



Autorschaft und Inszenierung bei Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann

Hanna Maria Rompf

A thesis submitted for the degree of PhD at Mary Immaculate College, University of
Limerick in November 2024

Supervised by Dr. Sabine Egger and Prof. Dr. Sascha Feuchert

Inhalt

Danksagung	i
Eidesstattliche Erklärung/Statutory Declaration.....	iii
Abstract	iv
1. Einleitung	1
1.1. Migrantische Herkunft als Türöffner und Etikett.....	5
1.2 Von alten Zwängen und neuen Medien	17
1.3 Korpus und Aufbau	26
2. Neue Narrative und Verortungen: Postsowjetisch-jüdische Literatur der Gegenwart	32
2.1 Historische Kontexte	32
2.2 Patchworkjudentum, Judentum 2.0, Desintegration und Sowjetmenschen ..	37
2.3 Gattungshybride Schreibweisen.....	43
3. Theoretische Annäherung an das Phänomen der auktorialen Inszenierung	47
3.1 Begriffsbestimmung	47
3.2 Funktionen	52
3.2.1 Ebenen	66
3.2.2 Texte.....	67
3.2.3 Paratexte	70
3.2.4 Kontexte	78
3.2.5 Der Autor als Inszenierender und Inszenierter zwischen Text, Werk, Paratext und Kontext	80
4. „Vom Asylanten zum literarischen Exportschlager“: Wladimir Kaminer	85
4.1 Die vielen Namen des Wladimir Kaminer. Zuschreibungen der Rezeption .	85
4.2 Schein und Sein. Ein poetologisches Programm	87
4.3 „Berlins prominentester Russe“	92
4.4 „Berufsjugendlicher Russenschelm“ – Wladimir Kaminers <i>Militärmusik</i> (2001)101	
4.5 „Die Freikarte in die große weite Welt“ – Kaminers Darstellung des Jüdischen.....	117
4.6 „Der Russe vom Dienst“. Kaminers Geschäftssinn	128
4.7 „Rockstarliteratur“, „Dissident“ und „Hippie“	136

4.8	„Shooting star“ – Paratextuelle Netzwerke	147
5.	„Haha, der heißt Kapitelman UND schreibt Bücher“ – Dmitrij Kapitelman	158
5.1	Im Dreiländereck – Auktoriale Bewährungsproben und Emanzipationsbestrebungen	159
5.1.1	Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters (2016) und die Auseinandersetzung mit der jüdischen Herkunft	160
5.1.2	Ein zweiter Generationenkonflikt in der Ukraine: <i>Eine Formalie in Kiew</i> (2021)	166
5.2	Gattungsfragen und die Autor-Text-Einheit	173
5.3	„Demokratiedeutscher“ – Politische Implikationen	182
5.4	„Liebe Landsleute“ – Öffentliche Seelenerkundungen und die Aktivierung des Publikums	191
5.5	Soziale Medien	201
5.6	Pässe auf paratextuellen Pfaden	211
6.	Bohemienne und Provokateurin – Kat Kaufmanns Inszenierung im Spannungsfeld von Kunst und Herkunft	216
6.1	Existenzfragen. Herkunft und Künstlerdasein in <i>Superposition</i> (2015)	218
6.1.1	„Und der Jude ist nicht reich.“ Migration, jüdische Abstammung und das Gefühl der Nichtzugehörigkeit	222
6.1.2	„Und der Russe ist nicht kalt.“ Nostalgie und übersteigerte Liebe Sehnsucht	227
6.1.3	„Und Berlin ist nicht Berlin.“ Adoleszenz, Pop und inszenierte Alterität	232
6.2	Der Wunsch nach einem „neuen Blick“ – Die Deutung von <i>Superposition</i> und literaturkritische Missverständnisse	246
6.3	„Alles ist Komposition, unser Gespräch ist Komposition.“ Selbstdeutungen und Korrekturen	261
6.4	„Everyone is a work of art they say“ – Künstlerische Selbststilisierungen auf Instagram	272
7.	Fazit	290
8.	Abkürzungsverzeichnis	303
9.	Literaturverzeichnis	304
9.1	Zitierte Primärliteratur	304
9.2	Sekundärliteratur	304

Danksagung

Die Anfertigung einer solchen Arbeit ist in vielerlei Hinsicht eine „long and winding road“, um es mit den Beatles zu formulieren. Dass ich sie fertigstellen konnte, habe ich der Unterstützung all jener zu verdanken, die mich bis zu diesem Punkt begleitet haben.

Ich danke meiner Betreuerin Dr. Sabine Egger herzlich für ihr großes Engagement, die vielen konstruktiven Gespräche, die wiederholte Lektüre meiner Arbeit und ermunternde Worte, wenn sie gebraucht wurden. Und dass der Spaß dabei nicht zu kurz kam. Sie hat mich und die Arbeit immer wieder in die richtige Richtung geführt. Meinem Betreuer Prof. Dr. Sascha Feuchert, dessen Seminare während meines Studiums meine Begeisterung für Literatur befördert haben, danke ich für seine nützlichen Ratschläge und den langjährigen fachlichen Austausch. Für Rat und Tat danke ich Dr. Christiane Schönfeld, die immer ein offenes Ohr für Fragen hatte. Prof. Dr. Christoph Jürgensen danke ich für die konstruktiven Vorschläge und interessante Anregungen zum Thema der Autorinszenierung. Dr. Joseph Twist danke ich dafür, dass er immer wieder Interesse an meinem Forschungsprojekt zeigte. Mein besonderer Dank gilt außerdem Dr. Sandra Aline Wagner für ihre Hilfe bei der Korrektur und vor allem für ihre Freundschaft. Sie hat mich in Irland von Anfang an herzlich aufgenommen. Ich danke außerdem Dr. Aneka Meier und Dr. Britta Jung für die kollegiale Zusammenarbeit.

Meinen Feundinnen Laura G., Johanna und Isabel möchte ich für ihre Geduld und ihre Rücksichtnahme danken. Davids Loyalität, seine Hartnäckigkeit und sein schwarzer Humor haben mich immer wieder daran erinnert, dass neben der akademischen Arbeit auch noch andere Lebenswelten existieren. Desi und Laura Y. danke ich für den besten Kaffee der Welt. Meinem Bruder Matthias danke ich dafür, dass er mein Bruder ist. Und Elias möchte ich dafür danken, dass er mich mit seinem besonderen Witz immer wieder in die Realität zurückgeholt hat.

Um meine Eltern Gerhard und Martina angemessen zu würdigen, bedarf es einer eigenen Arbeit. Dass ich nicht von meinem Weg abgekommen bin, liegt an ihrer Unterstützung, um die sie nie viel Aufhebens gemacht haben. Ich danke euch für alles! Und den Beatles für *Abbey Road*.

Für G. und M.

Eidesstattliche Erklärung/Statutory Declaration

Ich, Hanna Maria Rompf, erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Textstellen, die ich wörtlich zitiert oder sinngemäß wiedergegeben habe, habe ich kenntlich gemacht. Bisher wurden keine Teile dieser Arbeit veröffentlicht.

I declare that I have authored this thesis independently, that I have not used other than the declared sources/resources, and that I have explicitly marked all material which has been quoted either literally or by content from the used sources.



Gießen, 10.11.2024

Abstract

This thesis examines concepts and expressions of authorship in literary and non-literary works by Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman, and Kat Kaufmann. All three belong to a group of post-Soviet Jewish authors who migrated to Germany in the 1990s as “Kontingentflüchtlinge” (quota refugees), following the fall of the Iron Curtain. Since then, they, as well as others with an East and Central European migration background, writing in German, have established themselves in the German literary field and achieved a high level of visibility in broader media discourses. The study therefore addresses current trends in the German literary market. It traces how the chosen authors in their works of autofictional writing explore complex questions of identity, including a cultural heritage that is shaped by ‚triad‘ of cultures. It asks, how in doing so, these authors are contributing to a shift in memory and identity discourses and broadened perspectives on historical events, migration, and understandings of Jewish identity in the German literary field. However, the work of Kaminer, Kapitelman and Kaufmann must also be seen in the context of a literary market where an author’s migration background can serve as a valuable distinguishing feature to attract attention, yet may also lead to reductive categorization. The project explores how the chosen authors deal with this ambivalence and which other themes they incorporate into their self-presentation in response to it. What role does the cultural heritage addressed in their texts play in these authors’ concepts of authorship and the performative practices they employ both within and beyond their texts?

Furthermore, paratexts play a significant role in shaping the authors’ public images and the perception of their texts. In addition to being multicultural, the authors analysed are also multimedia-oriented, with their presence extending beyond literature into various media. Their media visibility includes social media activity, such as on Instagram, as well as interviews. The study shows how the authorial persona must be understood as an interplay between the strategies of the authors themselves, their publishers’ marketing strategies and the interests of the literary public. Therefore, the voices of literary critics are also included in the analysis. The study is structured as follows: (1) it places post-Soviet Jewish migration in its historical, socio-cultural and literary contexts, (2) develops a methodological approach to self-presentation and performativity, and (3) provides an in-depth analysis of selected texts. These texts published between 2000 and the present, which illustrate relevant trends and developments in the individual author’s oeuvres as well as within the subfield of German-language *Gegenwartsliteratur* outlined, include *Russendisko* (2000) and *Militärmusik* (2001) by Kaminer, *Superposition* (2015) by Kaufmann, and *Das*

Lächeln meines unsichtbaren Vaters (2016) and *Eine Formalie in Kiew* (2021) by Kapitelman. Drawing on theories of authorial self-representation (Jürgensen and Kaiser), paratexts (Gérard Genette) and the literary field (Pierre Bourdieu), the study combines a narratological approach with a literary-sociological perspective. Using this method, the study provides insights into the reciprocal dynamics of cultural heritage, authorship and self-representation in the current literary field.

1. Einleitung



Abbildung 1

Am 15.12.2022 erschien in einem Beitrag im *Zeitmagazin* das Foto eines Mannes (Abbildung 1).¹ Es zeigt ihn auf dem Boden liegend, begraben unter einem Wust an Papieren und Geldscheinen. Er ist nicht zu erkennen, sein Gesicht und der Großteil seines Körpers sind darunter verborgen. Seine Körperhaltung erinnert an die Umrisszeichnungen aus Kreide, die man aus manchen Fernsehkrimis kennt, der rechte Arm ist in entsprechender Pose vom Körper weggestreckt. Die Last der Zettel scheint den Mann buchstäblich niedergedrückt zu haben. Seine linke Hand hält einen Reisepass. Worum handelt es sich hier? Der Titel des Beitrags lautet: „Deutsche Staatsbürgerschaft. Der teuerste Ramsch meines Lebens.“ Bei genauerer Betrachtung entpuppen sich die Papiere als Formulare und Ausweisdokumente. Die Bildunterschrift verrät dann Näheres: „Wer den deutschen Pass will, braucht Geduld – und Geld: Der Autor unter seinem Berg von Quittungen und Formularen.“ Über die Korrelation von Bild und Text erschließt sich, dass hier eine Geschichte über die Erlangung der deutschen Staatsbürgerschaft erzählt wird. Plakativ demonstriert das Foto, dass die abgebildete Person dafür offensichtlich mit einer überbordenden Zettelwirtschaft kämpfen muss. Die Geldscheine stammen nicht bloß aus EU-Ländern, sondern auch aus der Ukraine. Informierte Leser wissen, dass der Autor des Artikels, Dmitrij Kapitelman, auch Verfasser von literarischen Texten ist. Wenn ihnen aus anderen Kontexten sein Porträt in Erinnerung ist, werden sie bemerken, dass das Gesicht des Autors durchaus abgebildet ist: auf einem weiteren Foto auf dem Bauch des Autors. Diejenigen, die seine Bücher nicht gelesen haben, erfahren im folgenden Artikel, was die Buch- und Feuilletonleser bereits wissen: Dass Kapitelman ukrainisch-

¹ Kapitelman, Dmitrij: Der teuerste Ramsch meines Lebens. In: *Die Zeit* 15.12.2022 https://www.zeit.de/2022/52/deutsche-staatsbuergerschaft-buerokratie-preis?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (04.11.2023).

jüdischer Herkunft ist und nach reichlich finanziellen und bürokratischen Hürden die deutsche Staatsbürgerschaft erlangt hat. Wenn sie sein Werk kennen, werden sie vielleicht daran denken, dass Dima, Dmitrij Kapitemans Protagonist und Alter Ego, ebenfalls mit seiner jüdisch-ukrainischen Abstammung und den Bemühungen um seinen deutschen Pass geplagt wird. Womöglich erkennen sie auch stilistische und motivische Parallelen zwischen dem *Zeit*-Artikel und seinen Büchern. Eine erste These kann somit lauten: Textkenntnisse vorausgesetzt schlägt der Beitrag samt Foto eine Brücke zu Kapitemans literarischer Autorschaft. Dabei sind zunächst zwei Dinge von Bedeutung:

Zum einen laufen in diesem Artikel mehrere Ebenen einer umfassenden auktorialen Inszenierung zusammen. Denn an eine zufällige Aufnahme wird bei dem gezeigten Autorfoto wohl kaum jemand denken. Die Kombination aus Titel, Foto und Text setzt den Autor überaus wirksam in Szene. Dabei lassen sich einige Merkmale erkennen, die für Autorschaft in der Gegenwartsliteratur exemplarisch sind: Die Präsenz in der Öffentlichkeit; die bewusste Imagebildung; die Verzahnung von Autor,² Werk und in manchen Fällen auch seinen Figuren; das Ineinander der eigenen Repräsentation nach außen und der durch andere Instanzen (hier des Fotografen); die mediale Extension der öffentlichen Sichtbarkeit (hier Print und online). Bestätigt wird damit eine weitere Prämisse: „Wer literarische Texte schreibt, will auch wahrgenommen werden.“³ Damit das gelingen kann, muss Aufmerksamkeit⁴ generiert werden und zwar als eine Steuerung des Rezipienten „im Hinblick auf seine Wahrnehmung eines ‚Autors‘ bzw. von dessen ‚Werk‘“.⁵ Dass nämlich literarische Werke überhaupt durch das heutige große mediale Angebot ins Bewusstsein der Öffentlichkeit vordringen, d.h. Aufmerksamkeit erlangen, ist bei ca. 65.000 Novitäten im Jahr⁶ bereits als das Ergebnis einer erfolgreichen, der Publikation vorausgehenden Inszenierungsarbeit zu werten. Diese ist mit der Buchpublikation nicht abgeschlossen,

² Wegen der besseren Lesbarkeit wird im gesamten Text das generische Maskulinum verwendet. Gemeint sind aber immer alle Geschlechter.

³ Jürgensen, Christoph; Kaiser, Gerhard (Hrsg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011. Zitat aus dem Klappentext.

⁴ Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München: Hanser 1998.

⁵ Vgl. Bremer, Kai: Aufmerksamkeitsökonomie und Autorinszenierungen. In: Eke, Norbert Otto; Elit Stefan (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen. Berlin/Boston: De Gruyter 2019. S. 466-477. Hier S. 466.

⁶ Seit dem Jahr 2013 (81.919) ist die Anzahl an jährlichen Neuerscheinungen jedoch stetig rückläufig. Ein leichter Anstieg lässt sich wieder für das Jahr 2022 verzeichnen (64.278 gegenüber 63.992 im Vorjahr 2021). Marktdaten zur jährlichen Titelproduktion in Deutschland, Börsenverein des deutschen Buchhandels. Abrufbar unter: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/wirtschaftszahlen/buchproduktion/> (14.12.2023).

verlangt die Besetzung einer Position im literarischen Feld⁷ doch stetige Repetitionen und Modifikationen gemäß der jeweiligen Rahmenbedingungen. Ein Gros der aufmerksamkeitsfördernden Maßnahmen wird dabei von Paratexten übernommen.⁸ Der zweite Punkt ist, dass die Herkunft Dmitrij Kapitelmans bei seiner öffentlichen Sichtbarmachung in dem gezeigten Beispiel eine essentielle Rolle spielt. Als ukrainisch-jüdischer Kontingentflüchtling gehört er einer stetig wachsenden Gruppe von Autoren an, die im gegenwärtigen deutschsprachigen Literaturbetrieb eine immer größere Bekanntheit erlangen. Dazu gehören beispielsweise Katja Petrowskaja, Olga Grjasnowa, Wladimir Kaminer, Jan Himmelfarb, Sasha Marianna Salzmann, Lena Gorelik, Kat Kaufmann, Marina Frenk, Alina Bronsky, Friedrich Gorenstein und Oleg Jurjew. In der Öffentlichkeit stehen sie für einen inhaltlichen und ästhetischen Paradigmenwechsel der Gegenwartsliteratur und zugleich für die Wiederbelebung des Judentums in Deutschland. Beides würdigte auch Frank-Walter Steinmeier bei einer Rede anlässlich des Gemeindetags des Zentralrats der Juden in Berlin:⁹

Wir verdanken Wladimir Kaminer wunderbare Beiträge zu einem immer knapper werdenden Gut: Humor, russisch-jüdischer – oder ist es jüdisch-russischer Humor? Wahrscheinlich von beidem etwas. Und er ist nur ein Beispiel unter vielen. Unsere Buchhändler und unsere Leser leben heute von und mit den Romanen und Erzählungen Katja Petrowskajas, Lena Goreliks, Alina Bronskys und Olga Grjasnowas, Dmitrij Kapitelmans, Friedrich Gorensteins und Oleg Jurjews. Diesen vielstimmigen Chor vor Augen würde ich mir wünschen, dass auch die Zahl der jüdischen Stimmen in der deutschen Politik zunähme.

Der Abschnitt aus Steinmeiers Rede scheint prima facie wenig mehr zu sein als eine kurze Auflistung einiger Vertreter russisch-jüdischer Literatur in Deutschland. Als Schwerpunkt einer Rede bei einem jüdischen Gemeindetag macht sie aber bewusst, dass die Kontingentflüchtlinge, die nach dem Fall des Eisernen Vorhangs ihre Heimatländer in der ehemaligen Sowjetunion in Richtung Deutschland verließen, inzwischen einen Großteil der jüdischen Bevölkerung in Deutschland ausmachen. Damit sind es in einem beträchtlichen Maße auch sie, die der Wiederbelebung

⁷ Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

⁸ „Die Analyse von Autorschaftsinszenierungen besteht zu einem bedeutenden und großen Teil aus der Auseinandersetzung mit Paratexten.“ Schaffrick, Matthias; Willand, Marcus (Hrsg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin: De Gruyter 2015. S. 88.

⁹ Steinmeier hielt diese Rede am 19.12.2019 und sprach darin über die Zunahme antisemitisch motivierter Gewalttaten in Deutschland und verurteilte sie als Angriff gegen die deutsche Gesellschaft und den Rechtsstaat. Rede des Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier anlässlich des Gemeindetags des Zentralrates der Juden am 19.12.2019. Abrufbar unter: <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2019/12/191219-Juedische-Gemeindetag.html> (10.09.2023).

jüdischer Kultur in Deutschland einen starken Schub gegeben haben, dem Land gar zu einer „Jüdischen Renaissance“ verholfen haben, wie Steinmeier es in seiner Rede formuliert. Dass er im Zusammenhang mit jüdischem Leben in Deutschland gerade der Literatur besondere Aufmerksamkeit widmet, zeugt von der produktiven Rolle, die ihr in diesem Prozess zugestanden wird. Steinmeier nimmt zudem implizit eine literaturhistorische Einordnung vor, indem er den Bogen über Vertreter verschiedener Generationen spannt: Von Autoren, die in der Sowjetunion aufgewachsen sind, wie es für Wladimir Kaminer, Friedrich Gorenstein und Oleg Jurjew zutreffend ist,¹⁰ bis zu den jüngeren schon im Kindesalter mit ihren Eltern nach Deutschland ausgewanderten. Um drei von ihnen, Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann, soll es im Folgenden gehen, wobei Kaminer der ersten, Kapitelman und Kaufmann der zweiten Gruppe angehören. Das Forschungsinteresse richtet sich dabei auf die folgenden Fragen: Welche Rolle spielt das postsowjetisch-jüdische Erbe für die auktoriale Inszenierung in ihren Texten und außerhalb davon? Welche narrativen Verfahren kommen hierbei zum Einsatz? Welche Funktion haben Paratexte und wie werden sie zur Anwendung gebracht und kombiniert? In welchem Verhältnis stehen die textinterne und die textexterne Ebene zueinander und zur Rezeption? Welches Autorbild wird dadurch erzeugt bzw. inwiefern lässt sich ein Konzept von Autorschaft abstrahieren? Wie positionieren sich die Autoren zwischen den von ihnen möglicherweise als hinderlich empfundenen Kategorisierungsversuchen des Literaturbetriebs aufgrund ihrer Herkunft einerseits und der damit einhergehenden und für ihre Autorkarriere vorteilhaften Aufmerksamkeit andererseits? Für alle drei Autoren lauten weitere Fragen: Gibt es Dissonanzen zwischen Schreiben, außertextueller Repräsentation und Rezeption? Sind die Texte bloßes Aushängeschild für auktoriale Existenz oder ebenfalls Teil der außerliterarischen Selbstdarstellung? Dass viele Autoren aus der ehemaligen Sowjetunion seit einigen Jahren in Deutschland stark im Fokus der Aufmerksamkeit stehen, kann zunächst schlicht mit der Publikationsfreudigkeit dieser Gruppe insgesamt wie auch einzelner Vertreter erklärt werden. Generell sind sie auf dem deutschsprachigen Buchmarkt so präsent, dass man bereits 2008 von einem „Eastern Turn“¹¹ und einer „Osterweiterung“ der

¹⁰ Zu nennen sind außerdem Vladimir Vertlib, der bereits 1981 nach Österreich einwanderte, sowie Gary Shteyngart, der 1979 in die USA migrierte.

¹¹ Haines, Brigid: The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature. In: *Debate. Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 16/2 (2008). S. 135–149; dies. und Holden, Anca Luca (Hrsg.): *The Eastern European Turn in Contemporary German Literature* (= Special Issue of *German Life and Letters* 68/ 2, 2015). S. 145–333.

deutschsprachigen Gegenwartsliteratur sprach.¹² Mit dem Heranwachsen der jüngsten Einwanderergeneration erschien vor allem seit den 2010er Jahren eine Fülle an Texten.¹³

1.1. Migrantische Herkunft als Türöffner und Etikett

„Verschlagwortet wird man immer.“¹⁴

„Schublade ist natürlich scheiße.“¹⁵

Dass Autoren aufgrund von Themen, Schreibweisen, Genres oder ihrer Herkunft in bestimmte Kategorien eingeordnet werden, gehört zu den gängigen Praktiken des Literaturbetriebs und der Forschung. Ebenso üblich ist es, dass sie diesen Umstand nicht mit Wohlgefallen aufnehmen – sei es ablehnend wie Kat Kaufmann oder mit resignativer Akzeptanz wie Dmitrij Kapitelman. Allerdings ist die Einordnung im Fall der postsowjetisch-jüdischen Autoren besonders schwierig. Gehören sie einer russischen Literatur an, einer osteuropäischen, jüdischen, einer deutschen, einer übergreifenden Migrationsliteratur oder lässt sich das gar nicht trennen? Die Öffentlichkeit antwortet auf diese Fragen nach Bedarf. Grundsätzlich wird dabei von der Biographie der Autoren auf bestimmte Textinhalte und Ästhetiken geschlossen,

¹² Ackermann, Irmgard: Die Osterweiterung der deutschen „Migrantenliteratur“ vor und nach der Wende. In: Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation. Wien: Praesens Verlag 2008. S. 13-22.

¹³ Vgl. Isterheld, Nora: Die Russen sind wieder da! Wie russischstämmige AutorInnen den deutschsprachigen Literaturbetrieb erobern. In: Aumüller, Matthias; Willms, Weertje (Hrsg.): Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum. Paderborn: Brill 2020. S. 71-90. Nora Isterheld zählte bis zum Jahr 2017 94 Publikationen. Vgl. Isterheld, Nora: In der Zugluft Europas. Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger AutorInnen. Bamberg: University Bamberg Press 2017. S. 407-410. Diese Zahl ist seitdem um mindestens drei Texte gewachsen: *Eine Formalie in Kiew* (2021) von Dmitrij Kapitelman, *Im Menschen muss alles herrlich sein* (2021) von Sasha Marianna Salzmann und *153 Formen des Nichtseins* (2022) von Słata Roschal.

¹⁴ Rompf, Hanna Maria: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“ Ein Gespräch mit dem deutsch-ukrainischen Schriftsteller Dmitrij Kapitelman über die literarische Verarbeitung seiner Identitäten, den Sinn journalistischer und literarischer Arbeit und das Politische als Auftrag an Schreibende. In: Kritische Ausgabe. 38/2023. Werkgespräche II. S. 18-27. Hier S. 24.

¹⁵ Thöne, Eva: Autorin Kat Kaufmann. „Schublade ist natürlich scheiße.“ In: Spiegel online 20.06.2017. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kat-kaufmann-neuer-roman-die-nacht-ist-laut-der-tag-ist-finster-a-1152235.html> (25.09.2023).

mit denen sich diese Autoren von anderen abheben.¹⁶ Paradox ist daran, dass viele Kontingentflüchtlinge ebenso wie alle anderen Autoren mit Migrationsgeschichte gerade mit diesen Fragen in ihren literarischen Texten ringen. Betrieblich wird so fortgesetzt, wogegen sie sich oftmals innertextuell verwehren, nämlich klassifiziert zu werden. Andererseits verschafft ihnen gerade ihre Herkunft die nötige Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit. Brigitte Schwens-Harrant bringt diese Gegensätze auf den Punkt und spricht in Bezug auf die Bedeutung von Herkunft im Literaturbetrieb von „Chance, Falle, Marketing“.¹⁷ Denn angesichts des erheblichen Interesses der literarischen Öffentlichkeit an Migrationsbiographien müssen sich die Autoren dazu verhalten; ob durch deutlich artikuliert Distanzierung, durch Affirmation oder Schweigen.

Wenn man die Publikationen und Würdigungen durch Preise der postsowjetisch-jüdischen Autoren der vergangenen Jahre betrachtet,¹⁸ kann kein Zweifel mehr bestehen, dass sie „im Mainstream angekommen“ sind.¹⁹ Abgesehen davon, dass ihre Präsenz in der Öffentlichkeit eine demographische Realität widerspiegelt, ist sie in eine Reihe von Entwicklungen einzuordnen, die sich für das Interesse an ihren Texten als förderlich erweisen. Ihre Herkunft ist dabei nicht bloß der entscheidende Faktor für ihre Einreise nach Deutschland, sie ist auch auf doppelte Weise die Eintrittskarte in das deutschsprachige literarische Feld. Zum einen bringt man ihnen als Einwanderern Aufmerksamkeit entgegen, zum anderen befassen sich nahezu alle von ihnen in ihren Debüts mit ihren Herkunftskulturen und viele führen diese thematische Ausrichtung in weiteren Publikationen fort. Dass diese großen Anklang finden, schlägt sich auch in konkreter Anerkennung auf dem Buchmarkt

¹⁶ Die Lektorin Katharina Raabe spricht hier von „Geschichtslast und Geschichtenfülle. Formbewusstsein, Ironie, poetische Intensität als Antwort auf die Unsicherheit des Lebens.“ Kegel, Sandra: Die osteuropäische Literatur existiert nicht. Interview mit Katharina Raabe. In: *FAZ* 27.06.2015 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/katharina-raabe-ueber-die-schriftsteller-osteuropas-13670215.html> (18.04.2024).

¹⁷ Schwens-Harrant, Brigitte: Chance, Falle, Marketing: Herkunft als Kriterium in Literaturbetrieb und Literaturkritik. In: Dunker, Axel; Gerstner, Jan; Osthues, Julian (Hrsg.): „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden/Boston: Brill 2021. S. 91-107.

¹⁸ Irmgard Ackermann erstellte 2008 eine Publikationsliste mit Texten von Autoren aus Ost- und Südosteuropa. Ackermann, Irmgard: Bio-bibliographischer Anhang. Autoren aus Ost- und Südosteuropa in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Bürger-Koftis, Michaela (Hrsg.): Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur; Porträts einer neuen europäischen Generation. Wien: Praesens 2008. S. 23–38.

¹⁹ Dunker, Axel: Osterweiterung? AutorInnen aus Osteuropa und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. In: Hölscher, Margarita Blanco; Jurcic, Christina; Dunker, Axel u.a. (Hrsg.): Narrationen in Bewegung. Deutschsprachige Literatur und Migration. Bielefeld: Aisthesis 2019. S. 35-51.

nieder, allen voran durch die Auszeichnung mit Literaturpreisen. So sind allein drei der hier untersuchten Texte mit Preisen bedacht worden: Kat Kaufmann erhielt für ihr Debüt *Superposition* (2015) den Aspekte-Preis, Dmitrij Kapitelman wurde sogar für beide Texte ausgezeichnet: Mit dem Klaus-Michael-Kühne-Preis des Harbour Front Literaturfestivals für *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* (2016) und dem Buchpreis Familienroman 2021 der Stiftung Ravensburger Verlag für *Eine Formalie in Kiew* (2021).²⁰ Auch wenn die genannten Preise bezüglich ihrer Medienwirksamkeit und allgemeinen Anerkennung mit so renommierten Preisen wie dem Deutschen Buchpreis oder dem Ingeborg-Bachmann-Preis nicht vergleichbar sind, einen Konsekrationsakt von Autorschaft stellen sie dar. Monetär und aufmerksamkeitsökonomisch werten sie den Karrierebeginn der Autoren auf.²¹ Viele Rezipienten werden das vorrangig dadurch zur Kenntnis nehmen, dass Preisverleihungen auf dem Buchumschlag als Aushängeschild für literarische Qualität dienen. Nichtsdestotrotz steigert ein solcher Preis insgesamt die Wahrnehmung der Autoren und ihrer Bücher, weil sich der Literaturbetrieb für Preisträger besonders interessiert und folglich die Aufmerksamkeit für sie erhöht.

Die Riege postsowjetisch-jüdischer Autoren wird auch deshalb sehr positiv aufgenommen,²² weil sich die literarische Öffentlichkeit in Deutschland gerade nach dem Fall der Berliner Mauer durch eine besondere Affinität für Migrationsbiographien auszeichnete, die seither ungebrochen ist. Zu bedenken sind dabei betriebliche

²⁰ Wladimir Kaminer erhielt 2002 außerdem den Ben-Witter-Preis. Bei Nora Isterheld (vgl. S. 75) findet sich eine Aufstellung der Preise für postsowjetische Autoren von 2001-2017. Zu ergänzen wäre sie, neben Dmitrij Kapitelmans zweitem Buch, noch um den Literaturförderpreis der Vera-Doppelfeld-Stiftung München für das Debüt *Ewig her und gar nicht wahr* der Autorin Marina Frenk 2020. Weiterhin erhielt Sasha Marianna Salzmann 2022 den Hermann-Hesse-Literaturpreis für *Im Menschen muss alles herrlich sein*.

²¹ Die erwähnten Preise waren mit einer Summe von 10.000-12.000 Euro dotiert. Das ist angesichts der Fülle an Literaturpreisen im deutschsprachigen Raum, von denen etwa ein Drittel unter 5.000 Euro vergeben, keine geringe Wertschätzung. Vgl. Pontzen, Alexandra; Borghardt, Dennis; Maaß, Sarah: Zu viel des Guten? Ein neuer Forschungsansatz zu Vielzahl und Vielfalt deutscher Literaturpreise. In: Jürgensen, Christoph; Weixler, Antonius (Hrsg.): Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Stuttgart: Metzler 2021. S. 53-78. Hier S. 56. Der Aspekte-Preis gilt zudem als wichtigster deutscher Preis für Debütanten.

²² Um einige wenige Beispiele zu nennen: Allseits bejubelt wurde Olga Grjasnowas Erstling *Der Russe ist einer der Birken liebt* (2012), z.B. in: Becker, Tobias: Unser Star aus Baku. In: *Kulturspiegel* 30.01.2012, S. 44. Sasha Marianna Salzmanns ersten Text *Außer sich* (2017) bezeichnete die Literaturkritik als „grandioses Romandebüt“. Kegel, Sandra: Dass ich Eins und doppelt bin. In: *FAZ* 12.09.2017 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/sasha-marianna-salzmanns-romandebuet-ausser-sich-15189639.html> (04.05.2024). Katja Petrowskajas Debüt *Vielleicht Esther* (2014) wurde durchweg gelobt, etwa als „Literatur im besten Sinn“. Gutmair, Ulrich: Ich hatte zwei Großmütter. In: *taz* 29.03.2017, S. 26.

Spezifika²³ und ihr Zusammenhang mit soziopolitischen Kontexten. So ist es für die Rezeption von Wladimir Kaminers Texten gewiss nicht unerheblich, dass die deutsche Wiedervereinigung und der Zerfall der Sowjetunion noch nicht lange zurücklagen, als er seinen ersten Text veröffentlichte.²⁴ Ebenso fließen in die Rezeption der jüngeren postsowjetisch-jüdischen Autoren Ereignisse wie die Flüchtlingswelle nach Deutschland in den Jahren 2015/16 ein.²⁵ Trotz stilistischer Heterogenität verknüpfen ihre Texte außerdem Genres miteinander, die die Geschmacksvorlieben der Leserschaft bedienen. Ihre Genrehybride bestehen oftmals aus Elementen des Familienromans und Reiseschilderungen und werden zumeist mittels autobiographischer bzw. autofiktionaler Erzählmodi vermittelt. Die Texte können auch Züge von Adoleszenz-Literatur aufweisen, etwa wenn solcherart konfliktreiche Beziehungen,²⁶ oder auch das alltägliche Leben im urbanen Raum im Sinne eines modernen aber orientierungslosen, sinnentleerten Life-Style²⁷ oder auch die eigene sexuelle Identität²⁸ aufgegriffen werden.

Ein weiterer Faktor für den Erfolg jüdisch-postsowjetischer Literatur ist sicherlich, dass sowohl die Themen der sowjetischen als auch der jüdischen Kultur und Geschichte seit einigen Jahren in kommerziellen Trends aufgehen und außerdem internationalen Einflüssen ausgesetzt sind. Insbesondere ließ sich in den letzten Jahren nachgerade ein Boom künstlerischer Auseinandersetzungen mit dem Judentum konstatieren, die jüdische Kultur aus ganz unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. Dabei werden kulturelle Nischen ausgeleuchtet, die der allgemeinen Öffentlichkeit wohl vorher unbekannt waren.²⁹ Produktionen wie der mit Preisen überhäufte Film

²³ Mit Isterheld ist das auf die Bedingungen des Literaturbetriebs in der Nachwendezeit zurückzuführen. In der damaligen Ausnahmesituation sei die Öffentlichkeit für neue literarische Stimmen besonders aufnahmebereit gewesen. Denn der Nachhall des „deutsch-deutschen Literaturstreits“ und anschließende Rufe nach einer innovativen Nachwendeliteratur blieben der Empfindung des Feuilletons nach von inländischen Autoren unbeantwortet. Der neue Ton junger postsowjetischer Autoren schien vielversprechend, um diese als solche wahrgenommene Lücke schließen zu können. Vgl. Isterheld, S. 75.

²⁴ Vgl. Hessing, S. 244.

²⁵ Dasselbe gilt für die jüngeren kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Russland und der Ukraine sowie den Krieg in Nahost.

²⁶ Grjasnowa: *Der Russe ist einer der Birken liebt* (2012); Kaufmann, Kat: *Superposition* (2015).

²⁷ Bspw. Kaufmann: *Superposition*.

²⁸ Z.B. Grjasnowa: *Der Russe ist einer der Birken liebt*; Kaufmann: *Superposition*.

²⁹ Deborah Feldman machte beispielsweise mit ihren Schilderungen von orthodoxem Judentum in New York von sich Reden. Feldman, Deborah: *Unorthodox*. Zürich: Secession 2016. Über die Vorurteile, mit denen er als Afroamerikaner und Jude konfrontiert wird, schreibt z.B. Sascha Chaimowicz im Zeitmagazin. Chaimowicz, Sascha: Vorurteile. Das vermeintliche Gegenteil eines alten weißen Mannes. In: *Zeitmagazin* 26.06.2023 <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2023/27/vorurteile-poc-politische-zuschreibungen> (01.01.2024).

Masel Tov Cocktail (2020),³⁰ *Shtisel* (2013-21) oder *Unorthodox* (2020) führen verschiedenste Facetten jüdischen Lebens vor, zeigen aber auch deren Vermarktungsfähigkeit. Dass dieser Konstellation etwas Glamouröses anhaftet, verkörpert wiederum die jüdische Autorin Mirna Funk.³¹ Sie verfolgt in ihren literarischen Texten und in ihren Kolumnen Fragen ihrer jüdischen Identität, ist zugleich aber auch ein beliebtes Fotomotiv der Fashionwelt – sowohl von sich selbst als auch renommierten Modemagazinen.³² Gleichwohl halten aktuelle politische Debatten und Ereignisse Einzug in den Kultursektor, die die Fragilität von nationalen, kulturellen und religiösen Identitätsbestimmungen im transnationalen Kontext aufzeigen. Gemeint sind hier z.B. die Diskussionen um antisemitische Inhalte von Kunstwerken bei der Documenta 15 in Kassel im Jahr 2022 und der immer deutlicher sichtbare Antisemitismus im Zuge des Krieges in Nahost. Dasselbe gilt für den russischen Angriffskrieg in der Ukraine, der sich auch unmittelbar auf das künstlerische Feld auswirkt.³³

Auch literarisch entfaltet „die Sache mit dem Migrationsdingsbums“³⁴ nationale und internationale Wirksamkeit. Bereits um die Jahrtausendwende konnte beispielsweise Gary Shteyngart mit seinen frühen Texten auf dem amerikanischen Buchmarkt zur gleichen Zeit wie Wladimir Kaminer in Deutschland große Erfolge verbuchen.³⁵ Adrian Wanner spricht für beide Autoren von einer „constructed ‚Russianness‘“, die speziell auf den Kenntnisstand und die Vorlieben des

³⁰ Der Film nimmt die Konflikte eines russisch-jüdischen Schülers in den Blick.

³¹ Siehe auch ihr Autorinnenporträt bei dtv: <https://www.dtv.de/autor/mirna-funk-13217> (04.08.2024).

³² Eine Übersicht über Funks Beiträge für Vogue ist abrufbar unter: <https://www.vogue.de/kultur/artikel/mirna-funk-juedisch-heute-muenchner-kammerspiele> (20.12.2023). Darüber hinaus präsentiert sich die Autorin mit einem äußerst artifiziellen Instagram-Account und einer Website als eine Art jüdische Fashionista mit eigenen Merchandise-Produkten, so z.B. anlässlich ihrer neuesten Publikation *Von Juden lernen* (2024). Die dazugehörige Box enthält T-Shirt, Basecap, Kette, Jutebeutel sowie das Buch und wird von der Autorin selbst als Model beworben.

³³ So wird seit Ausbruch des Krieges von russischen Künstlern gefordert, sich eindeutig gegen Russland zu positionieren. Vgl. Hucal, Sara: Russische Künstler und der Ukraine-Krieg. In: *Deutsche Welle* 01.03.2022 <https://www.dw.com/de/russische-k%C3%BCnstler-und-der-krieg-in-der-ukraine/a-60950723> (25.03.2024). Gleichzeitig grenzen sich ukrainische Autoren stärker von russischen Zeitgenossen ab. Vgl. Egger, Sabine: Contemporary Ukrainian writers as an ‚avant-garde‘ of exile in the German literary field? Katja Petrowskaja and Kateryna Mishchenko. In: *Oxford German Studies* 52.3/2023. S. 384-398.

³⁴ Giacomuzzi, Renate: Die „Sache mit dem Migrationsdingsbums“: Das Fremde als Marke im Literaturbetrieb. In: Bandhauer, Andrea; Lay, Tristan u.a. (Hrsg.): *Die Welt auf Deutsch. Fremdenbilder und Selbstentwürfe in der deutschsprachigen Literatur und Kultur*. Melbourne: Australian Scholarly 2018. S. 27-45.

³⁵ Shteyngart, Gary: *The Russian Debutante’s Handbook*. New York: Riverhead Books 2002. Für weitere Beispiele s.: Menzel, Birgit; Schmid, Ulrich: Der Osten im Westen Importe der Populärkultur. In: *Osteuropa* 5/2007. S. 3-21. Hier S. 19 f.

Lesepublikums zugeschnitten ist und zugleich einen „new immigrant chic“ etabliert habe.³⁶ Dieser setze bewusst die Popularität multikultureller Produkte auf dem globalen Markt ein: „It has become ‚chic‘ to be an immigrant, as Wladimir Kaminer, Gary Shteyngart, and many others have discovered.“³⁷ Vergegenwärtigt man sich, dass sich ihre Texte mit Genretrends und Themen überschneiden, die seit der Jahrtausendwende übergreifend das literarische Feld bestimmen,³⁸ wird die Bedeutung ihrer Biographie für die Rezeption ihrer Texte umso deutlicher. Das „Prinzip Erinnerung“³⁹ der deutschsprachigen Literatur, die nach 1989 verstärkt das Ende der Sowjetunion und der DDR aufarbeitet, kann diese Autorengeneration mit authentisierender Exotik anreichern. Sie spielt auf Topoi des exotischen, wilden ‚Ostens‘ an,⁴⁰ die zudem seit langem eine Grundlinie auch textimmanenter Rezeption seitens deutscher Autoren ist.⁴¹

³⁶ Wanner, Adrian: *Out of Russia. Fictions of a new translingual diaspora*. Chicago: Northwestern University Press 2011. S. 3 und S. 95.

³⁷ Ebd., S. 14.

³⁸ Caduff und Vedder nennen an Themen und Schreibweisen dieser Zeit: Kriege und Katastrophen im 20. Jahrhundert, Familienromane, Gegenwart als Nachgeschichte in Bezug auf Krieg und Politik, Ereignisse des 21. Jahrhunderts, Generationenwechsel, Zweiter Weltkrieg und Shoah sowie einen neuen Blick auf kulturelles Gedächtnis, Trauma und Gewalt, politische, religiöse und kulturelle Konflikte. Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015*. Paderborn: Fink 2017. S. 9-14. Hier S. 10.

³⁹ Vgl. die Vorbemerkungen in: Gansel, Carsten; Zimniak, Pawel (Hrsg.): *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V&R Unipress 2010. S. 11-15. Die Herausgeber machen als dominantes Merkmal dieser Auseinandersetzung vor allem „identitätsbildende Narrative“ aus. Gansel, S. 12.

⁴⁰ Dazu gehören mit Jutta Scherrer etwa auch die „russische Seele“, die „Weite des russischen Raums“, „Intelligencija“, „Sibirien“, das „rote Russland“, „Stalingrad“, „Dr. Schiwago“ u.v.m. Vgl. Scherrer, Jutta: *Russland in Selbst- und Fremdbildern*. Vortrag anlässlich der Tagung: *Russlandbilder in Europa – Stimmen aus Frankreich, Deutschland und Polen. Images de la Russie en Europe. Points de vue de France, Allemagne et de Pologne*. Tagung in Genshagen, 1.-2. Dezember 2006.

⁴¹ So beschäftigten sich viele Autoren im deutschsprachigen Raum vom 19. Jahrhundert an intensiv mit russischen Autoren, etwa Gerhart Hauptmann, Bertolt Brecht, Franz Kafka, Stefan Zweig, Heinrich Böll und vor allem Thomas Mann. Vgl. hier Lehmann, Jürgen: *Schöpferische Aneignung und ideologische Instrumentalisierung. Zwei Jahrhunderte russischer Literatur in Deutschland*. In: Gansel (Hrsg.): *Deutschland – Russland*, S. 17-44. Des Weiteren Heero, Aigi: *Mythos Russland in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In: *Interlitteraria* 13/2008, S. 86–99, Eschenburg, Barbara: *„Ist nicht der Russe der menschlichste Mensch?“ Thomas Manns Menschlichkeitsbegriff im Kontext russischer Literatur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2022.

Bei der literarischen Vermarktung einer „Osteuropäität“⁴² ist die Herkunft der Autoren ein bewusstes „Rezeptionskalkül“,⁴³ das sich die Kombination der Marker „Ost- und Mitteleuropa“ sowie „Migrant“ zunutze macht. Darin besteht mit Alfrun Kliems ein doppelt wirksamer Reiz: „Einerseits verheißen die Texte eine exotische Länderkunde [...] Zum anderen versprechen sie vielfach, Deutschland mit ‚fremdem‘ Blick unter die Lupe zu nehmen.“⁴⁴ Auch außerhalb der Texte ist die dadurch evozierte Exotik Teil einer öffentlichkeitswirksamen Vermarktung. Davon zeugen zum Beispiel visuelle Signale oder auch biographische Attribuierungen auf der Ebene des Paratextes. Und dass solche Maßnahmen fruchten, wird anhand von Rezensionen ebenso wie den Begründungen von Literaturpreisverleihungen sichtbar, die sich in aller Regel ganz dezidiert auf die Migrationsbiographien der Autoren beziehen. Es muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass das natürlich nicht auf den osteuropäischen Raum limitiert ist. Vielmehr sind die Aufmerksamkeitserzeugung und Rezeptionsmechanismen, wie sie an migrantische Autorbiographien gekoppelt sind, Teil einer generellen „Erfindung des Migrationsautors“,⁴⁵ die auch Autoren aus anderen Herkunftskulturen betrifft. Generell wird wohl an sie mehr noch die Erwartung an autobiographische Stoffe herangetragen als an andere Autoren. Das Interesse daran bedeutet einerseits einen „Marktvorteil“,⁴⁶ andererseits führt es auch zu Kategorisierungen, die viele Autoren als ausgrenzend ablehnen. Im Fall von postsowjetisch-jüdischen Autoren werden oft bestimmte Vorstellungen von Russland zur Lenkung der Rezeption genutzt,⁴⁷ die durch Paratexte wie Buchtitel und Cover forciert wird; „die russische Identität fungiert auf diese Weise als simplifizierender und aufmerksamkeitsstärkender Rahmen für die Inszenierung ganz unterschiedlicher Erzählinhalte und übernimmt damit markenbildende Funktion.“⁴⁸

⁴² Dunker, Gerstner, Osthues: Einleitung, S. 9. Die Autoren beziehen sich hier auf eine Analyse einer italienischen Werbekampagne von Roland Barthes. Barthes spricht dieser eine „Italienität“ zu. Vgl. ebd.

⁴³ Kliems, Alfrun: Exil, Migration und Transnationalität in den Literaturen Ost- und Mitteleuropas. In: Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne (Hrsg.): Handbuch Literatur und Transnationalität. Berlin/Boston: De Gruyter 2019. S. 443-458. Hier S. 447.

⁴⁴ Kliems, S. 452.

⁴⁵ Meixner, Andrea: Zwischen Ost-West-Reise und Entwicklungsroman? Zum Potenzial der so genannten Migrationsliteratur. In: Cornejo, Renata u.a. (Hrsg.): Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa. Wien: Praesens 2014. S. 37-45. Hier S. 37 ff.

⁴⁶ Meixner, S. 39

⁴⁷ Steinberg, Ruth: „Mein Pseudonym sollte schön klingen. Und es sollte deutlich machen, dass ich eine Autorin mit Migrationshintergrund bin.“ Zu Alina Bronskys Positionierungen im literarischen Feld der Gegenwart. In: Dunker, Gerstner, Osthues (Hrsg.): „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. S. 108-123.

⁴⁸ Isterheld, S. 76.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht stellt sich die Frage, ob man eine solche Kategorienbildung übernehmen oder lediglich auf Textinhalte rekurren und damit über die auktorialen Biographien hinweggehen sollte. Denn die Tendenz, Autoren aufgrund ihrer Herkunft zu klassifizieren und damit von einer ‚einheimischen‘ Literatur abzukapseln, ist ein vielfach diskutiertes Problem. Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung kann sich der Ambivalenz der Herkunft zwischen Türöffner und Türschloss schwer entziehen. Im Fall der postsowjetischen Kontingentflüchtlinge hat man es außerdem mit mehreren Hilfsbegriffen zu tun, die für sich genommen schon nicht immer klar zu definieren sind. Dabei bewirkt die Trias ihrer kulturellen Einflussbereiche, dass sie entweder der russischen bzw. ‚osteuropäischen‘ oder der jüdischen Sphäre zugeordnet, selten aber als spezifisches Phänomen betrachtet werden.⁴⁹

Schlagworte wie der erwähnte „Eastern Turn“ oder die „Osterweiterung“ der deutschen Literatur tragen der starken Präsenz postsowjetischer Autoren im deutschsprachigen literarischen Feld Rechnung, lassen aber darüber hinaus Tendenzen erkennen, ihre Texte zu einem übergreifenden Korpus zu subsumieren. So werfen die Begriffe die Frage auf, wie dieser „Osten“ eigentlich zu definieren ist. Dabei klingt noch die historische Phase des Kalten Krieges nach, wenn man damit das Schlagwort des ‚Ostblocks‘ assoziiert. Landläufig versteht man darunter oftmals Russland, obwohl sich viele andere Staaten im geographischen Osten befinden, und auch die Sowjetunion. Damit scheint die Auffassung von Dunker, Gerstner und Osthues bestätigt, dass es sich bei dem östlichen Teil Europas um ein diskursives Konstrukt handelt, das vornehmlich durch eine Abgrenzung gegenüber Westeuropa definiert wird: „Implizit wird über ein ‚Osteuropa‘ auch ein ‚Westeuropa‘ konstruiert.“⁵⁰ Auch in literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen werden die nach der Wende eingewanderten Autoren osteuropäischer Herkunft bisweilen

⁴⁹ Ausnahmen sind Sander Gilman: *Becoming a Jew by Becoming a German* und das Unterkapitel bei Isterheld: *Jüdische „Patchwork“-Identitäten unter säkularen Vorzeichen*. S. 333-363. Von Interesse ist darüber hinaus das Themendossier auf der Website von Osmikon, dem Forschungsportal für Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa: Terpitz, Olaf: *Begegnungen in Europa und der Welt. Deutschsprachige Literatur jüdischer Autorinnen und Autoren aus der (ehemaligen) Sowjetunion*. In: Osmikon. Das Forschungsportal zu Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa. 12.05.2020 <https://www.osmikon.de/themendossiers/shared-histories/begegnungen-in-europa-und-der-welt-deutschsprachige-literatur-juedischer-autorinnen-und-autoren-aus-der-ehemaligen-sowjetunion> (24.03.2024).

⁵⁰ Dunker, Axel; Gerstner, Jan; Osthues, Julian (Hrsg.): *Einleitung „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“*. Deutschsprachige Literatur aus Osteuropa. In: Dies. (Hrsg.): *„Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“*. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden/Boston: Brill 2021. S. 1-11. Hier S. 4. Vgl. dazu auch: Egger, Sabine: *„The Wild East“ in Contemporary German Poetry*. Gerald Zschorsch, Kurt Drawert, Brigitte Oleschinski. In: CALL. Irish Journal for Culture, Arts, Literature and Language Nr. 1, 1 (2016).

übergreifend als Russen bezeichnet.⁵¹ Spielt man auf die politische Einheit der Sowjetunion an, gilt dasselbe: Versammelt wird mit diesem Begriff ein riesiges Territorium unter der politisch-ideologischen Einflussphäre des Sozialismus, doch waren die ehemaligen Sowjetstaaten sprachlich und kulturell durchaus sehr unterschiedlich. Dazu gehören auch Länder wie z. B. Ungarn oder Georgien. Deshalb stellt jede Zusammenfassung dieser Ländervielfalt eine Homogenisierung dar.⁵² Die Kategorie ‚Osteuropa‘ ist insofern auch für eine Literatur von Kontingentflüchtlingen eigentlich zu ungenau, weil sie Autoren aus so weit auseinanderliegenden Herkunftsorten wie Aserbaidschan (Olga Grjasnowa), der Ukraine (u.a. Dmitrij Kapitelman, Sasha Marianna Salzmann, Katja Petrowskaja), der russischen Hauptstadt (Wladimir Kaminer) oder Jekaterinburg am Ural (Alina Bronsky) umfasst. Aus diesem Grund ist auch eine sprachliche Zuordnung schwierig, lässt sich doch nicht für alle das Russische als Muttersprache voraussetzen.⁵³ Gerade vor dem Hintergrund der Kriegssituation in der Ukraine gewinnt eine solche Ineinssetzung an Brisanz, wird doch die russische Sprache von vielen Ukrainern abgelehnt.⁵⁴ Auch sind die jüdischen Kontingentflüchtlinge allesamt mehrsprachig, doch muss das unterschiedliche Alter während des Spracherwerbs mitgedacht werden. Die Jüngeren unter ihnen lernten Deutsch als Schüler, während Autoren wie Wladimir Kaminer sich die Sprache erst als Erwachsene aneigneten.

Für Texte von mehrsprachigen Autoren aus der ehemaligen Sowjetunion wurden in der Forschung die Termini „russisch-translinguale Literatur“,⁵⁵ „slawische Literatur“ (Hitzke), „slawischsprachige Literatur“ (Aumüller und Willms) oder „deutschsprachige Literatur russischstämmiger AutorInnen“ (Isterheld) vorgeschlagen. Auf eine sprachliche Einordnung soll hier aus den skizzierten Gründen, d.h. der Sprachenvielfalt der ehemaligen Sowjetrepubliken einerseits und der Ineinssetzung dieser Länder durch die russische Sprache als Lingua Franca andererseits, verzichtet werden. Denn Dmitrij Kapitelman spricht zwar ebenso Russisch wie Wladimir Kaminer und Kat Kaufmann, er stammt hingegen nicht aus Russland, sondern aus der Ukraine. Zudem verbrachten die jüngeren Autoren zwar ihre

⁵¹ Isterheld, Nora: Die Russen sind wieder da!

⁵² Vgl. Dunker: Osterweiterung?, S. 36.

⁵³ Vgl. Dunker, Gerstner, Osthues: Einleitung, S. 3. Auch wenn es auf den hier behandelten Textkorpus nicht zutrifft, ist zu erwähnen, dass manche Autoren aus einem ehemaligen Sowjetstaat stammen, dort aber als deutschsprachige Minderheit lebten, etwa Herta Müller in Rumänien oder Terézia Mora in Ungarn. Vgl. ebd., S. 3.

⁵⁴ Dmitrij Kapitelman problematisiert die Abneigung gegenüber der russischen Sprache generell: Kapitelman, Dmitriji: Wer spricht da noch Russisch? In: *Die Zeit* 10.03.2022 <https://www.zeit.de/2022/11/osteuropaeische-community-berlin-russland-ukraine> (12.03.2024).

⁵⁵ Finkelstein, Miriam: Russisch-translinguale Gegenwartsliteratur als Weltliteratur. In: Dies.; Hitzke, Diana (Hrsg.): *Slawische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur*. S. 190-214.

Kindheit in einer russischen Sprachumgebung, beherrschen in einigen Fällen die deutsche Sprache aber souveräner als ihre Muttersprache und legen auch auf ihre besondere Eloquenz im Deutschen Wert (so z.B. Dmitrij Kapitelman und Olga Grjasnowa).

Bemerkenswert ist, dass sie sich für ein Schreiben in deutscher Sprache entschieden und sich an deutsche Leser richten. Sind sie damit deutsche Literatur? Die Diskussion um die Einstellung des Chamisso-Preises 2017 zeigt beispielhaft, dass bezüglich der Zugehörigkeit zu einer deutschen Nationalliteratur aufgrund der Sprachkenntnisse von Autoren Uneinigkeit herrscht.⁵⁶ Will man im Sinne einer „Osterweiterung“ die Innovationskraft einer entsprechenden Literatur in Anschlag bringen, ist wie oben angedeutet zu bedenken, dass die literarische Verbindung zwischen einem östlichen Europa und dem deutschsprachigen Raum ältere historische Bezüge aufweist. Brigid Haines weist selbst darauf hin, dass es sich hier gleichzeitig um eine Neuerung und eine Kontinuität handelt und dass Osteuropa schon seit Langem zentraler Bestandteil deutschen Selbstverständnisses ist.⁵⁷

Auch für die jüdische Literatur wird festgestellt, dass sich „deutsch schreibende Juden [...] immer auch konkret in mannigfaltigen, komplexen und jeweils sehr spezifischen Beziehungen zu anderen europäischen Sprachen“ befanden.⁵⁸ In manchen literaturwissenschaftlichen Positionen wird deshalb der Bindestrich-Begriff „deutsch-jüdische Literatur“ verworfen.⁵⁹ Mit Bischoff und Tippner verfehlen „Klassifikationen jüdischer Autorinnen und Autoren etwa als spanisch-jüdisch, deutsch jüdisch oder polnisch-jüdisch zunehmend die komplexen Verhältnisse sprachlicher und kultureller Herkunft und Vernetzungen.“⁶⁰ Sie bevorzugen stattdessen den Terminus „europäisch-jüdische Literatur“. Im Fall von Juden aus der ehemaligen Sowjetunion verweist Sander Gilman allerdings darauf, dass eine Zuordnung zur jüdischen Literatur aufgrund der divergierenden Auffassungen von Judentum in Deutschland und der Sowjetunion (religiös oder ethnisch-national)

⁵⁶ Vgl. Aumüller, Matthias; Willms, Weertje: Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum. Paderborn: Fink 2020. S. 1-3.

⁵⁷ Haines, S. 146.

⁵⁸ Bodenheimer, Alfred; Battegay, Caspar: Deutsch-jüdische Literatur im europäischen Kontext. In: Horch, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin: De Gruyter 2016. S. 270-280. Hier S. 270.

⁵⁹ Weil „deutsch-jüdische Literatur“ ein umstrittener Begriff sei, diese zudem zeitgenössisch und migrantisch sei, ließe sich argumentieren, dass sie gar nicht existiere. Vgl. Banki, Luisa; Battegay, Caspar: Sieben Thesen zur deutschsprachigen jüdischen Gegenwartsliteratur. In: Zwischen Literarizität und Programmatik. Jüdische Literaturen der Gegenwart. Berlin: Neofelis 2022 (=Jalta Sonderausgabe 1). S. 41-47. Hier S. 41.

⁶⁰ Bischoff, Tippner; S. 1.

ohnehin schwierig sei.⁶¹ Er gehört zu den wenigen Stimmen, die postsowjetisch-jüdische Autoren als eigenständige Kategorie begreifen.⁶²

Für jüdische Literaten, die nicht in Deutschland geboren wurden, wird als Definitionsbasis oftmals vorgeschlagen, dass es sich um Autoren handelt, die eine prägende Zeit in Deutschland verbrachten, ihre Texte in deutscher Sprache schreiben und darin jüdische Themen verhandeln, „sich selbst als Juden bezeichnen und als solche in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden wollen“.⁶³ Garloff und Mueller geben, wenn es um die Selbstdefinition der Autoren geht, allerdings zu bedenken, dass es ein Spannungsverhältnis gebe zwischen einer „intrinsic definition of Jewishness“ und einer „extrinsic component“,⁶⁴ die in der Rezeption zum Ausdruck kommt. So erzeuge aktuelle jüdische Literatur auch deshalb viel Resonanz, weil man von ihr eine „Renaissance“ der jüdischen Literatur erwarte.⁶⁵ Eine Einordnung nach Selbstdefinition ist schon deshalb nicht praktikabel, weil sich die wenigsten der hier interessierenden Autoren als jüdisch bezeichnen, vielfach in ihren Texten erst erforschen, wie sie dazu stehen und einige eine konkrete Bezeichnung generell von sich weisen. Verschiedene Altersgruppen der Kontingentflüchtlinge unterscheiden sich u.a. darin, wie sie die Beeinflussung durch die deutsche Umgebung literarisch verhandeln. So erlebten Wladimir Kaminer, Katja Petrowska, Vladimir Vertlib (Österreich) oder auch Gary Steyngart (in den USA) ihre Kindheit und Jugend in ihren Heimatländern, während jüngere Autoren bereits zu einem wesentlichen Teil in Deutschland aufwuchsen. Wie die jüdisch-migrantische Identitätstrias begriffen wird, ist also auch eine Generationenfrage. Diese ist im Fall von jüdischen Kontingentflüchtlingen unterschiedlich zu beantworten, je nachdem ob man von ihrem Alter, ihrer jüdischen oder ihrer postsowjetischen Abstammung ausgeht. Die inhaltliche Kehrtwende in Bezug auf die jüdische Vergangenheit betrifft indes auch jüdische Literaten der dritten Generation, die in Deutschland geboren und

⁶¹ Vgl. Gilman, Sander L.: Gibt es neue Ostjuden in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur. In: Lorenz, Dagmar C. G.; Rollett, Alexandra; Scherr, Elisabeth; Spörk, Ingrid (Hrsg.): Konzept Osteuropa. Der „Osten“ als Konstrukt der Fremd- und Eigenbestimmung in deutschsprachigen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 259-278. Hier S. 260.

⁶² Ebd.

⁶³ Wirtz, Susanne: Jüdische Autoren der Gegenwart. Probleme, Positionen, Themen. In: Tribüne 198 (2011). S. 152-159. Hier S. 152. Ebenso Seidler, Mandy: Selbstbewusst, sarkastisch, streitbar. Die Vielstimmigkeit der deutschsprachigen jüdischen Gegenwartsliteratur. In: Kotowski, Elke-Vera (Hrsg.): Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden. Eine Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern. Berlin: De Gruyter 2015. S. 143-153. Hier S. 143.

⁶⁴ Garloff, Katja; Mueller, Agnes: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): German Jewish Literature after 1990. Rochester/New York: Camden House 2018. S. 1-16. Hier S. 10.

⁶⁵ Ebd., S. 2.

aufgewachsen sind.⁶⁶ Bei allen Unterschieden zu den Texten früherer Autorengenerationen gibt es außerdem Schreibweisen und -inhalte, die sich durch eine generationenübergreifende Kontinuität auszeichnen.⁶⁷ Garloff und Mueller sehen deshalb in der Unterscheidung von Generationen „a pitoval, yet also sometimes limiting, category in the analysis of the post-Holocaust German Jewish literature“.⁶⁸ Im Grunde ist die Favorisierung eines bestimmten Begriffs zur Kategorisierung gleichzusetzen mit einer Bestimmung dessen, was man für den Kern dieser Literatur hält. Ob man dafür den Text oder den Autor befragen sollte, wird unterschiedlich beurteilt, zumal über dieser Frage die Diskussion um die Begriffe Migrationsliteratur, interkulturelle und transkulturelle Literatur steht.⁶⁹ Heidi Rösch trennt zwischen der Herkunft der Autoren und der Textinhalte, sie unterscheidet demgemäß „Migrantenliteratur“ und „Migrationsliteratur“.⁷⁰ Weil viele Autoren den letzteren Begriff jedoch ablehnen, kommt Brigid Haines zu dem Schluss: „Certainly the focus must be on the texts, not the authors.“⁷¹ Wenn allerdings Autoren ihre eigene Einwanderungsbiographie zum zentralen Thema ihrer Texte machen, ist dies mit zu berücksichtigen. Wie persistent die Faszination für das (Auto)Biographische ist, zeigt sich somit auch von auktorialer Seite selbst. Jede Bezeichnung kann somit in die eine oder andere Richtung exkludierend wirken. Anders als ‚osteuropäisch‘ oder ‚russisch‘ soll die Bezeichnung ‚postsowjetisch‘ in der vorliegenden Studie dem Umstand gerecht werden, dass die drei untersuchten Autoren aus verschiedenen GUS-Staaten kommen, und dass sie alle noch zu Sowjetzeiten dort lebten. Diese Benennung ist nicht als terminologische Entität zu verstehen, sondern weist auf die Spezifik der dreigliedrigen Kulturbezüge hin, die im Weiteren wichtig sind. Es wird daher

⁶⁶ Zu den Unterschieden zwischen Autoren der zweiten und der dritten Generation siehe Wirtz und Seidler.

⁶⁷ Vgl. Bischoff, Tippner und Garloff, Mueller; S. 2.

⁶⁸ Ebd., S. 10. Sie führen aus: „While the distinction between the survivors of the Holocaust, their children, and their grand-children – and the corresponding notions of first-, second-, and third-generation German Jewish literature – is often useful, it also tends to draw rather rigid boundaries between the generations and to neglect stylistic and thematic overlaps among writers of different generations.“ (Ebd., S. 10) Sie schlagen daher vor, statt von einer Kontinuität von einer Kontiguität auszugehen: „The notion of contiguity, then, allows us to perceive new vertical and horizontal connections between works of German-language (and other) Jewish literature.“ Ebd., S. 10.

⁶⁹ S. dazu beispielsweise Aumüller, Matthias; Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne: Programmatische Einleitung: Literatur und Transnationalität. In: Dies. (Hrsg.): Handbuch Literatur und Transnationalität. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 1-46.

⁷⁰ Rösch, Heidi: Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2017. S. 72. „Migrantenliteratur“ meint „die Literatur von Autor/innen mit Migrationshintergrund und [...] deren Migrationsbiografie – unabhängig davon, ob ihre Literatur Migration thematisiert oder nicht.“ „Migrationsliteratur“ hingegen „wird vom konkreten (Einzel-)Werk her gedacht, das sich auf Migration bezieht.“ Ebd.

⁷¹ Haines, S. 147.

impliziert, jedoch nicht explizit darauf hingewiesen, dass es sich um deutschsprachige Autoren handelt, die im deutschen Literaturbetrieb tätig sind. Dabei interessiert, ob und wie sich diese Gesamtkonstellation auf die Inszenierung der Autorschaft auswirkt.

1.2 Von alten Zwängen und neuen Medien

„Es gibt Verflechtungen, die man akzeptieren muss: Sobald man schreibt, will man letztlich veröffentlicht werden, und sobald man veröffentlicht, muss man akzeptieren, was die Gesellschaft von den Büchern verlangt und mit ihnen anstellt.“⁷²

In dem Moment, in dem Autoren ihre Texte publizieren, wird es ihnen nicht mehr gleichgültig sein, ob diese wahrgenommen werden oder nicht. Genauso werden sie, von anonymen oder pseudonymen Publikationen einmal abgesehen, Wert darauf legen, als Verfasser dieser Texte erkennbar zu sein.⁷³ Damit das gelingen kann, muss Aufmerksamkeit generiert werden und zwar als eine Steuerung des Rezipienten „im Hinblick auf seine Wahrnehmung eines ‚Autors‘ bzw. von dessen ‚Werk‘“.⁷⁴ Dabei geht es nicht bloß darum, wie Barthes es formuliert, was die Gesellschaft mit den Büchern anstellt. Es geht auch darum, was sie von den Autoren verlangt und mit ihnen anstellt. Gibt es doch bekanntermaßen „nach dem Text kaum eine andere Größe im Gebiet der Literatur, die uns wichtiger wäre als der Autor.“⁷⁵

Angesichts der Vielfalt an Dimensionen und Tätigkeitsfeldern, die mit dem Phänomen gegenwärtiger Autorschaft verbunden sind und von denen Inszenierungen ein zentrales Element sind, lässt sich zudem fragen, ob diese Abstufung noch angemessen ist und nicht sogar der Text *nach* dem Autor folgt. Denn der Autor ist, wenn es um Literatur geht, gleichsam das Magnetfeld öffentlicher Aufmerksamkeit.

⁷² Barthes, Roland: *Le grain de la voix*. Paris: Éditions du Seuil 1981. S. 300. Zitiert nach Genette, S. 345.

⁷³ Jürgensen, Christoph; Kaiser, Gerhard (Hrsg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter 2011. Zitat aus dem Klappentext.

⁷⁴ Vgl. Bremer, Kai: *Aufmerksamkeitsökonomie und Autorinszenierungen*. In: Eke, Norbert Otto; Elit, Stefan (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019. S. 466-477. Hier S. 466.

⁷⁵ Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone: *Autor und Interpretation*. In: Dies. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2003. S. 7-31. Hier S. 7.

Dabei ist er aber nicht passiv der Gesellschaft unterworfen, sondern selbst eine agierende Instanz, die eigene Interessen verfolgt. Dazu gehört die Motivation, die eigenen Texte sichtbar machen zu wollen. Die Existenz von Texten ist außerdem für die öffentliche Sichtbarkeit als Autor wichtig, weil sie dessen literarische Profession bestätigen. Berührt wird also immer wieder das komplexe Verhältnis von Text bzw. Werk und Autor, das sich durch eine beidseitige Dynamik auszeichnet. Allemal sind Autorinszenierungen aber nicht nur eine Sache zwischen Autor und Text bzw. Werk, sondern jene von Barthes angesprochene Öffentlichkeit nimmt in diesem Gesamtgefüge, das sich als Literaturbetrieb⁷⁶ fassen lässt, ebenso einen aktiven Part ein. Was Barthes daran beklagt, ist der Verlust der Herrschaft über das eigene Werk seitens des Autors.⁷⁷ Stets bewegt sich die auktoriale Inszenierung unterdessen in einem Spannungsfeld von divergierenden Polen, von Kunst und Kommerz, von textinternen und textexternen Darstellungen, von eigenen und den Interessen anderer Akteure.

Nachdem die biographistische Ausrichtung der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Autor durch die poststrukturalistische Proklamation vom ‚Tod des Autors‘ verworfen worden war,⁷⁸ schwenkte das Pendel des Autorschaftsdiskurses in die entgegengesetzte Richtung. 1999 verkündete man seine ‚Rückkehr‘.⁷⁹ Der Autor stand fortan als Untersuchungsgegenstand wieder hoch im Kurs, seit dem Jahr 2000 erlebt die Forschung dazu einen regelrechten Boom,⁸⁰ wobei

⁷⁶ Steffen Richter schlägt folgende Definition vor: „Der ‚Literaturbetrieb‘ soll hier verstanden werden als die Gesamtheit der Institutionen, Instanzen und Personen sowie ihrer Beziehungen untereinander, die Rahmenbedingungen für die Produktion, Distribution und Rezeption literarischer Texte bilden.“ Richter, Steffen: *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien*. Darmstadt: WBG 2011. S. 8. Thomas Wegmann bezeichnet den Literaturbetrieb als „feuilletontaugliches Pendant zum literatursoziologischen Konzept des literarischen Feldes, mit dem Pierre Bourdieu die Gesamtheit aller auf Literatur bezogenen Akteure und ihrer Handlungen beschreibt: Autoren, Literaturkritik, Buchhandel, Bibliotheken, Verlage, Leser, Literaturvermittler etc.“ Wegmann, Thomas: *Literaturbetrieb und literarischer Markt*. In: Eke, Norbert Otto; Elit, Stefan (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019. S. 453-465. Hier S. 453.

⁷⁷ Siehe zu diesem Thema: Schaffrick, Matthias: *Autorsubjekt und Werkherrschaft*. In: Wetzel, Michael (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft*. Berlin: De Gruyter 2022. S. 203-222.

⁷⁸ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000. S. 185-193.

⁷⁹ Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer 1999.

⁸⁰ Aus der Vielzahl an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen seien beispielhaft aufgeführt: Detering, Heinrich (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: Metzler 2002; Künzel, Christine; Schönert, Jörg (Hrsg.): *Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007; Grimm, Gunter E.; Schärf, Christian (Hrsg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld: Aisthesis 2008; Jürgensen, Christoph; Kaiser, Gerhard (Hrsg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter 2011; Meier, Christel; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Autorschaft. Ikonen, Stile, Institutionen*. Berlin: Akademie-

sie von der Erkenntnis bestimmt wird, dass es sich um „einen anderen Autor als vorher“ handelt.⁸¹ Die Revitalisierung des Autorbegriffs zielt daher nicht darauf ab, ihn zum Maß aller Dinge für die Textinterpretation zu machen, was ja gerade auch in Bezug auf migrierte Autoren problematisiert wird, wie das obige Zitat von Brigid Haines zeigt. Aber sie trägt der Entwicklung Rechnung, dass er trotz der vormaligen Rede über sein Ableben in der Öffentlichkeit äußerst präsent ist. Im Mittelpunkt des Forschungsinteresses steht seitdem der Autor als eine Instanz, die in der Öffentlichkeit steht, dort Autorschaft repräsentiert und durch ihre Inszenierungsmethoden konstituiert und medial verbreitet.

Dass Autoren mit Inszenierungen ihren Texten und ihrer Profession zu Beachtung verhelfen wollen, ist jedoch kein neues Phänomen. Formen der auktorialen Selbstdarstellung lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen, finden sich dann genauso im Mittelalter wie während der Renaissance.⁸² Sie basierten indes auf jeweils unterschiedlichen Ideen von Autorschaft und veränderten sich mit Entwicklungen medialer und ökonomischer Art sowie der Herausbildung verschiedener Lesepublika. Als Markstein für die öffentliche Repräsentation eines sich selbst bewussten und starken Konzepts von individueller Autorschaft gilt gemeinhin der Höhepunkt der Genie-Periode während des 18. Jahrhunderts.⁸³ Im Zuge der Ausdifferenzierung des Literaturbetriebs wurden Repräsentationstechniken von Literatur immer ausgefeilter, die verlegerische und auktoriale „Reklame“⁸⁴ für Literatur immer weiter professionalisiert. Der Weg zum hauptberuflichen Schriftsteller ist allerdings erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts abgeschlossen.⁸⁵ Die weiteren Entwicklungsstufen sind

Verlag 2011; Gisi, Lucas Marco; Meyer, Urs; Sorg, Reto (Hrsg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Paderborn: Fink 2013; Kyora, Sabine (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: Transcript 2014; Schaffrick, Matthias; Willand, Marcus (Hrsg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin: De Gruyter 2014; Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (Hrsg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript 2014; John-Wenndorf: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld: Transcript 2014; Fischer, Alexander M.: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2015; Wetzel, Michael (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft. Berlin: De Gruyter 2022.

⁸¹ Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, S. 13.

⁸² Vgl. Bremer und weiterhin den historischen Abriss von Michael Wetzel in: Ders. (Hrsg.): Autorschaft. S. 79-197. Außerdem Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Autorschaft. Ikonen, Stile, Institutionen. Berlin: Akad.-Verlag 2011. S. 9-27.

⁸³ Vgl. Lehmann, Johannes F.: Genie und Autorschaft. In: Wetzel (Hrsg.): Autorschaft. S. 259-276.

⁸⁴ Thomas Wegmann definiert Reklame als „all das, womit gezielt und intentional Aufmerksamkeit auf bestimmte Produkte, Personen oder Dienstleistungen gelenkt werden soll, um so ökonomisches oder symbolisches Kapital einzunehmen.“ Wegmann, Thomas: Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850-2000. Göttingen: Wallstein 2011. S. 19.

⁸⁵ Vgl. Schneider, Ute: Autorschaft und literarischer Markt. In: Wetzel (Hrsg.): Autorschaft. S. 435-438.

durch die Gemeinsamkeit gekennzeichnet, dass jede mediale Ausweitung auch zu einer Berufsfelderweiterung des Autors führt, der zunehmend in und für mehrere Medien tätig ist.⁸⁶ Dem Bild des künstlerischen Dichters stand nun antagonistisch das Bild des marktgerechten Schriftstellers gegenüber.⁸⁷ Ist es im 19. Jahrhundert die Textproduktion für den sich ausdehnenden Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt, wird Literatur im 20. Jahrhundert durch die neuen Medien Film, Fernsehen und Radio Teil einer massenhaften Unterhaltungsindustrie, mittels derer Autoren noch stärker jenseits ihrer Texte hervortreten können.⁸⁸ Seitdem wird die Debatte um den „Warencharakter der Literatur“ und damit die „seitdem nicht mehr verstummten Diskussionen über die Rolle und Bedeutung des Literaturbetriebs“ geführt.⁸⁹

Ob im Zuge der Kommerzialisierung des Marktes und der Expansion von Zeitungen und Zeitschriften im 19. Jahrhundert, der weiteren Ausdifferenzierung der Medien im 20. Jahrhundert: Stets standen die Idee von Autorschaft und ihre Inszenierung in Zusammenhang mit medialen Entwicklungen, den Bedingungen des Buchmarktes und auch juristischen Neuerungen.⁹⁰ Folglich lässt sich „kein Ursprung von Autorschaftsinszenierungen konstatieren, sondern es lassen sich lediglich Zäsuren in ihrer Entwicklung benennen, die sich mit sozial-, ideen-, medien- oder literaturgeschichtlichen Umbrüchen überschneiden.“⁹¹ Dabei lässt sich grundsätzlich konstatieren, dass mit jeder medialen und kommerziellen Entwicklung neue Möglichkeitsräume für auktoriale Repräsentationen geschaffen werden, aber gleichzeitig der Druck zur öffentlichen Sichtbarkeit anwächst. Nicht *ob* inszeniert wird, sondern *wie* unterliegt demnach Transformationen. Mit der zunehmenden Einbindung in kommerzielle Entwicklungen entsteht dabei im historischen Verlauf

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. Eke, S. 79.

⁸⁸ Zu dieser Zeit entfaltete sich eine besondere Vielfalt an Autorbildern: Gelehrter, Seher, Artist, Prophet, Eremit, Hüter der Werte, Angry Young Man, Bohemian. Vgl. Schütz, Erhard (Hrsg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek: Rowohlt 2005, S. 28. „Der neue Schriftsteller trägt unterschiedliche Masken und distanziert sich vom verehrten *poète* oftmals in antibürgerlichem Habitus, kann sich dafür gleichwohl der alten religiösen Bilder mit neuer ästhetischer Bedeutung bedienen.“ Meier, Wagner-Egelhaaf, S.18. Die Genieästhetik wurde gewendet zu einer „bürgerlichen Poetik der Individualität“, die das Textverständnis an den Autor bindet. Vgl. Gisi, Lucas Marco; Meyer, Urs; Sorg, Reto (Hrsg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Paderborn: Fink 2013. S. 11.

⁸⁹ Eke, S. 79.

⁹⁰ Ein entscheidender Entwicklungsschub war um 1800 die juristische Anerkennung des Autors als Eigentümer seines Werks durch das Urheberrecht. Zur Geschichte des Urheberrechts siehe Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn: Schöningh 1981.

⁹¹ Schaffrick, Matthias; Willand, Marcus: Theorien der Inszenierung von Autorschaft. In: Dies. (Hrsg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin/Boston: De Gruyter 2014. S. 83-119. Hier S. 107.

ein ökonomischer Verdachtsfall eines lediglich für den literarischen Markt produzierten Schreibens. Die Figur des Autors gerät außerdem mit der wachsenden Anerkennung auktorialer Kreativität und der zunehmenden Ausdehnung medialer Reichweiten immer mehr in den öffentlichen Fokus.

Gerade für das 21. Jahrhundert zeichnen sich sowohl die auktoriale als auch die verlegerische Inszenierung durch Personalisierungsmaßnahmen aus. Für Verlage ist der Autor nicht bloß als Schöpfer des Werks wichtig, sondern als „die Inszenierung eines Individuums, das als Marke für bestimmte Produkte steht, für die es Eigentumsrechte beansprucht, um sie auf dem Markt zu veräußern.“⁹² Dabei wird die Strategie verfolgt, kurzfristige Aufmerksamkeit für Einzeltitel und langfristige für den Autor selbst zu schaffen. Die betrieblichen, ökonomischen und medialen Umwälzungen⁹³ der letzten Jahrzehnte bewirken einen größeren Wettbewerbsdruck, wobei Verlage zunehmend wie Großkonzerne agieren. Einzuordnen ist das in den Befund einer generellen „Ökonomisierung der Kultur, Kultifizierung der Ökonomie“,⁹⁴ vor deren Hintergrund sich beide zunehmend im Mittel annähern, wie es auch Heribert Tommek beschreibt.⁹⁵ Auf einem saisonalen und kurzlebigen Buchmarkt mit einer großen Zahl an Einzeltiteln bei einer Leserschaft, die sich immer mehr jenseits des etablierten Betriebs bewegt und deshalb der schwindenden Bedeutung einer langfristig gepflegten Backlist, zugleich einer wachsenden Zahl an literarischen Institutionen und Events (zu nennen sind hier z.B. Literaturhäuser und -museen, Festivals, Poetry Slams⁹⁶) kann ein „literarisches Kultmarketing“⁹⁷ mittels der Autorfigur mehrere Dinge leisten. Die langfristige Profilierung einer Autormarke federt die Kurzlebigkeit des Marktes ab, indem sie Orientierungshilfen bietet und „kaufbare Sicherheit“ verspricht.⁹⁸ Außerdem können Autoren mit öffentlicher

⁹² Richter, Steffen: Der Literaturbetrieb im Zeitalter der Digitalisierung – und das vermeintliche Überhandnehmen des Betriebs über die Literatur. In: Donahue, William Collins; Kagel, Martin (Hrsg.): Die große Mischkalkulation. Institutions, Social Import, and Market Forces in the German Literary Field. S. 113-130. Hier S. 114

⁹³ Ute Schneider nennt hier „[...] das quantitative Anwachsen der lieferbaren Titel, die Forderungen des Publikums nach erlebnisreichen Events, die Möglichkeit der verlagsunabhängigen Publikation für Autoren und die Vielfalt der medialen Unterhaltungsmöglichkeiten“. Schneider, Ute: Verlagswesen. In: Eke, Elit (Hrsg.): Literarische Institutionen. S. 357-370. Hier S. 368.

⁹⁴ Schütz, Erhard; Wegmann, Thomas (Hrsg.): literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing. Berlin: Weidler 2002. S. 7.

⁹⁵ Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin/ Boston: De Gruyter 2015. Vgl. hier S. 217.

⁹⁶ Vgl. dazu grundlegend Eke, Elit (Hrsg.): Literarische Institutionen.

⁹⁷ Bolz, Norbert: Literarisches Kultmarketing. In: Köhler, Andrea; Moritz, Rainer (Hrsg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam 1998. S. 245-254.

⁹⁸ Bolz, S. 198. Vgl. Gisi, Meyer, Sorg; S. 10.

Präsenz das Interesse an literarischer Eventkultur bedienen, ihre Autormarke fördern und im selben Zuge ihre Bücher bewerben.⁹⁹ Im literarischen Feld dient das sowohl der Stärkung der Position des Autors als auch der des Verlags und anderer Akteure des Betriebs. Autorenlesungen, Poetry Slams, Autorengespräche und Podiumsdiskussionen sowie Literaturpreisverleihungen sind symbiotische Formate, die Autoren eine Plattform zur Selbstdarstellung bieten, betrieblichen und marktökonomischen Interessen dienen und gleichzeitig Literatur für die Zuhörer erlebbar machen.

Dabei gilt allen Neuerungen bzw. Ausweitungen von Autorinszenierungen dieselbe Skepsis, wie Johannes Franzen feststellt: „Bevor neue Formen der Autorinszenierung als ‚erlaubte‘ Kulturtechnik kanonisiert werden, stehen die entsprechenden Strategien immer in einem gewissen Zwielicht.“¹⁰⁰ Weil sie zumeist ein Resultat medialer Innovationen sind, geraten diese oftmals zum Anlass für kulturpessimistische Einschätzungen. War beispielsweise gegen Ende der 1990er Jahre die aufblühende literarische Eventkultur Grund für die Befürchtung einer Einverleibung von Literatur durch den Unterhaltungssektor und für den Abgang einer ‚ernsthaft‘ ambitionierten Autorschaft,¹⁰¹ gilt in jüngster Zeit die Digitalisierung als Bedrohung auktorialer Eigenständigkeit. In Gefahr sieht man einerseits „zwei der wichtigsten Grundlagen, nämlich ästhetisch die Originalität und ökonomisch das Copyright“.¹⁰² Damit einher geht zum anderen die Sorge, Buchleser an die digitalen Medien zu verlieren.

„Buchkäufer – quo vadis?“ fragte eine Studie, die der Börsenverein des Deutschen Buchhandels im Jahr 2017/18 angesichts sinkender Käuferzahlen durchführte.¹⁰³ Nach Befragung der „Buch-Abwanderer“ schien die Antwort eindeutig: Ins Internet. „Durch die tägliche Reizüberflutung und veränderte Mediennutzungsgewohnheiten“ im hektischen Alltag widmeten die Menschen ihre begrenzte Zeit vor allem der Internetnutzung, digitalen Freizeitangeboten wie dem

⁹⁹ Vgl. Schneider: Verlagswesen, S. 368.

¹⁰⁰ Franzen, Johannes: Die Trennung von Publikum und Autor. Neue Näheverhältnisse in der literarischen Öffentlichkeit nach der Digitalisierung. In: Sprache und Literatur 51/125 (2022). S. 116-133. Hier S. 125.

¹⁰¹ Vgl. dazu Porombka, Stefan: Vom Event-Event zum Non-Event-Event und zurück. Anmerkungen zum notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing. In: Böhm, Thomas (Hrsg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen. Köln: Tropen 2003.S. 125-138.

¹⁰² Wetzel, S. 3.

¹⁰³ Hierfür wurden Käuferzahlen zwischen 2013 und 2017 analysiert und Konsumenten zu ihrer Mediennutzung und ihrem Verhältnis zum Buch befragt. In diesem Zeitraum seien die Käuferzahlen um 6,4 Millionen zurückgegangen. Abrufbar unter: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/studien-umfragen/studie-buchkaeuffer-quo-vadis/> (01.02.2024).

„Binge-Watching“ von Serien oder Online-Spielen.¹⁰⁴ Stattdessen läsen sie weniger. „Nur setzt diese Dramaturgie voraus, dass wer Computer und Internet nutzt, nicht liest und schreibt. Und eben das ist falsch.“, entgegnet dem Gerhard Lauer.¹⁰⁵ Er führt digitale Plattformen wie Wattpad, Gedichte.com, oder auch Literaturblogs als Beleg für das Gegenteil an: Es würde in der Tat sehr viel gelesen, Literatur produziert und über sie kommuniziert. Allerdings jenseits konventioneller Instanzen und Genres, entsprechend individualisierter Lebenswelten und auf heterogenen Märkten.¹⁰⁶ Seiner Auffassung nach zeugen voreilige Rückschlüsse auf das Leseverhalten von der Unbeholfenheit der Buchbranche angesichts dem „Ende des Literaturbetriebs, wie wir ihn kannten“.¹⁰⁷ In einem ähnlichen Spektrum bewegen sich die Positionen zur Digitalisierung im Hinblick auf Autorschaft: Von der Diagnose einer „aktuellen Krisensituation“¹⁰⁸ bis hin zu der Einschätzung, der Einfluss des Internets auf die Rolle des Autors sei nicht zu hoch zu bewerten.¹⁰⁹ Jüngere Daten deuten außerdem an, dass die digitalen Medien nicht grundsätzlich vom Buch weg-, sondern auch zu ihm hinführen können: So ist für einen großen Teil junger Leser, eine im Übrigen in den letzten Jahren erstarkende Käufergruppe, Social Media eine wichtige Inspirationsquelle für die Buchauswahl.¹¹⁰ Dafür spricht eine Erhebung über die 16 bis

¹⁰⁴ Die Studie ergab, dass Serien die Lektüre von Büchern immer mehr ersetzen. Das sei u.a. darauf zurückzuführen, dass sie Teil eines im Bekanntenkreis geführten Diskurses seien und gemeinschaftsstiftend wirkten. Serien zu schauen sei angesichts der immer stärker empfundenen Zeitknappheit etwas, was zwei Dinge praktischerweise verbinde: Medienkonsum und soziales Event. Bücher dagegen seien weniger Gegenstand eines persönlichen Austausches, zumal viele Leser sich durch mangelnde Orientierung bei gleichzeitig großem Angebot überfordert fühlten. S. Fußnote 67.

¹⁰⁵ Lauer, Gerhard: Lesen im digitalen Zeitalter. Darmstadt: wbg Academic 2020. S. 144.

¹⁰⁶ Vgl. Lauer, S. 136. Auch Verlage versuchen an diesen Trend anzuschließen und stellen mit *Lovelybooks* oder *Library Thing* inzwischen eigene Websites zum Austausch über Literatur zur Verfügung. Lauer stellt deshalb die bisher gültigen Hierarchien des Literaturbetriebs zur Disposition und führt aus: „Die Welt der Bücher ist eine andere geworden, weil die bisherigen Institutionen des Literaturbetriebs und ihre Hierarchien an Bedeutung verloren haben. Die Grenzen zwischen den Rollen des Autors, Kritikers und Leser sind fließend geworden.“ Lauer, Gerhard: Der Literaturbetrieb – Wenn alles anders wird. In: Füssel, Stephan (Hrsg.): Von Gutenberg zum World Wide Web. Aspekte der Wirkungsgeschichte von Gutenbergs Erfindung – zur Neukonzeption des Mainzer Gutenberg-Museums. Wiesbaden: Harrassowitz 2022. S. 83-95. Hier S. 92 f.

¹⁰⁷ Lauer: Lesen im digitalen Zeitalter, S. 125-158.

¹⁰⁸ Wetzel, S. 3. Wetzel fasst zusammen: „Die reale Situation der Veränderung von Informations- und Kommunikationsprozessen durch die digitalen Medien stellt eine Bedrohung sozusagen von außen dar, die Autoren vor völlig neue Produktionsbedingungen stellt.“ Ebd., S. 3.

¹⁰⁹ Schaffrick und Willand meinen, dass das Internet nicht unbedingt neue Konzepte von Autorschaft, sondern vor allem neue Medienformate hervorgebracht habe. Vgl. Schaffrick, Willand, S. 93.

¹¹⁰ Vgl. ebd. Neuere Daten zeigen, dass bei den 10-15-Jährigen die Plattformen TikTok bzw. BookTok den größten Einfluss auf das Kaufverhalten haben, während bei den 16-29-Jährigen Instagram an vorderster Stelle rangiert. Zu diesem Ergebnis kommt die Studie „Bock auf Buch – Wie junge Menschen heute Bücher finden und kaufen“, die im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlagen (avj) und dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels durchgeführt wurde. Vgl. die Kernergebnisse

29-jährigen Buchkäufer. Überdies stiegen bei dieser Käufergruppe im Jahr 2022 gegenüber 2017 sowohl die Ausgaben für Bücher als auch die Kaufintensität.¹¹¹ Auch wenn die Zahlen des Buchmarktes aktuell ein eher verhaltenes Kaufverhalten anzeigen,¹¹² wird dadurch deutlich, dass das Internet nicht unbedingt ein Grund für den Abgang des Mediums Buch sein muss, sondern zum Bestandteil des Literaturbetriebs geworden ist.

Es scheint aber geradezu ein Automatismus zu sein, dass betriebliche bzw. mediale Veränderungen zunächst gehäuft negative Reaktionen provozieren. Jedenfalls deckt sich mit der von Lauer diagnostizierten Unsicherheit, dass der monetäre Einfluss auf Literatur in Verbindung mit erhöhter Präsenz in der Öffentlichkeit oftmals und nicht erst seit der Digitalisierung als Druckverstärker für Autorinszenierungen und entsprechend kulturpessimistisch bewertet worden ist.¹¹³ Eine zu starke öffentliche Präsenz wird dabei mit Ablenkung vom Werk und einem Verlust an künstlerischer Ernsthaftigkeit gleichgesetzt.¹¹⁴ Dass Autoren wie schon in früheren Epochen Aufgaben jenseits der Textproduktion wahrnehmen, erfordert von ihnen vielfältige Kompetenzen und lässt das schriftstellerische Metier professionell durchorganisiert anmuten. Die Notwendigkeit zur inszenatorischen Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit entspricht allerdings auch schlicht der Notwendigkeit zur finanziellen Absicherung. Bedenkt man die geringen Honorare aus den Buchverkäufen,¹¹⁵ sind außerliterarische Tätigkeiten wie Lesereisen oder Auftritte im

auf der Website des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/studien-umfragen/studie-bock-auf-buch-2024/> (12.06.2024).

¹¹¹ Diesen Befund förderte eine Studie im Auftrag des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels und des Buchgroßhändlers Libri zutage. Vgl. die Kernergebnisse der Studie „Junge Zielgruppen auf dem Buchmarkt 2023“, abrufbar unter: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/studien-umfragen/junge-zielgruppen-im-buchmarkt-2023/> (12.06.2024).

¹¹² Die Bilanz für 2023/24 fällt mit einem Wachstum von 2,8 Prozent (2023) und 1,2 Prozent (erstes Halbjahr 2024) leicht positiv aus. Allerdings geht seit einigen Jahren die Zahl der Käufer zurück. Dies betrifft jedoch nicht die Gruppe der 10-19-Jährigen, deren Zahl stetig ansteigt. Die neuesten Zahlen sind abrufbar auf der Website des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels unter: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/wirtschaftszahlen/> (16.06.2024).

¹¹³ Der wohl prominenteste Einspruch in diesem Zusammenhang stammt von Jens Jessen. Vgl. Jessen, Jens: Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 11-14.

¹¹⁴ „Als öffentliche Person wird der Autor zum Spieler und zur Spielfigur, die vom Werk ablenkt und mit den Mitteln des ‚Spektakels‘, durch Provokationen und Skandale auf die eigene ‚Person‘ als Maskerade konzentriert.“ Wetzels, S. 41. Das trifft auch auf die innerliterarische Auseinandersetzung zu. Vgl. dazu Assmann, David-Christopher: Das Verderben der Literatur im Literaturbetrieb um 2000. In: Ders. (Hrsg.): Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler. Berlin: De Gruyter 2014. S. 1-12.

¹¹⁵ Vgl. Spät, Patrick: Was verdient man als Schriftsteller eigentlich so? In: *Süddeutsche* 12.10.2017 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/buchbranche-was-verdient-man-als-schriftsteller-eigentlich-so-1.3704687> (05.09.2023).

Rundfunk oder bei Buchmessen wichtige Gelegenheiten dafür, auktoriale Einkünfte aufzustocken. Oftmals sind Autoren außerdem nicht nur Literaten, sie sind auch Journalisten, Fotografen, Musiker und Medienschaffende und somit in verschiedenen kulturellen Feldern aktiv.

Heute ist es ohnehin für die meisten Autoren gängige Praxis, in verschiedenen „Medien der Autorschaft“¹¹⁶ aufzutreten und den Umgang mit der Öffentlichkeit souverän zu beherrschen. Sie können sich auf Websites präsentieren, Blogs schreiben, ihre Texte selbst veröffentlichen, Youtube-Kanäle bespielen oder in sozialen Medien Accounts pflegen. Soziale Medien wie X (vormals Twitter) und Instagram bieten Gelegenheiten, äußerst spontan mit persönlichen News oder Kommentaren die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.¹¹⁷ In dieser Hinsicht verschafft die digitale Wende Autoren womöglich mehr Optionen, auf ihre eigene Inszenierung Einfluss zu nehmen und sie aktiv zu gestalten als vorher. Autoren bieten sich damit auch Chancen, ihre eigene Vermarktung selbst in die Hand zu nehmen und mit künstlerischen Ausdrucksformen zu verbinden. Der Typus der professionalisierten Medienautoren muss sich nicht auf ein Medium festlegen, sondern sie können als „Medienjongleure zwischen den Medien wechseln“.¹¹⁸ Zweifellos schaffen dabei Aktivitäten in den sozialen Medien ein „neues Näheverhältnis“,¹¹⁹ das Privatheit und Öffentlichkeit zusehends vermischt. Mediale Präsenz „legt damit eine Spur, die entweder näher an den Autor heranführt oder als eine Art Schlüssel zum Gesamtwerk fungiert.“¹²⁰ Beachtet werden muss folglich eine deutliche Unterscheidung der einzelnen Inszenierungsebenen: Die Urheber von Inszenierungen und ihre Interessenlagen, inszenatorische Allianzen und auch, inwiefern Inszenierungen im Wechselspiel von Aktion und Reaktion aufeinander aufbauen.¹²¹ Autorschaft bewegt sich vor diesem Hintergrund zwischen den bereitstehenden Möglichkeiten zur öffentlichen Selbstdarstellung und dem Druck, diese für die Sichtbarkeit der eigenen Autorschaft wahrnehmen zu müssen. Dieses Spannungsverhältnis betrifft auch Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann, wobei sie das Internet als zusätzliche Option zur Selbstinszenierung durchaus nutzen. Einen Zwang hat die Digitalisierung bei Autoren insgesamt sicherlich verstärkt, nämlich den zur Entscheidung für oder gegen öffentliche Repräsentationstechniken. Über alle

¹¹⁶ Vgl. Gisi, Meyer, Sorg.

¹¹⁷ Giacomuzzi, Renate: Literaturvermittlung im Internet. In: Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hrsg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015. Paderborn: Fink 2017. S. 223-232. Vgl. hier S. 227.

¹¹⁸ Fischer, S. 272.

¹¹⁹ Franzen: Die Trennung von Publikum und Autor.

¹²⁰ Giacomuzzi: Literaturvermittlung im Internet, S. 227.

¹²¹ Vgl. Jürgensen, S. 56.

ökonomischen, medialen und betrieblichen Entwicklungen hinweg kann daher festgehalten werden:

„[...] man kann nicht nicht inszenieren wenn man sich mit seinen Texten, Bildern, Filmen in die Öffentlichkeit begibt.“¹²²

1.3 Korpus und Aufbau

Die vorangegangenen Ausführungen skizzierten Ambivalenzen in Bezug auf zwei Gesichtspunkte von Autorschaft, die für die weiteren Überlegungen relevant sind und die in der literaturbetrieblichen bzw. schriftstellerischen Praxis ineinanderfließen: Erstens die Bedeutung von Herkunft im deutschsprachigen Literaturbetrieb, die insbesondere bei migrantischen Autoren oftmals im Vordergrund des öffentlichen Interesses steht. Und zweitens die Rolle von auktorialen Inszenierungen als aufmerksamkeitsbeförderndes Instrument einerseits und als Zwang zur öffentlichen Sichtbarkeit andererseits. Beide beinhalten somit Chancen und Hürden zugleich. Wie Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann diese Dimensionen im Rahmen ihrer Repräsentation von Autorschaft miteinander in Einklang bringen, soll Thema der vorliegenden Studie sein. Begriffen als „Ermöglichungsbedingung für ein gewisses Autorschaftskonzept“¹²³ wird es darum gehen, welche Formen von Autorschaftsinszenierungen die spezifischen Rahmenbedingungen der Migration als Kontingentflüchtlinge bei ihnen hervorbringen, und inwiefern eine Rückkopplung dieser Formen auf die Wahrnehmung und Gestaltung von Herkunft stattfindet – einem Zusammenhang also, der von der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang wenig berücksichtigt wurde.¹²⁴ Dabei ist Herkunft nicht als alleiniger Grund für den Beginn literarischer Produktion zu begreifen, dennoch wird davon ausgegangen, dass bei Kaminer, Kapitelman und Kaufmann zwischen diesen Punkten eine Verknüpfung besteht. Wenn dafür ein starker Fokus auf die Figur des Autors notwendig ist – zumal die drei Autoren sich bei ihrem Eintritt ins literarische Feld auf die eigene Person und ihre Herkunft bezogen – ist Autorschaft als ein Konzept und

¹²² Laferl, Tippner; S 30.

¹²³ Jürgensen: Federkrieger, S. 64.

¹²⁴ Neben einzelnen Aufsätzen stellen vor allem die Arbeiten von Adrian Wanner und Nora Isterheld Ausnahmen dar. Vgl. Wanner, Adrian: Ein Russe in New York. Gary Shteyngart und der Immigrant Chic. In: Osteuropa 57/5 (2007). S. 150-167. Ders.: Out of Russia. Fictions of a new Translingual Diaspora. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press 2011; vgl. Isterheld: In der Zugluft Europas. S. 149-161.

nicht der Autor im Sinne der Existenz des Verfassers von Texten gemeint.¹²⁵ An dieser Stelle soll vorab erstens das Textkorpus erklärt und zweitens ein Überblick über den Aufbau der Arbeit gegeben werden.

Mit Kaminer, Kapitelman und Kaufmann werden drei Autoren ausgewählt, die beispielhaft für die Präsenz postsowjetisch-jüdischer Autoren im gegenwärtigen deutschsprachigen Literaturbetrieb sind und deren Ausgangskonstellation für den Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere einige Parallelen aufweist. Alle kamen nach 1990 als Kontingentflüchtlinge nach Deutschland, Kaminer und Kaufmann aus der heutigen Russischen Föderation, Dmitrij Kapitelman aus der Ukraine. Sie alle wenden sich in einem ähnlichen Alter in ihren Debüts dem Ereignis ihrer Migration als Kontingentflüchtlinge zu und tun dies aus einer autofiktionalen Perspektive. Alle drei geraten damit schnell ins Blickfeld der literaturbetrieblichen Öffentlichkeit und platzieren sich dort als Autoren postsowjetischer, nicht alle jedoch im gleichen Maß als Autoren jüdischer Abstammung. Ihre Muttersprache ist Russisch, sie schreiben aber von Beginn ausschließlich auf Deutsch. Andererseits werden mit Kaminer, Kapitelman und Kaufmann ästhetisch, inhaltlich und inszenatorisch unterschiedliche Typen auktorialer Profilierung betrachtet. Im Prozess auktorialer Selbstbehauptung etablieren sie individuelle Eigenheiten, sind beispielsweise unterschiedlich stark in der Öffentlichkeit präsent oder favorisieren bestimmte Inszenierungspraktiken und -inhalte. Auch der Umgang mit ihrer jüdischen Herkunft variiert von Affirmation bis zu Distanzierung.

Ein weiterer Unterschied liegt im Bekanntheitsgrad der Autoren: Wladimir Kaminer ist eine etablierte Größe im literarischen Feld mit einem umfangreichen Textkorpus und seit Langem einem breiten Publikum bekannt. Gerade zu Beginn seiner literarischen Karriere bestand ein großes Interesse seitens der Literaturkritik und -wissenschaft.¹²⁶ Für Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann gilt dies bislang nicht im gleichen Maße, wobei ein zunehmendes Interesse an Kapitelman zu beobachten ist.¹²⁷ Die bisherige Beschäftigung mit Kat Kaufmann hingegen kann nicht anders als rudimentär genannt werden. Ebenso verschieden wie die schiere Beachtung der drei Autoren ist ihre Bewertung durch die Instanzen der literarischen Öffentlichkeit.

¹²⁵ Vgl. Wetzel, Michael: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Autorschaft. S. 3-75. Hier S. 7.

¹²⁶ Siehe dazu 4. „Vom Asylanten zum literarischen Exportschlager“: Wladimir Kaminer, außerdem die bibliographischen Angaben bei Isterheld, S. 54, Fußnote 162.

¹²⁷ So markiert Kapitelmans *Formalie in Kiew* im Oktober 2024 den Beginn der Veranstaltungsreihe „Eine Universität, ein Buch“ des Fachbereichs Germanistik und der Fakultät für Literaturwissenschaft und Linguistik an der Universität Bielefeld. Siehe dazu: <https://aktuell.uni-bielefeld.de/2024/10/16/eine-universitaet-ein-buch-mit-dmitrij-kapitelman/> (20.10.2024).

Das Korpus wurde gerade deshalb gewählt, weil es bei ähnlichen Ausgangsbedingungen ein diverses Spektrum postsowjetisch-jüdischer Literatur abbildet und zugleich als Grundlage für vertiefende Analysen dienen kann. In der Hauptsache geht es der Untersuchung darum, denjenigen Ausschnitt des reziproken Verhältnisses von Herkunft und Autorschaftsinszenierung aufzuzeigen, der eine Laufbahn der Autorschaft mit vorgibt. Als textuelle Basis fungieren hierbei *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* (2016) und *Eine Formalie in Kiew* (2021) von Dmitrij Kapitelman sowie *Superposition* (2015) von Kat Kaufmann. Kaminer ist gegenüber Kapitelman und Kaufmann ein früher Vertreter der Literatur von postsowjetisch-jüdischen Kontingentflüchtlingen. Um der Vergleichbarkeit willen stehen bei ihm daher die Ursprünge seiner literarischen Karriere im Vordergrund, was Erkenntnisse darüber verspricht, wie sich Autorschaftsinszenierungen im Bereich postsowjetisch-jüdischer Literatur seitdem entwickelt haben. Eine tragende Rolle spielen vor allem seine ersten Texte *Russendisko* (2000) und *Militärmusik* (2001). Im Rahmen der Analyse werden die individuellen Inszenierungsmodi der Autoren charakterisiert, die im Dienst von Autorschaftskonzepten stehen.

Um die ausgewählten Beispiele in diesem Sinne auf auktoriale Inszenierungen hin zu analysieren, gliedert sich die Arbeit im Anschluss an die einführenden Überlegungen in der Einleitung (1.) in folgende Teile: 2. eine historische und erinnerungskulturelle Kontextualisierung postsowjetisch-jüdischer Migration, 3. die theoretische Fundierung der Autorschaftsinszenierung durch literatursoziologische und narratologische Ansätze, und 4. die exemplarische Analyse der ausgewählten Texte.

Im **2. Kapitel** soll ein historischer, erinnerungskultureller und diskursiver Rahmen abgesteckt werden. Denn die Kulturtrias der jüdischen Kontingentflüchtlinge sorgt seit einiger Zeit für einen Perspektivenwechsel in Bezug auf Erinnerungs- und Identitätsnarrative. Diese Entwicklung hinterlässt Spuren in der Literatur, wie das folgende Unterkapitel über gattungshybride Schreibweisen aufzeigt. Die drei in der hiesigen Studie interessierenden Autoren werden darin im Hinblick auf ihre poetologischen Merkmale innerhalb der Riege der postsowjetisch-jüdischen Kontingentflüchtlinge eingeordnet. Dabei gilt es anzureißen, was gegenwärtige Spezifika postsowjetisch-jüdischen Schreibens sind und einen Blick auf Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten zu werfen.

Nach dieser Kontextualisierung diskutiert das **3. Kapitel** theoretische und methodische Ansätze zur Analyse von Autorschaftsinszenierungen. Dafür ist zunächst festzulegen, von welchem Begriffsverständnis der auktorialen Inszenierung ausgegangen werden soll, wobei die Definition von Christoph Jürgensen und Gerhard

Kaiser eine tragende Rolle spielt. Von ihnen stammt außerdem der Vorschlag einer Synthese von inner- und außertextuellen Inszenierungspraktiken bzw. paratextuellen und habituellen Formen als analytisches Vorgehen. Ihr Konzept verbindet Pierre Bourdieus Feldtheorie mit Gérard Genettes Paratext-Theorem. Damit bietet sich ein geeignetes Instrumentarium, um dem Zusammenhang von inner- und außertextuellen auktorialen Inszenierungen bei Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann nachzugehen. Denn so können zum einen die verschiedenen Inszenierungsebenen mikroanalytisch in Bezug gesetzt werden. Zum anderen werden sie als autorschaftsformende und autorpositionierende Funktionen und Effekte beschreibbar, die einen makroanalytischen Blick auf das symbiotische Abhängigkeitsverhältnis von Autorschaft und Literaturbetrieb ermöglichen. Bourdieus und Genettes Theorien werden in dem Kapitel jedoch im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit für die Erforschung von Autorinszenierungen im gegenwärtigen literarischen Feld diskutiert und, insbesondere wegen Transformationsprozessen durch die digitalen Medien, aktualisiert. Das Kapitel benennt außerdem Funktionen von Inszenierungen für Autorschaft und die Ebenen, auf denen diese manifest werden, wobei diese in der konkreten Realisierung von Autorinszenierungen zusammenspielen. Einen entscheidenden Stellenwert hat bei Kaminer, Kapitelman und Kaufmann außerdem das Konzept der Autofiktion.¹²⁸ Die Fiktionalisierung der eigenen Biographie wird bei ihnen zum einen als Schreibmodus, zum anderen als medial vermittelte Ergänzung zur innertextuellen Inszenierung der Autorpersona verstanden. Ohne Paratexte, so eine weitere zentrale Annahme der vorliegenden Arbeit, ist Inszenierung mit dem Zweck der Sichtbarmachung von Autorschaft im Sinne einer Positionierung im literarischen Feld schlechterdings nicht möglich. Zur Untersuchung der Autorschaftsinszenierungen von Kaminer, Kapitelman und Kaufmann sollen also die Verbindungslinien zwischen textinterner und textexterner Inszenierung nachgezeichnet werden sowie der damit zusammenhängenden Situierung im literarischen Feld nachgezeichnet werden. Der für die Arbeit gewählte analytische Ansatz verbindet folglich eine narratologische mit einer literatursoziologischen Perspektive.

Diese kontextuellen, theoretischen und methodischen Überlegungen kommen in den folgenden Analysen in den **Kapiteln 4-6** zur Anwendung. Hierbei werden Verfahren textinterner Selbstinszenierung als Ausgangspunkt dafür genommen, die Verbindung exemplarischer Textanalysen mit außertextuellen Maßnahmen

¹²⁸ Vgl. u.a.: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis 2013; Weiser, Jutta; Ott, Christine (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013.

auktorialer Präsenz zu ergründen. Ohne anzunehmen, dass Inszenierungen erst mit dem Schreibakt oder einer Buchpublikation einsetzen, werden die Texte als gewichtiger Kristallisationspunkt auktorialen Selbstverständnisses begriffen, der die außertextuelle Inszenierung mitbestimmt. Dabei liegt der Fokus auf der Frage, wie diese zur Konstruktion und Vermittlung von Autorschaft beitragen. Denn auktoriale Strategien jenseits der Texte greifen nicht selten textinterne Ästhetiken und Inhalte auf. Auch das verlegerische Marketing bezieht sich auf bestimmte Texteigenschaften, kombiniert sie mit biographischen Informationen und konstruiert so ein bestimmtes Autorimage mit. Es ist also zu fragen, inwiefern das Label ‚Kontingentflüchtlinge‘ eine Rolle bei der internen und externen Repräsentation und Positionierung von Autorschaft spielt und welche Reaktionen dies sowohl von auktorialer als auch von rezeptiver Seite evoziert.

Auch wenn die Analysen die jeweiligen Autorbilder von Kaminer, Kapitelman und Kaufmann möglichst umfassend beleuchten sollen, können nicht alle Inszenierungspraktiken der Autoren berücksichtigt werden. Dies wäre angesichts der Vielfalt an inszenatorischen Teilstücken, die in unterschiedlichen Medien kursieren, einerseits kaum praktikabel. Andererseits ist ein auf Lückenlosigkeit bedachtes Vorgehen für die Eruierung von Autorschaft auch nicht notwendig. Ziel ist es, jeweils ein übergreifendes Autorschaftsnarrativ nachzuvollziehen.

Die Analyse richtet ihr Augenmerk deshalb auf besonders markante Strategien, aus denen sich ein Autorschaftsmodell abstrahieren lässt. So wird beispielsweise der Instagram-Auftritt von Wladimir Kaminer nicht in die Untersuchung einbezogen. Zum einen existierte dieses soziale Medium in den Anfangsjahren seiner Karriere, auf die sich die Analyse hauptsächlich konzentriert, noch nicht. Zum anderen versprechen seine sporadischen Aktivitäten auf dieser Plattform weder weitreichende Erkenntnisse über seinen auktorialen Umgang mit seiner Herkunft als Kontingentflüchtling, noch sind sie für eine Interpretation seiner Selbstinszenierung als Autor unverzichtbar. Nicht denkbar wäre demgegenüber eine Untersuchung von Kat Kaufmanns auktorialer Inszenierung ohne das soziale Medium Instagram. Ausgespart wird auch Dmitrij Kapitelmans Podcast *Mischpokast*, nimmt er doch hier die Rolle des Fragestellers ein, lässt also ganz vorwiegend seinen Gästen Raum zur Selbstinszenierung, auch wenn das übergeordnete Motto „Abenteuerliche Juden und alle anderen abenteuerlichen Leute auch“ sein Bekenntnis zum Judentum verdeutlicht. Unterschiedliche Vorgehensweisen in den Analysekapiteln reagieren also auf unterschiedliche Inszenierungspraktiken und mehr oder minder große Bedeutung für die Ermittlung des jeweiligen Autorbildes. So verdankt sich die Betrachtung der Rezeption von Kat Kaufmann in einem separaten Unterkapitel dem

Umstand, dass diese nachweisbare Auswirkungen auf ihre Selbstinszenierung hat. In ihrem Fall ist zudem der Bereich der Laienkritik heterogener und damit aufschlussreicher als bei Dmitrij Kapitelman, bei dem die kritischen Stimmen der Rezipienten eine gewisse Redundanz aufweisen.

Ein praktischer Grund für den Ausschluss mancher Selbst- und Fremdszenierungen liegt in der Flüchtigkeit des Internet begründet. Nicht alle medialen Auftritte und Artikel werden dauerhaft archiviert, Links können teilweise nicht mehr abgerufen werden. Neben solch nicht mehr verfügbaren Beiträgen zur Autorschaftsinszenierung sind andere hingegen unverzichtbar: So ist die Ebene der Rezeption entscheidend, um zu verstehen, wie die Inszenierungen von Autorinnen wahrgenommen und interpretiert werden. Sie beeinflusst nicht nur die öffentliche Wahrnehmung der Autoren und ihrer Texte. Sie kann auch auf die Selbstinszenierung von Autoren rückwirken und Anpassungsmanöver anstoßen. Aus dieser analytischen Anordnung sollen Mechanismen der Autorpositionierung im gegenwärtigen literarischen Feld im Spannungsfeld von Herkunft, künstlerischer Freiheit und Vermarktung abgeleitet werden. Dabei sollen Erkenntnisse über die Funktionsweise und Rolle von Paratexten gewonnen und eine feldtheoretische Verortung ermöglicht werden. Daraus sollen Rückschlüsse auf die Beziehungen zwischen Autorschaft, medialer Inszenierung und Herkunft im deutschsprachigen Literaturbetrieb gezogen werden.

2. Neue Narrative und Verortungen: Postsowjetisch-jüdische Literatur der Gegenwart

2.1 Historische Kontexte

Die Präsenz postsowjetisch-jüdischer Autoren in den letzten Jahren geht zurück auf die bisher vierte Migrationswelle von Russland bzw. den ehemaligen Sowjetstaaten nach Deutschland, und ist damit Teil einer längeren Beziehungsgeschichte.¹²⁹ Die russisch-jüdische Autorin Lena Gorelik hat in diesem Zusammenhang einmal von einem „Pippi-Langstrumpf-Gefühl“ gesprochen.¹³⁰ Damit spielte sie auf die verschiedenen Strumpffarben der Figur von Astrid Lindgren an und übertrug diese sinnbildlich auf ihre Herkunft: „Dass man sich unterscheiden darf, dass man [...] einfach zwei verschiedenfarbige Strümpfe tragen kann, dass das vollkommen in Ordnung ist.“ Für Gorelik entspricht das selbstbewusste Anderssein von Pippi Langstrumpf einem idealen Umgang mit dem Konflikt, nicht in dem Land geboren zu sein, in dem man lebt. Jedoch müsste man bei ihr, und genauso bei Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann, sogar noch eine weitere Farbe hinzufügen. Denn ihre Migration nach Deutschland verdankte sich ihrem russischen ebenso wie ihrem jüdischen biographischen Hintergrund. Zusammen mit dem Wohnort Deutschland kann man bei ihr wie so vielen anderen jüdischen Autoren aus der ehemaligen Sowjetunion somit von einer Trias der Identitätsbezüge ausgehen. In Bezug auf die Einwanderung jüdischer Kontingentflüchtlinge aus der Sowjetunion ist Jacob Hessings Feststellung also zuzustimmen, dass die „deutsch-jüdische Literatur, die seit den 1990er Jahren geschrieben wird, [...] vor dem Hintergrund des Mauerfalls

¹²⁹ Vgl. Gansel, Carsten (Hrsg.): Deutschland und Russland. Topographien einer Beziehungsgeschichte. Berlin: Verbrecher Verlag 2020. Die erste Migrationswelle begann mit der Oktoberrevolution im Jahr 1917, die einen Exodus von russischen Künstlern nach Westeuropa auslöste, von denen sich eine große Zahl in Berlin niederließ. Die Stadt entwickelte sich in dieser Zeit zu einem Rückzugsort der russischen Intellektuellen und wurde ein wichtiger Knotenpunkt deutsch-russischen Kulturtransfers. Als zweite Migrationswelle gelten die Zwangsarbeiter, die während des Zweiten Weltkrieges aus der Sowjetunion nach Deutschland kamen. Die dritte Auswanderungswelle von Intellektuellen und Juden insbesondere nach Österreich wird in den 1960er und 1970er Jahren angesetzt. Vgl. dazu die Vorbemerkungen in Gansel (Hrsg.): Deutschland und Russland, S. 9-15. Siehe grundlegend zu den ersten Migrationsbewegungen auch: Schlögel, Karl (Hrsg.). Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München: Beck 1994.

¹³⁰ Gorelik, Lena: „Der schönste Ort der Welt.“ Interview mit Ulrike Frenkel. In: *Stuttgarter Zeitung* 28.04.2016 <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.interview-mit-der-schriftstellerin-lena-gorelik-sprache-ist-meine-art-zu-leben-page1.fd2d6094-23e6-4cae-a508-e8acacb1a035.html> (05.12.2023).

1989 und der Wiedervereinigung 1990“ zu lesen ist.¹³¹ Nach dem Zusammenbruch von Sowjetunion und DDR migrierten etwa 220.000 Juden aus den vormaligen Sowjetstaaten nach Deutschland.¹³²

Mitte der 1980er Jahre herrschte in der Sowjetunion eine Atmosphäre zunehmenden Antisemitismus,¹³³ gleichzeitig befand sie sich in Zeiten von Perestroika und Glasnost wirtschaftlich in einer prekären Lage. Schon 1989 reisten in der Folge erste Juden von dort mit Touristenvisa in die DDR ein, Wladimir Kaminer ist hierfür ein bekanntes Beispiel. Die Entscheidung, vor dem Hintergrund dieser schwierigen Situation ausgegrenzten Juden auch längerfristig Aufenthalt zu gewähren, wurde noch von der letzten DDR-Regierung im Juli 1990 beschlossen.¹³⁴ Nach der deutschen Wiedervereinigung führte die erste Regierung der Bundesrepublik dieses Ansinnen fort und verpflichtete sich, sowjetische Juden weiterhin aufzunehmen. Das kann als ein Vorgang demokratischer Selbstdefinition verstanden werden, eng verbunden mit (erinnerungs-)politischen Bestrebungen.¹³⁵ Sie kann durchaus als Intention gedeutet werden, den „Selbstentwurf Deutschlands als ‚Erinnerungsgemeinschaft‘“¹³⁶ möglichst pragmatisch umzusetzen. Der Beleg der jüdischen Abstammung war alleinige Voraussetzung für die Erlaubnis zur Einreise, wurde aber bewusst wenig differenziert gehandhabt. Diese offene Regelung war einer der zentralen Angelpunkte

¹³¹ Hessing, Jacob: Aufbrüche. Zur deutsch-jüdischen Literatur seit 1989. In: Horch, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. S. 244-269. Hier S. 244.

¹³² Einen Überblick dazu liefern bspw. Belkin, Dmitrij: Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche; Cohen, Yinon; Kogan, Irena: Jewish Immigration from the former Soviet Union to Germany and Israel in the 1990s. In: The Leo Baeck Yearbook 50 (2005). S. 249-265; Körber, Karen: Von Samarkand nach Schortowitz. Die Einwanderung russischsprachiger Juden nach Ostdeutschland. In: Belkin, Dmitrij; Gross, Raphael (Hrsg.): Ausgerechnet Deutschland! Jüdisch-russische Einwanderung in die Bundesrepublik. Berlin: Nicolai 2010. S. 62-64.

¹³³ Vgl. Grüner, Frank: Sowjetbürger, Religionsgemeinschaft, nationale Minderheit. Juden und jüdisches Leben in der Sowjetunion. Bundeszentrale für politische Bildung 16.04.2021 <https://www.bpb.de/apuz/sowjetunion-2021/331339/juden-und-juedisches-leben-in-der-sowjetunion> (05.08.2021).

¹³⁴ Der Historiker Dmitrij Belkin nennt diesen Vorgang einen „ersten Akt einer getarnten Symbolpolitik“, da die russischen Juden gar nicht im eigentlichen Sinne Verfolgte gewesen seien, eher schwebte eine solche Verfolgung als potentielle Gefahr im Raum. Belkin, Dmitrij: Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche. In: Bundeszentrale für politische Bildung 13.07.2017 <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurz dossiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche/> (05.12.2023).

¹³⁵ Dabei ging es um nicht weniger als die Selbstlegitimation als ein Land, das sich mit der eigenen Geschichte auseinandersetzt und sich im Sinne einer Kollektivschuld einer umfassend gepflegten Erinnerung an die Vergangenheit in besonderer Weise verpflichtet sieht. Auch international hing die Reputation Deutschlands davon ab. Vgl. Körber: Zäsur, S. 16 f.

¹³⁶ Körber: Zäsur, S. 17. Die Regelung hatte den Vorteil, dass die Juden aus der Sowjetunion nun offiziell als Flüchtlinge galten und jenseits allzu großer bürokratischer Hürden einreisen konnten, ohne eine tatsächliche Verfolgung in ihrem Heimatland nachweisen zu müssen.

weitreichender Konflikte und unerfüllter Erwartungen und zwar innerjüdisch wie auch zwischen Einreisenden und Aufnahmeland. In der Sowjetunion wurde „Judesein“ als nationale Identität definiert, es wurde auch im Pass so aufgeführt. Dieser Eintrag im Pass war Zielpunkt von Antisemitismus und Diskriminierung, doch die religiöse Auslegung blieb davon unberührt.¹³⁷ In Deutschland definiert man Judentum dagegen auf der Basis einer religiösen Praxis, zumindest aber der Kenntnis von jüdischer Religion und Kultur. Für die Einreise war das zunächst kein Problem, man hatte lediglich zur Bedingung gemacht, dass eines der Elternteile oder der Großeltern Juden sein müssten.¹³⁸ Folgenreich wurde dieser Umstand, den Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann in ihren Texten behandeln, bei der so dringend gewünschten Integration in die jüdischen Gemeinden in Deutschland, denn viele Einreisende waren gemäß dem orthodoxen Judentum qua definitionem überhaupt keine Juden und wurden folglich auch keine Gemeindemitglieder.¹³⁹ Die Einbindung derjenigen, die im orthodoxen Sinne als Juden galten, erwies sich als ebenso schwierig. Die Juden aus der Sowjetunion waren i.d.R. nicht praktizierend, viele verfügten nur über rudimentäre religiöse Kenntnisse. Dmitrij Belkin, der selbst als Kontingentflüchtling aus der Ukraine kam, sagt dazu: „Man erwartete Juden, bekam aber Sowjetmenschen.“ Und weiter:

Wir hatten uns russifiziert: Viele Juden waren die größten Liebhaber der russischen Kultur. Sowjetisiert: Hunderttausende haben sich mit dem System identifiziert, ja dieses bewusst mitaufgebaut. Auch christianisiert: buchstäblich und in jedem Fall intellektuell.¹⁴⁰

Bei der Einreise offenbarte sich somit die Behandlung der jüdischen Migranten aus der Sowjetunion als Absurdität: Es handelte sich überwiegend um Säkulare, deren jüdische Abstammung aber zur Voraussetzung für die Aufnahme wurde; ein Phänomen, das von Sander L. Gilman mit den Worten „becoming a Jew by becoming a German“ zusammenfasst wurde.¹⁴¹ Die Juden aus der ehemaligen Sowjetunion

¹³⁷ Vgl. Gilman, Sander L., S. 260; Körber: Zäsur, S. 24; Belkin: Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche.

¹³⁸ Ethnisch-säkulares und religiös-kulturelles Judentum standen sich an dieser Stelle unversöhnlich gegenüber, denn die Halacha sieht eine Vererbung der jüdischen Identität über die Mutter vor, während man in der Sowjetunion gemäß dem Verständnis als einer Nationalität von einer Vererbung väterlicherseits ausging. Vgl. Körber: Zäsur, S. 24.

¹³⁹ Dmitrij Belkin spricht von ca. 85.000 der 220.000 sowjetischen Juden, die Eingang in die Gemeinden fanden. Vgl. Belkin: Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche.

¹⁴⁰ Belkin, Dmitrij: Germanija. Wie ich in Deutschland jüdisch und erwachsen wurde. Frankfurt am Main/ New York: Campus 2016. S. 13.

¹⁴¹ Gilman, Sander L.: Becoming a Jew by becoming a German. The newest Jewish Writing from the „East“. In: Shofar 25/1 (2006). S. 16-32.

waren demnach „jüdisch genug, um nach Germanija einzureisen, aber nicht jüdisch genug, um dem deutschen Stereotyp eines Juden zu entsprechen.“¹⁴² Das angesprochene Stereotyp weist ihnen nämlich eine Position als kollektive Opfergemeinschaft¹⁴³ der nationalsozialistischen Gräueltaten zu und auch die jüdischen Gemeinden selbst sahen sich, im Land der Täter lebend, als aufs Engste mit dem Holocaust in Zusammenhang stehend. Juden in Deutschland definierten sich lange über eine „religiös-jüdische post-Holocaust-Identität“ und das bedingte, dass man sich als Opfer im unfreiwilligen Exil in Deutschland fühlte. Mit den Nachkommen der Generation der Überlebenden änderte sich diese Haltung, doch blieb die einseitige Opfer-Täter Dialektik ungebrochen bestehen.¹⁴⁴ Insofern man sich durch eben dieses Narrativ einer Kollektivschuld der Täterschaft Deutschlands (auch im Ausland) sehr bewusst war, ist an dieser Stelle die Frage berechtigt, warum die russischen Juden nach dem Fall des Eisernen Vorhangs „ausgerechnet Deutschland“¹⁴⁵ als ihr Ziel auserkoren. Diese Frage lässt sich wohl mit profanen Beweggründen beantworten. Um ihre aus der Geschichte erwachsene Verantwortung einzulösen genauso wie aus politischem Eigeninteresse stattete die Bundesrepublik die Einreisenden mit umfangreichen Begünstigungen aus. Insgesamt waren die jüdischen Kontingentflüchtlinge daher eine gegenüber anderen Einwanderern privilegierte Gruppe.¹⁴⁶ Im Kontext der ökonomischen Krise in der Sowjetunion¹⁴⁷ schien Deutschland materiell vielversprechend, aufgrund der guten Bedingungen durch staatliche Hilfen auch vielversprechender als andere Aufnahmeländer. Die unkomplizierten Einreisemodalitäten kamen nach langjähriger Abschottung während der Sowjetära sicherlich auch einem allgemeinen Freiheitsdrang und Reiselust entgegen.¹⁴⁸

¹⁴² Belkin: Germanija, S. 13.

¹⁴³ Vgl. Körber: Zäsur, S. 15.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 13.

¹⁴⁵ So der Titel der von Dmitrij Belkin kuratierten Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt am Main im Jahr 2010. Belkin, Dmitrij: 2010: Ausgerechnet Deutschland! In: Jüdisches Museum Frankfurt <https://www.juedischesmuseum.de/sammlung/detail/2010-ausgerechnet-deutschland/> (04.03.2024). Siehe dazu auch: Gitelman, Zvi Y.: Wie konnten sie nur? Jüdische Immigranten aus der Sowjetunion in Deutschland. In: Ausgerechnet Deutschland, S. 21-24.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. S. 255.

¹⁴⁷ „Die Eingewanderten hatten zu Hause die Endstation des Zumutbaren bereits gesehen und nahmen die Schwierigkeiten des Lebens hier eher als harmlos wahr.“ Belkin, Dmitrij: Wir könnten Avantgarde sein. Die Zukunft des Patchwork-Judentums. In: Körber, Karen (Hrsg.): Russisch-jüdische Gegenwart in Deutschland. S. 153-161. Hier S. 154. Er nennt folgende Gründe: „Dort, wo wir herkamen, gab es buchstäblich nicht viel zu essen [...] Wachsender Antisemitismus und Fremdenfeindlichkeit, neue Nationalismen in den ex-sowjetischen Republiken, die die komplette vorherige Geschichte umzudefinieren versuchten. Wie auch immer, es schien nicht mehr weiterzugehen.“ Ebd.

¹⁴⁸ Belkin: Germanija, S. 12.

Die Aufnahme sowjetischer Juden im Rahmen der Wiedergutmachungspolitik der Bundesrepublik Deutschland war mit verschiedenen Erwartungen verbunden. Man hoffte auf eine Stärkung des Judentums in Deutschland. In den jüdischen Gemeinden führte der unterschiedliche Kenntnisstand in Bezug auf Religion und Kultur allerdings zu Konflikten, da die russischen Juden oft weniger religiös waren als angenommen. Zudem prallten unterschiedliche Erinnerungsnarrative aufeinander: Während das Opfernarrativ einen wesentlichen Kernpunkt nationalen sowie jüdischen Selbstverständnisses in Deutschland bildet, begreift man sich im sowjetischen Gedächtnis als Sieger über Nazi-Deutschland und zwar auch aus der Perspektive der sowjetischen Juden.¹⁴⁹ Auch waren in der sowjetischen Erinnerungskultur andere Ereignisse, etwa die Herrschaft Stalins, präsenter. Mit dem in Deutschland vorherrschenden Narrativ, das die jüdische Geschichte dieser Zeit als eine separate Geschichte erzählt, identifizierten sich diese entsprechend nicht.¹⁵⁰ Alle drei hier untersuchten Autoren sind von diesem Perspektivenwechsel geprägt.

Auch bestimmte Rollenzuschreibungen wurden in Zweifel gezogen, weil die spiegelbildliche Umkehrung des hiesigen Opfer-Täter Narratives den Grundstein deutscher Erinnerungsdiskurse und daraus folgend implizit die eigene Selbstlegitimation korrumpierten. Überhaupt wandelte sich das Bild des antisemitisch verfolgten, Hilfe ersuchenden Juden recht schnell zu dem eines pragmatischen russischen Wirtschaftsflüchtlings.¹⁵¹ Zu berücksichtigen ist außerdem, dass zur vierten Migrationswelle auch die weitaus größere Gruppe der Russlanddeutschen gezählt wird und dass in der öffentlichen Wahrnehmung zwischen beiden nicht immer differenziert wird.¹⁵²

¹⁴⁹ Anders als in Deutschland hatten sie in der Sowjetunion, trotz Antisemitismus, eine feste Position im Gedenken an den Zweiten Weltkrieg, die sie nicht als eigene Gruppe isolierte. Die staatlich gelenkte Erinnerungskultur der Sowjetunion fokussierte das Leid des Volkes als Ganzes, sodass auch jüdische Soldaten als ehemalige Kämpfer gegen den Nationalsozialismus anerkannt wurden. Vgl. dazu ausführlich Körber, Karen: Widerstreitende Erinnerungen. In: Belkin, Dmitrij; Hensch, Lara; Lezzi, Eva (Hrsg.): Neues Judentum – altes Erinnern? Berlin: Hentrich & Hentrich 2017. S. 79-94.

¹⁵⁰ Umgekehrt hat die Erinnerung an die auf sowjetischem Boden stattgefundenen Kriegsverbrechen in den deutschen Gemeinden nach wie vor wenig Platz. Vgl. Belkin: Avantgarde, S. 156.

¹⁵¹ Vgl. Körber: Zäsur, 21.

¹⁵² Vgl. dazu das Gespräch zwischen Edwin Warkentin, Kulturreferent des Museums und Kulturreferats für russlanddeutsche Kulturgeschichte, und Wladimir Kaminer: Warkentin, Edwin: Über die „Hermannisierung“ der Russlanddeutschen und das „Experiment Heimat“. Interview mit Wladimir Kaminer.

Abrufbar unter:
<https://www.russlanddeutsche.de/kulturreferat/projekte/steppenkinder/folge-13.html> (19.02.2024). Die Russlanddeutschen sahen sich mit einer ähnlichen „doppelten Fremdheit“ konfrontiert, wie die jüdischen Einwanderer. Galten sie in Russland bzw. der Sowjetunion als Deutsche (und damit oftmals als Faschisten), hielt man sie in Deutschland für Russen. Vgl. Panagiotidis, Jannis: Zur Definition. Wer sind die Russlanddeutschen? In: Museum und Kulturreferat für russlanddeutsche

2.2 Patchworkjudentum, Judentum 2.0, Desintegration und Sowjetmenschen

Vor dem Hintergrund dieser historischen Situation, im Rahmen derer sich die jüdische Bevölkerung der sowjetischen Kultur anpasste und den Bezug zu ihrer jüdischen Geschichte weitgehend verlor, ist es kaum verwunderlich, dass man sie im deutschsprachigen Feuilleton als literarische Repräsentanten für einen Wandel jüdischen Selbstverständnisses in Deutschland begreift. Dieser steht im Zusammenhang mit Generationsverschiebungen durch das Aussterben der Zeitzeugen des Holocaust und einer immer mehr global definierten Mobilität. Das mag dazu beitragen, dass eine eindimensionale Auffassung von jüdischer Identität heute abgelehnt wird.¹⁵³ Jüdische Lebensentwürfe werden immer heterogener gestaltet und können im Kontext ihrer Prägung aus unterschiedlichen kulturellen Richtungen als „Patchwork-Judentum“ verstanden werden.¹⁵⁴ Kennzeichnend dafür ist ein Nebeneinander von unterschiedlichsten Zugriffen auf die jüdische Religion, andererseits aber auch eine Distanzierung von Religion insgesamt. Bereits die Nachkommen der Überlebenden hatten die Strukturen der Gemeinden als zu statisch, zu ausschließend angeprangert. Jüngere Juden pflegen häufig einen säkularen Lebensstil, sie wollen dafür eine größtmögliche Entscheidungs- und Handlungsfreiheit. Das betrifft auch ihre Auslegung der jüdischen Religion. Wenn diese überhaupt Einfluss auf ihre Lebensführung hat, wird oft ein „Leben koscher light“¹⁵⁵ praktiziert. Dies trifft auf alle drei hier behandelten Autoren ebenfalls zu. Sie

Kulturgeschichte. Abrufbar unter: <https://www.russlanddeutsche.de/themen/russlanddeutsche-geschichte/zur-definition.html> (19.02.2024).

¹⁵³ Vgl. Körber: Einleitung, S. 9. Nicht zuletzt wandern seit den 2000er Jahren auch israelische Juden nach Deutschland ein, vorzugsweise nach Berlin, und fügen der innerjüdischen Vielfalt ihre eigene Perspektive zu.

¹⁵⁴ Belkin sieht gerade darin, dass sich die so verschiedenen Erinnerungsnarrative sich bisher nicht vermischt hätten, die Bedingungen dafür gegeben, dass „Deutschland genau deshalb nach dem Mauerfall zu einem europaweit einmaligen Sammelsurium jüdischer Erzählungen, Tragödien und Realitäten“ wurde. Er bezeichnet das als „Patchwork-Judentum“. Belkin: Wir könnten Avantgarde sein, S. 157.

¹⁵⁵ Alina Gromova erklärt das Phänomen folgendermaßen: „Der Begriff ‚koscher light‘ beschreibt umgangssprachlich einen liberalen Umgang mit den traditionellen jüdischen Speisevorschriften, der Kaschrut.[...] Ich habe den Begriff ‚koscher light‘ auf die junge Generation der russischsprachigen Juden übertragen, weil diese Frauen und Männer selbstbewusst und kreativ mit der Tradition und Religion umgehen und diese an ihren urbanen und berlinspezifischen Lebensstil anpassen. Dabei geht es nicht nur um Essen, sondern auch um Kleidung, jüdische Lerntradition oder Partnerwahl.“ Gromova, Alina: „Generation ‚koscher light‘“ – Über den Lebensstil junger russischsprachiger Juden in Berlin. Interview mit Julia Jürgens. In: *Blogerim* בלוגרים 02.10.2015 <https://www.jmberlin.de/blog/2014/09/generation-koscher-light-ueber-den-lebensstil-junger->

können als liberal, gutverdienend und in einer stabilen sozialen Position befindlich charakterisiert werden.¹⁵⁶

Die Heterogenität bedeutet aber auch, dass sich im innerjüdischen Diskurs verschiedene Positionen gegenüberstehen. Das betrifft die interne Dichotomie von säkularem und religiösem Judentum genauso wie die Haltung zur deutschen Vergangenheit und Erinnerungskultur sowie zur deutschen Mehrheitsgesellschaft. Eine versöhnliche Haltung vertritt Dmitrij Belkin. Er betrachtet die jüdische Einwanderung aus der Sowjetunion seit den 1990er Jahren als Anstoß für ein „Judentum 2.0“. Nach der Auslöschung des „Judentums 1.0“ sei ein zweites Judentum in Deutschland sesshaft geworden. Die Einwanderer hätten sich aus pragmatischen Gründen bewusst für das Land der Täter entschieden: „Einreisen – Anmelden – Auspacken – Leben.“¹⁵⁷ Bar des Ballastes bipolarer Opfer-Täter-Zuschreibungen bereitete den Einwanderern laut Belkin die Vorstellung, sich tatsächlich dauerhaft in Deutschland niederzulassen, und zwar nicht im Sinne einer terminierten Diaspora, weniger Schwierigkeiten als den nach Kriegsende in Deutschland verbliebenen Juden. Er spricht an dieser Stelle davon, dass Juden aus der ehemaligen Sowjetunion sich genau deshalb in Deutschland heimisch fühlen konnten: „Deutschland – nach dem Holocaust zu einer unmöglichen Heimat für Juden geworden – wurde zu einer möglichen und bisweilen durchaus erwünschten Heimat für die Einwanderer aus der UdSSR, in der es für Juden wieder eine Normalität gibt.“¹⁵⁸ Diese Überlegungen zu einem Judentum 2.0 zogen empörten Protest nach sich.¹⁵⁹ Die dezidierte Erwähnung von einer „möglichen Heimat“ und „Normalität“ ließ alte Vorbehalte gegenüber einem Leben im Land der Täter wieder an die Oberfläche treten. Auch schien es brisant von einem „deutschen“ Judentum zu sprechen, kann es nach der Vorstellung der älteren jüdischen Generation einerseits ein auf dauerhaften Verbleib angelegtes Judentum in Deutschland nach der Shoah nicht mehr geben¹⁶⁰, andererseits

russischsprachiger-juden-in-berlin/ (08.09.2023). Eine ausführliche Auseinandersetzung findet sich in: Gromova, Alina: Generation „koscher light“. Urbane Räume und Praxen junger russischsprachiger Juden in Berlin. Bielefeld: Transcript 2013.

¹⁵⁶ Vgl. Körber: Zäsur, S. 30.

¹⁵⁷ Belkin, Dmitrij: Mögliche Heimat. Deutsches Judentum zwei. In: Ders.; Gross, Raphael (Hrsg.): Ausgerechnet Deutschland!, S. 25.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ „Wir sind doch gar keine Deutschen.“, „Denkt doch an die Nazis und ihre Kinder und Enkelkinder!“, „Denkt doch an den latenten Antisemitismus in Deutschland!“, seien Ausdruck dessen gewesen. Er setzt dem die Frage entgegen: „Hat diese Trennung – ‚die Deutschen und wir‘ – nicht eher etwas Künstliches und Dauerneurotisches?“ So schildert es Belkin in Germanija, S. 145 f.

¹⁶⁰ 1948 lehnte der Jüdische Weltkongress die Wiederaufnahme jüdischen Lebens in Deutschland offiziell ab. Obwohl sich bereits kurz vor Kriegsende kleinere jüdische Gemeinden gründeten, wurde die jüdische Gemeinschaft in Deutschland lange nicht international anerkannt. S. dazu die

identifiziert man sich entsprechend der Denkweise als Diaspora nicht mit der deutschen Gesellschaft. Insofern weist sein Konzept eines zweiten deutschen Judentums einen essentiellen Bezugspunkt jüdischer Identität als unzeitgemäß zurück. Dabei verfißt Belkin eine vermittelnde Position eines „gegenseitigen Mitgeföhls“,¹⁶¹ wenn er dafür plädiert, sowohl den innerjüdischen als auch den Dialog mit der deutschen Mehrheitsgesellschaft zu suchen.

Betrachtet man den Diskurs, der seit einigen Jahren öffentlich - in Zeitungen, den sozialen Medien, dem Fernsehen aber auch in der Kunst – in Erscheinung tritt, so wird offensichtlich, dass jüngere Juden sich einem solch ausgleichenden Gestus weniger zuordnen. Tatsächlich wird ihnen ein „neues Selbstbewusstsein“,¹⁶² ja sogar ein Hang zur Streitbarkeit attestiert. Breite öffentliche Aufmerksamkeit fand vor diesem Hintergrund Max Czollek, dessen Streitschrift „Desintegriert euch“¹⁶³ eine Debatte um heutiges Judentum anfachte.¹⁶⁴ Von der Autorin Mirna Funk gefragt: „Was unterscheidet uns, die sogenannte Dritte Generation, also die Enkel der Holocaustüberlebenden, von der Zweiten Generation?“ antwortete Max Czollek: „Weniger Schlösser an der Tür, dafür mehr Baseballschläger daneben.“¹⁶⁵ Czollek artikuliert hier sehr offensiv, dass er eine Ineinssetzung mit einem Opferkollektiv entschieden von sich weist. Dies ist für viele jüngere Juden zutreffend. Darüber hinaus kommt in der Aussage eine besondere Wut zum Ausdruck, wie es Mirna Funk in dem Kontext erläutert: „Wir haben also Wut und weniger Angst. Wut, die wir rauslassen müssen und wollen, Wut, die wir in unsere Kunst einfließen lassen, Wut, die man uns ständig in diesem Land absprechen will.“ Die Transformation von Angst in Wut steht insofern sinnbildlich für einen Wandel des emotionalen Umgangs mit jüdischer

Informationen auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung: <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/209813/zentralrat-der-juden> (11.04.2024).

¹⁶¹ Belkin: *Mögliche Heimat*, S. 27.

¹⁶² Peaceman, S. 127.

¹⁶³ Czollek, Max: *Desintegriert euch!* München: Hanser 2018.

¹⁶⁴ Eine provokative Rhetorik verwendend, lehnt Czollek darin Konzepte wie Leitkultur und Integration als ausgrenzend und anmaßend ab. Er schließt an Michal Y. Bodemans Leitkonzept des „Gedächtnistheaters“ (Bodeman, Y. Michal: *Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1996.) an, wenn er kritisiert, dass Juden in diesem Theater als Statisten die Opferrolle spielten und so in einen deutschen Entlastungsdiskurs eingemeindet würden. Vgl. Czollek, S. 80. Als „JfD“, „Juden für Deutsche“, würden sie instrumentalisiert. Vgl. ebd., S. 31. Dem eigennütigen „deutschen Begehren“ nach allem Jüdischen will er eine kompromisslose Abkehr von deutschen Narrativen entgegensetzen und fordert daher: „Desintegriert euch vom Gedächtnistheater“. Ebd., S. 72.

¹⁶⁵ Funk, Mirna: *Wir lebenden Juden*. In: *Die Zeit* 31.07.2016 <https://www.zeit.de/kultur/2016-07/juden-dritte-generation-kultur-intellektuelle-deutschland> (25.03.2024).

Identität, der auch ein Generationenwandel ist.¹⁶⁶ Dass sich hier jedoch nicht unbedingt eine einstimmige Front gegen eine nichtjüdische Mehrheitsgesellschaft formierte, zeigt die Diskussion um Max Czolleks jüdische Abstammung.¹⁶⁷ Solche Positionen werden von postsowjetisch-jüdischen Autoren wie Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann somit nicht unbedingt aufgegriffen, sie fließen aber in die Verhandlung ihrer Herkunftsthematik ein und beeinflussen die Wahrnehmung der Öffentlichkeit.

Forderungen nach einer Befreiung von marginalisierenden Narrativen werden seit einiger Zeit auch im Kontext des Terminus Postmigration diskutiert. Denn die Tatsache, dass Migration und Mobilität Gesellschaften seit jeher mitformen, werde aufgrund hegemonialer Denkweisen nicht ausreichend als Normalität anerkannt.¹⁶⁸ Der Begriff Postmigration wendet sich gegen eine diffamierende Unterscheidung zwischen Einheimischen und Einwanderern, auch wenn die Migration bereits mehrere Generationen zurückliegt.¹⁶⁹ In diesem Sinne ist Postmigration auch als „Kampfbegriff“ charakterisiert.¹⁷⁰ Zu verstehen ist darunter kein abgeschlossener Zustand nach Ende einer Migrationsbewegung, gemeint ist vielmehr die permanente und selbstverständliche „gesellschaftliche Erfahrung“ eines prägenden Einflusses durch Migration.¹⁷¹ Literatur aus „postmigrantischer Perspektive“¹⁷² kann aber muss

¹⁶⁶ Dippel, Carsten: Generationenkonflikt bei deutschen Juden. „Der jüdische Kalender bestimmt nicht mein Leben“. In: *Deutschlandfunk* 17.10.2018 https://www.deutschlandfunk.de/generationenkonflikt-bei-deutschen-juden-der-juedische.2540.de.html?dram:article_id=430259 (04.02.2023).

¹⁶⁷ So entstand eine kontroverse Diskussion um die Frage einer Definition des Jüdischen, als Maxim Biller Max Czollek vorwarf, kein Jude zu sein, weil sein Großvater jüdisch war, nicht aber seine Mutter und sein Vater. Dieser Position schloss sich u.a. auch Mirna Funk an. Vgl. Biller, Maxim: Partisanenlieder. Der linke Intellektuelle Max Czollek und seine komplizierte Biografie. In: *Die Zeit* 11.08.2021 <https://www.zeit.de/2021/33/max-czollek-judentum-linke-kommunismus-intellektueller-juedischsein> (05.02.2024). Außerdem: Funk, Mirna: Wer Jude ist, bestimme ich. In: *FAZ* 02.09.2021 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wer-sich-jude-nennen-darf-ein-gastbeitrag-zum-judentum-17511971.html> (05.02.2024).

¹⁶⁸ Vgl. Yildiz, Erol: Postmigrantisch. In: *Inventar der Migrationsbegriffe*. <https://www.migrationsbegriffe.de/postmigrantisch> (01.05.2024).

¹⁶⁹ Vgl. ebd. Unter der postmigrantischen Generation versteht man demgemäß die Generation der Nachkommen von Einwanderern, „Menschen [...], deren Eltern oder Großeltern nach Deutschland oder Österreich eingewandert sind, die aber selbst hier aufgewachsen sind und mit diskriminierenden Erfahrungen konfrontiert werden.“ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

¹⁷¹ Cramer, Rahel; Schmidt, Jara; Thiemann, Jule: *Postmigrant Turn. Postmigration als kulturwissenschaftliche Analysekatgorie*. Berlin: Neofelis 2023. S. 11.

¹⁷² Der Begriff „postmigrantische Perspektive“ macht deutlich, dass postmigrantische Literatur keine „Sonderstellung“ besetzen soll, wie es im Zusammenhang mit dem Begriff „Migrationsliteratur“ kritisiert wurde. Schramm, Moritz: *Jenseits der binären Logik. Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft*. In: Foroutan, Naika; Karakayali, Juliane; Spielhaus, Riem (Hrsg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt am Main/New York: Campus 2018. S. 83-96. Vgl. hier S. 83. Schramm beschreibt damit eine Analyserichtung, die sich

Migration mit Moritz Schramm nicht direkt thematisieren.¹⁷³ Als typische Motive nennt Schramm indes „Ein- und Ausgrenzungsmechanismen“, „Prozesse des Othering“, „Selbst und Fremdzuschreibungen“ und „Kämpfe um Teilhabe und Gleichheit“.¹⁷⁴ Sie zeichne sich zudem durch eine besondere Widerständigkeit aus, die sich in Verfahren wie dem Reclaiming ausdrücke.¹⁷⁵

Solche Erzählmuster können auch in postsowjetisch-jüdischer Literatur eine Rolle spielen. Auch ihre Erzählungen spielen sich im Kontext von Migration, Globalisierung und Digitalisierung in einer postmigrantischen, durch transkulturelle Verbindungslinien geprägten, Gesellschaft ab. Auch hier können „Brüche, Mehrdeutigkeit und marginalisierte Erinnerungen“ im Sinne einer „kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen“ sichtbar gemacht werden und sich gegen den konventionellen Migrationsdiskurs wenden.¹⁷⁶ Geht man jedoch von einer engeren Definition aus, subsumiert unter dem Postmigrantischen also die Generation der bereits im Ankunftsland geborenen Nachkommen der Einwanderer, ist der Begriff für das Schreiben jüdischer Autoren aus der ehemaligen Sowjetunion nur begrenzt geeignet. Denn sie sind derzeit selbst migriert und haben daran genauso wie an ihre Herkunftsländer lebendige Erinnerungen, gleichwohl sie auch in Deutschland (bzw. der Schweiz und Österreich) aufwuchsen. Ihre Texte stehen noch stark unter dem Eindruck der eigenen Migration, oft geht es um die Nachwirkungen des Ankommens und um die Rollenfindung in einer für sie fremden und gleichzeitig vertrauten Umgebung. In manchen Fällen richten sie von dieser Position aus ihren Blick auf das migrantische Leben der Gegenwart und nehmen dabei folglich eine migrantische und gleichzeitig eine postmigrantische Perspektive ein.¹⁷⁷

von „akteursbezogenen Ansätzen“ weg und hin zu einem perspektivischen Zugang „auf die in den Texten verhandelte Migration und ihre Folgen auf den ganzen Korpus der Literatur“ bewegen will. Ebd. S. 83 und S. 89 f.

¹⁷³ Mit Schramm können aus dieser Perspektive „alle Werke, unabhängig ihrer Verfasser_innen oder ihrer thematischen Ausrichtung neu gelesen werden.“ Schramm, S. 90.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Schmidt, Jara; Thiemann, Jule: Postmigration als Analysekategorie. Ansätze einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft. In: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie. Sonderausgabe 7, 2/2023. S. 1-7. Hier S. 3. Mit der Praxis des Reclaiming eignen sich marginalisierte Personen oder Gruppen ausgrenzende oder diskriminierende Narrative der Mehrheitsgesellschaft an, kehren sie um und gewinnen so die Deutungshoheit über sich zurück. Vgl. ebd. sowie weiterführend: Schmidt, Jara; Thiemann, Jule (Hrsg.): Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung. Berlin: Neofelis 2022.

¹⁷⁶ Yildiz, Erol: Ideen zum Postmigrantischen. In: Foroutan, Karakayali, Spielhaus (Hrsg.): Postmigrantische Perspektiven. S. 19-34. Hier S. 22 und S. 23.

¹⁷⁷ Auch wenn der thematische Fokus dieser Arbeit auf Inszenierungspraktiken liegt, können Beobachtungen zur auktorialen Selbstdarstellung von Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann für das Themengebiet der Postmigration von Interesse sein.

In Bezug auf die gegenwärtige Literatur jüdischer Autoren lautet der programmatische Befund erstens „Jüdische Literatur ist nicht Holocaustliteratur“ und zweitens „Jüdische Literatur ist trans-“. ¹⁷⁸ Hier treffen verschiedene Diskurslinien zusammen, die sich in der literarischen Produktion spiegeln. Der Einfluss jüdischer Einwanderung aus der ehemaligen Sowjetunion steht, auch im Hinblick auf die literarische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, für einen Paradigmenwechsel, „a turn away from the focus on Auschwitz“. ¹⁷⁹ In dieser Hinsicht scheint sich Bodemans Mutmaßung zu bestätigen, dass die Erinnerung an die Shoah mit kommenden Generationen an Bedeutung verlieren würde. ¹⁸⁰

Stellt die These, dass jüdische Literatur nicht automatisch mit Holocaustliteratur gleichzusetzen ist, ein erinnerungskulturelles Novum dar, das in generationalen Verschiebungen nach dem Aussterben der Zeitzeugen wurzelt, und das die „3 G“ ¹⁸¹ in eine „Schwellenposition“ der „Vermitteltheit von Geschichte“ ¹⁸² bringt, ist die zweite These vor dem Hintergrund einer immer stärker vernetzten Welt im Vorzeichen von Internationalisierung, Digitalisierung und Migration zu lesen. ¹⁸³ Mit Blick auf die postsowjetisch-jüdische Einwanderung kann konstatiert werden, dass die genannten Thesen in einem Kausalzusammenhang stehen. Denn die Migration der Kontingentflüchtlinge nach Deutschland verstärkt transgenerationelle Umwälzungen bei der Auseinandersetzung mit dem Judentum dadurch, dass sie transkulturelle Konstellationen und damit andere Themen und Narrative einbringt.

So sehr insgesamt Identitätsauffassungen durch transnationale Verflechtungen determiniert sind, so fragil können sie im Angesicht von politischen Entwicklungen sein, wie die jüngsten Ereignisse in Nahost und in der Ukraine zeigen. Seit dem Angriff Israels durch die Hamas am 7. Oktober 2023 und der anschließenden Großoffensive im Gazastreifen spaltet sich die internationale Gesellschaft in Kritiker und Befürworter der jeweiligen Partei. Das gilt in gewissem Maße auch für den seit 2022 geführten

¹⁷⁸ Banki, Battegay, S. 43 und 44.

¹⁷⁹ Gilman, Sander L.; Remmler, Karen: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Reemerging Jewish Culture in Germany. Life and Literature Since 1989. New York/ London: New York Univ. Press 1994. S. 1-12. Hier S. 7.

¹⁸⁰ Bodemann, Michal Y.: „A Reemergence of German Jewry?“. In: Gilman, Remmler (Hrsg.): Reemerging Jewish Culture in Germany. S. 46–61. Hier S. 56.

¹⁸¹ Banki, Luisa; Schirrmeister, Sebastian: Positionen der dritten Generation. Zur Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Positionen der dritten Generation (=Yearbook for European Jewish Literature Studies 10,1/2023). S. 1-10. Hier S. 5.

¹⁸² Ebd., S. 3 und S. 5.

¹⁸³ Dieser wirkt sich auch auf Erinnerungskulturen aus. Nicht umsonst spricht die Forschung von „travelling memories“ oder „multidirectional memory“. Vgl. Erll, Astrid: Travelling Memory. In: Parallax 17 (2011). S. 4-18; Rothberg, Michael: Multidirectional memory. Remembering the Holocaust in the age of decolonization. Stanford: Stanford University Press 2009.

Angriffskrieg Russlands in der Ukraine. Wie sich Juden, Russen und Ukrainer vor diesem Hintergrund künftig definieren werden, ist derzeit noch nicht absehbar.

2.3 Gattungshybride Schreibweisen

Es ist angesichts der beschriebenen Zusammenhänge, der Vielzahl der in den letzten Jahren veröffentlichten Texte und Schreibweisen nicht von *der* Poetik postsowjetisch-jüdischer Literatur zu sprechen. Überblickt man das stetig wachsende Textkorpus, kann eine große ästhetische und inhaltliche Heterogenität konstatiert werden. Eine übergreifende Konstante bildet indes die literarische Auseinandersetzung mit der triadischen Anordnung kultureller Bezugspunkte. Damit speist sich das Schreiben aus den verschiedenen Quellen (post)sowjetischer und jüdischer Provenienz, in die die Erfahrungen in Deutschland einfließen.¹⁸⁴ Die Publikationen der Kontingentflüchtlinge knüpfen daran an, dass die jüdische Literatur seit Langem eine transnationale Literatur ist, die „das Deutsche als Sprache und als nationale Zuschreibung sprengt“,¹⁸⁵ was auch für die russisch-deutsche Literaturtradition konstatiert werden kann. Sie werden daher zum einen häufig als literarische Realisierung einer Wiederbelebung jüdischen Lebens in Deutschland verstanden, wie das eingangs erwähnte Zitat von Frank-Walter Steinmeier demonstriert.

Weiterhin schreiben sich die Texte der postsowjetischen Kontingentflüchtlinge und somit auch die von Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann in literarische „Topographien einer Beziehungsgeschichte“ zwischen Deutschland und Russland bzw. Osteuropa ein. Die Auseinandersetzung mit der jüdischen Herkunft ist nicht in allen Texten prominent vertreten und wird zumeist weiteren Themen gleichwertig beigestellt. Dazu gehören Identitätsaushandlungen, Ausgrenzungserfahrungen, Heimat bzw. Heimatlosigkeit, das Auseinanderdriften von Selbst- und Fremdzuschreibungen. Solche Fragen umkreisen indes auch andere Texte, die sich mit Migration beschäftigen, woraus sich einmal mehr erschließt, dass das literarische Werk der postsowjetischen Kontingentflüchtlinge verschiedenen Literaturen wie der transkulturellen bzw. der Migrationsliteratur, der deutschsprachigen jüdischen Literatur oder der russischen Literatur in deutscher

¹⁸⁴ Ihre Texte können anteilig daher der jüdischen oder der russischen Literatur zugeschlagen werden, doch bedingt die Trias der kulturellen Bezugsräume auf der anderen Seite eine solche Spezifik, dass das zu kurz gegriffen wäre. S. dazu weiter oben „Herkunft als Türöffner und Türschloss“.

¹⁸⁵ Bodenheimer, Battegay; S. 270.

Sprache angehören kann, die gegenwärtig durch immer transnationalere Kontexte geprägt werden. In formaler Entsprechung dazu sind die Texte oft Gattungshybride, wobei eine zwischen autobiographischem und autofiktionalem changierende Erzählhaltung vorherrschend ist. Daneben gehören Elemente des Familienromans, der Adoleszenzliteratur und der Reiseliteratur zur großen Bandbreite dieser Literatur.

Genauso mosaikartig werden die Protagonisten präsentiert. Die Besonderheit ihrer Herkunft – ‚Patchwork‘ par excellence – bedingt, dass sie sich verstärkt transnationalen Konstellationen zuwenden. Für die Protagonisten in Kaminers, Kapitemans und Kaufmanns Texten gilt das gleichfalls, wenn es auch unterschiedlich literarisch verarbeitet wird. In der heutigen Epoche dynamischer Globalisierungs- und Migrationsbewegungen ist das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturkreise ein alltägliches Phänomen. Folglich werden in den Texten junger jüdischer Literaten soziodemographische Verschiebungen und politische Themen mit der individuellen Identitätsfindung verwoben. Wenn sie ihre jüdische Abstammung thematisieren, nimmt der Holocaust – anders als in Texten der zweiten Generation jüdischer Autoren¹⁸⁶ – längst nicht bei allen Autoren eine dominante Stellung innerhalb der Erzählung ein. Dessen Bedeutung wird zwar nicht negiert, schwächt sich aber zugunsten einer inhaltlichen Pluralität merklich ab.

Allerdings reflektieren die Autoren – insbesondere Dmitrij Kapiteman – zu einem großen Teil kritisch das Kontingentsflüchtlingengesetz und seine Auswirkungen auf ihr Identitätsverständnis. Weniger geht es dabei um Religion als darum, Zugehörigkeitsgefühle zu problematisieren, die sich für die in Deutschland sozialisierten Vertreter der Kontingentflüchtlinge umso vager darstellen: Ihre Selbstwahrnehmung oszilliert zwischen Deutschland, ihren Heimatländern und ihrem jüdischen Erbe.¹⁸⁷ Ihre Protagonisten fühlen sich oft im doppelten Sinne isoliert, wie in den besprochenen Texten deutlich wird: Als Migranten und Juden von der deutschen Mehrheitsgesellschaft und von der religiösen Gemeinschaft als nicht

¹⁸⁶ Zu den Vertretern der zweiten Generation gehören beispielsweise Autoren wie Eva und Robert Menasse, Irene Dische, Esther Dischereit, Barbara Honigmann, Chaim Noll, Maxim Biller, Katja Behrens und Rafael Seligmann. Die Auseinandersetzung mit den Eltern, deren Schweigen über das ihnen Widerfahrene und daraus resultierende Traumata sind Kernthemen ihres Schreibens. Ihre jüdische Identität hat für sie eine verschwommene Form. Mittels der bewussten Aufarbeitung ihrer Familiengeschichte suchen sie dem Gefühl einer nicht beschreibbaren Leerstelle zu begegnen. Hierbei kommt zur Geltung, was Marianne Hirsch als „postmemory“ gefasst hat: „Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‚remember‘ only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up.“ Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory*. New York: Columbia Univ. Press 2012. S.106

¹⁸⁷ Vgl. Terpitz, Olaf: Russisch-jüdisches Schreiben in der Emigration. In: *Ausgerechnet Deutschland*. S. 138-139.

„richtige“ Juden (sei es wegen mangelnden Wissens, sei es aufgrund ihres Status als „Vaterjuden“¹⁸⁸). In den meisten Fällen wird dabei eine Kluft zwischen ihnen und der Elterngeneration offengelegt, die ihnen keine feste Vorstellung ihrer jüdischen Herkunft vermitteln konnten, weil sie selbst als „Sowjetmenschen“ assimiliert waren.

Immer zu berücksichtigen ist also, dass die postsowjetischen Kontingentflüchtlinge und demnach auch Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann aufgrund ihrer dreifachen kulturellen Bezugspunkte verschiedenen Sphären verhaftet sind, von denen die jüdische ihrem Empfinden nach meist die am weitesten entfernte ist. Deutlichere Kontur hat meist die Prägung der ehemals sowjetischen Heimat;¹⁸⁹ die literarische Reflexion der Herkunft und dem Migrationsland folgt oft „Mustern, die in der Sowjetunion erworben worden sind.“¹⁹⁰ In den Texten schlägt sich das vielfach in Kontrastierungen mit Deutschland nieder, sei es in Form von Erinnerungen, Familiengeschichten, als Beschreibung unterschiedlicher Alltagsgewohnheiten und Mentalitäten oder im Vergleich der westlichen Marken- und Warenwelt mit dem Sozialismus. Auch historische Ereignisse, die in der deutschen Erinnerungskultur keine oder eine andere Rolle spielen, etwa der Topos vom „Großen Vaterländischen Krieg“ oder im Westen unbekanntere Ereignisse wie der Konflikt zwischen Armenien und Aserbaidschan um Bergkarabach,¹⁹¹ verdeutlichen auf literarischer Ebene das Zusammentreffen verschiedener Erinnerungsnarrative.

Insgesamt sind die Texte geprägt von Suchbewegungen und Positionsbestimmungen.¹⁹² Aufgrund der verschiedenen kulturellen Bezugsräume sind sie strukturell dual oder sogar trinär angelegt. Das beinhaltet in vielen Fällen nicht nur humorvoll gestaltete Gegenüberstellungen von Klischees bzw. Stereotypen – ein ‚Spezialgebiet‘ Wladimir Kaminers – sondern auch die Kontrastierung der jeweiligen politischen und wirtschaftlichen Systeme (Kapitalismus und Planwirtschaft), an denen oft Kritik geübt wird.¹⁹³ Narrativ wird diese Gegenüberstellung außerdem umgesetzt

¹⁸⁸ So bei Kapitelman: Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters und Funk, Mirna: Winternähe. Schon 2003 nahm sich der in Österreich lebende Vladimir Vertlib des Themas an: Vertlib, Vladimir: Letzter Wunsch. Wien: Deuticke 2006.

¹⁸⁹ Vgl. Isterheld, S. 34.

¹⁹⁰ Terpitz, S. 139.

¹⁹¹ Grjasnowa, Olga: Der Russe ist einer der Birken liebt. München: Hanser 2012.

¹⁹² Vgl. Bischoff, Doerte; Tippner, Anja: Suchbewegungen: Identität und Mobilität in der neueren europäisch-jüdischen Literatur. In: Dies. (Hrsg.): Mobile Identitäten: Figurationen in der zeitgenössischen europäisch-jüdischen Literatur. Berlin: De Gruyter 2018. (=Yearbook for European Jewish Literature Studies/Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien 5). S. 1-16.

¹⁹³ Vgl. Isterheld: Die Russen sind wieder da, S. 76. Siehe zu den Schreibweisen von postsowjetisch-jüdischen Kontingentflüchtlingen neben Isterhelds Aufsatz auch Bischoff, Tippner, Anja: Suchbewegungen sowie Terpitz, Olaf: Begegnungen in Europa und der Welt.

durch zeitlich oder räumlich miteinander verwobene Erzählebenen, etwa in Form von Reisen oder analeptischen Erzähltechniken. Brüche, Diskontinuitäten und Grenzüberschreitungen werden genutzt, um Lebenserfahrungen erzählbar zu machen. Dabei spielt die Migrationserfahrung eine zentrale Rolle. Die Familie wirkt in diesem Kontext häufig als identitätsstiftende Einheit genauso wie als Ausgangspunkt von adoleszenten Konflikten. Nicht selten werden auf Reisen oder anhand von Erinnerungen Spuren der Familiengeschichte rekonstruiert, wie es bei Dmitriji Kapitelman gleich zweifach geschieht, thematisiert er doch Israel und die Ukraine. Die transgenerationellen Verflechtungen offenbaren aber auch ein Bewusstsein für historische und kulturelle Zusammenhänge.¹⁹⁴ Dabei wird deutlich, dass einerseits gerade die jüdische Literatur schon seit langer Zeit jenseits von Ländergrenzen zu denken ist, zum anderen dass die Umbruchsituation nach dem Fall des Eisernen Vorhangs Migrations- und Reisebewegungen nochmals dynamisierten. Migration muss in diesem Sinne nicht endgültig sein, mehrere Wohnorte sind möglich, genauso wie temporäre Aufenthalte. Damit lässt sich jüdische Literatur, ebenso wenig wie andere Literaturen, nicht mehr ohne Weiteres in einen nationalliterarischen Kontext einordnen.¹⁹⁵

Viele Texte enthalten humorvolle und ironische Töne. Die Autoren nutzen sie, um auf unterhaltsame Weise festgefahrene Selbst- und Fremdbilder vorzuführen und verschonen dabei weder ihre deutsche Umgebung, noch ihre Heimatländer und auch nicht jüdische Themen.¹⁹⁶ Das kann unterschiedliche Formen annehmen, wie sich bei Wladimir Kaminer und Dmitriji Kapitelman zeigt. Verbindet Kapitelman ironische Selbstentblößung mit humorvollen Neologismen, ist Kaminers Schreiben von satirischen Grundzügen geprägt. Oftmals und allen voran bei Kaminer sind die Texte von postsowjetisch-jüdischen Autoren so konstruiert, dass sie unterschwellig auf subversive Weise kulturelle Unterschiede und Stereotypen hinterfragen. Solche Schreibverfahren markieren auch eine Abneigung gegen jegliche Vereinnahmung durch ein Opfernarrativ, die insgesamt ein Kennzeichen dieser Literatur ist – in dieser Hinsicht mehr „Desintegration“ als „Judentum 2.0“. Insofern drückt sich in den Texten ein starkes Bedürfnis nach Selbstbestimmung aus. Allerdings richtet sich die Distanzierung von Fremdzuschreibungen nicht nur auf die jüdische Herkunft,

¹⁹⁴ Vgl. Banki, Schirrmeister; S. 5.

¹⁹⁵ Vgl. Bischoff, Tippner; S. 2.

¹⁹⁶Die Ungezwungenheit, mit der jüdische Stereotypen oftmals dargestellt werden, ist Ausdruck der angesprochenen generationellen und erinnerungskulturellen Verschiebungen. Bei Texten der zweiten Generation jüdischer Autoren in Deutschland, die sich ebenfalls durch provokative Schreibweisen auszeichnen können, galt das noch als Tabubruch. Vgl. Isterheld, S. 81. Maxim Biller oder auch Esther Dischereit sind hierfür Beispiele.

sondern vor allem auch die ausgrenzende Positionierung als Migrant. Zu den dominantesten Schreibweisen gehören demgemäß Selbstreflexivität und autofiktionale Erzählperspektiven.¹⁹⁷ Auch wenn sich die konkrete formalästhetische Formgebung im Einzelfall unterscheidet, scheint die Verhandlung der Herkunft für die allermeisten Autoren als so obligat wahrgenommen zu werden, dass sie den Startschuss ihrer Autorschaft ebenso wie den Fokus der überwiegend autodiegetischen Erzähler bildet.

3. Theoretische Annäherung an das Phänomen der auktorialen Inszenierung

3.1 Begriffsbestimmung

In vielen Fällen lassen sich Selbstdarstellungen von Autoren eindeutig als Inszenierung bestimmen. Wenn etwa Rainald Goetz sich während einer öffentlichen Lesung selbst in die Stirn schneidet, kann recht einfach behauptet werden: „Das ist eine Inszenierung!“ Nicht alle Inszenierungen stellen ihre Inszeniertheit aber derart überdeutlich zur Schau. Zwischen dem Stirnschnitt von Goetz und der subtileren aber nicht weniger wirkmächtigen fotografischen Repräsentation von Thomas Mann¹⁹⁸ könnte der Unterschied gravierender kaum sein, um nur zwei besonders prominente Beispiele zu nennen. Wenn sich auktoriale Inszenierungen innerhalb einer großen Spannweite manifestieren, wie lassen sie sich definitorisch einkreisen?

Der Terminus der Autorinszenierung steht in einem direkten Zusammenhang mit dem Befund einer Rückkehr des Autors um die Jahrtausendwende. Seit den 1990er Jahre erlebten literarische Veranstaltungen einen Boom, die Lesebühnen- und Poetry-Slam-Szene florierte.¹⁹⁹ Der Begriff trägt insofern der Tatsache Rechnung, dass entgegen der vormaligen Rede des auktorialen Ablebens nicht nur die Werke von Autoren in der Öffentlichkeit präsent waren und sind, sondern sie selbst abseits ihrer

¹⁹⁷ Vgl. Banki, Schirrmeister; S. 7.

¹⁹⁸ S. zur bildlichen Selbstdarstellung Thomas Manns: Görner, Rüdiger; Latifi, Kaltërina: Thomas Mann. Ein Schriftsteller setzt sich in Szene. Darmstadt: wbg Theiss 2021.

¹⁹⁹ Vgl. Hermann, Leonhard; Horstkotte; Silke: Literatur, Markt und Medialität in der Gegenwart. In: Dies.: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2016. S. 197-210. Hier S. 199-200. Außerdem Richter: Der Literaturbetrieb, S. 115-117.

Werke als öffentliche Figuren in Erscheinung traten und treten. Autoren tragen durch Auftritte in den Medien selbst zur diskursiven Auseinandersetzung mit ihren Publikationen bei und bedienen gleichzeitig das Interesse an der auktorialen Person und ihrer Biographie sowie an den Umständen der Textproduktion. Mit Martina Wagner-Egelhaaf sind es die „Inszenierungsakte, -logiken und –wahrnehmungen [...], die konstitutiv sind für die Bühnen der Kultur und Geschichte, auf denen das Schauspiel der Autorschaft stattfindet.“²⁰⁰

Der *performative turn* und der zunehmende Eventcharakter von Literatur bereiteten den Weg für eine Forschungstendenz, die den Autor als eine performative Kategorie begreift.²⁰¹ Deutlich wird hier der Einfluss aus den Theaterwissenschaften, in dessen Rahmen Prinzipien des Theaters auf weitere Felder und so auch das literarische Feld übertragen werden, insbesondere auf den Mediensektor und das Gebaren (von Autoren) in der Öffentlichkeit. In den Theaterwissenschaften wird Inszenierung definiert als „Erzeugungsstrategie“ von etwas, das „vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll.“²⁰² Damit ist ein wichtiger Aspekt in Bezug auf den literarischen bzw. auktorialen Zusammenhang benannt: Inszenierungen von Autorschaft werden, in Anlehnung an den *performative turn*,²⁰³ als etwas aufgefasst, das passiert: „Autorschaft ereignet sich, sie entsteht im Vollzug und erzeugt Präsenz.“²⁰⁴ Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser verdeutlichen diese Prozesshaftigkeit, indem sie von „Inszenierungspraktiken“ sprechen.²⁰⁵ Autorinszenierungen sind ihrer Definition nach „[...] jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von Schriftstellern, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre

²⁰⁰ Meier, Christel; Wagner-Egelhaaf; Martina: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Autorschaft. Ikonen, Stile, Institutionen. Berlin: Akademie 2011. S. 9-27. Hier S. 19.

²⁰¹ Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: Transcript 2012.

²⁰² Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung. In: Dies. (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2014. S. 152-160. Hier S. 159. Folgt man der theaterwissenschaftlichen Ausrichtung des Begriffs, ist es wichtig zu unterscheiden zwischen Inszenierung und Aufführung: „Es ist der Prozess der Inszenierung, in dem ausprobiert, festgelegt und nach Aufführungen häufig wieder verändert wird, wie die performative Hervorbringung von Materialität sich vollziehen soll. Inszenierung ist insofern als ein intentionaler Prozess zu denken, in dem mit den unterschiedlichsten Verfahren [...] ermittelt wird“ (ebd., S. 159), wie die Inszenierung vollzogen werden soll. Wenn die Aufführung stattfindet, können die Abläufe sich spontan verändern, sie können für die nächste Inszenierung modifiziert werden etc. Die Inszenierung ist demnach der Aufführung gewissermaßen vorgeschaltet; sie ist die Aufführung, wie sie geplant ist, nicht wie sie tatsächlich abläuft: „Inszenierung lässt sich also als der Prozess beschreiben, in dem allmählich die Strategien entwickelt und erprobt werden“, nach denen es zur Aufführung kommen soll. Auf diese Weise lenkt die Inszenierung durch ihre ersonnenen Strategien Aufmerksamkeit. Vgl. ebd., S. 155.

²⁰³ Vgl. dazu Bachmann-Medick, Doris: The Performative Turn. In: Dies.; Blauhut, Adam (Hrsg.): Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture. Berlin/Boston: De Gruyter 2016. S. 73-101.

²⁰⁴ Schaffrick, Willand; S. 84.

²⁰⁵ S. Fußnote Nr. 3.

Produkte Aufmerksamkeit erzeugen.“²⁰⁶ Neben ihres Vollzugscharakters lassen sich aus dieser terminologischen Bestimmung, die für die hier interessierenden Fragestellungen die analytische Grundlage bildet, weitere Charakteristika von Autorinszenierungen ableiten. Dazu gehören ihre Öffentlichkeitsbezogenheit und ihre Wirkungsabsicht.

Wie Aufführungen können auktoriale Inszenierungen ihre Wirkung nur dann entfalten, wenn sie registriert werden. Doch ist die Existenz eines Textes genauso Bedingung dafür, dass Autorschaft inszeniert werden kann, „denn Personen, die öffentlich als Autoren wahrgenommen werden wollen, müssen *als* Autoren beobachtbar sein.“²⁰⁷ Daher ist die „Existenz literarischer Texte zentral für den Ermöglichungszusammenhang ‚Autorschaft‘.“²⁰⁸ Ohne Inszenierung gibt es keinen Autor, aber genauso: „ohne Text gibt es keinen Autor.“²⁰⁹ Angedacht ist hierbei – und in diesem Punkt unterscheidet sich die theaterwissenschaftliche Ausrichtung des Begriffs von der literarischen Inszenierung – aber nicht zwangsläufig die Aufführung eines solchen Textes mit körperlicher Anwesenheit oder stimmlicher Hörbarkeit des Autors als Liveact im Rahmen von Veranstaltungen, Filmen oder Tonaufnahmen. Auch die textuellen Verfahren genauso wie auch Photographien lassen sich als Teil der Inszenierung begreifen, weil sie sich als Produkt eines Vorgangs beschreiben lassen, der Aufmerksamkeit auf Text und Autor lenkt. Beide Inszenierungsebenen können gemäß einer Aktion, auf die eine Reaktion folgen soll, begriffen werden.²¹⁰ Öffentlichkeit impliziert damit das Vorhandensein eines Publikums, an das sich sowohl textinterne als auch textexterne Inszenierungen richten und das den Text und das erzeugte Autorbild rezipiert und bezeugt. Das gilt umso mehr für Autoren, die in ihren Publikationen ihre eigene Herkunft schwerpunktmäßig verhandeln, wie im Fall von Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann.

Die theatermetaphorische Prägung, zusammen mit dem umgangssprachlichen Gebrauch des Begriffs, mag eine Begriffsoption evozieren, nämlich die zwischen Inszenierung und Authentizität.²¹¹ Allerdings sind Inszenierungen und Authentizität nicht als Gegensatzpaar zu verstehen, sondern in einem symbiotischen Verhältnis

²⁰⁶ Jürgensen, Kaiser; S. 10.

²⁰⁷ Schaffrick, Willand; S. 84.

²⁰⁸ Jürgensen, Christoph: Federkrieger. Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege. Stuttgart: Metzler 2018. S. 58.

²⁰⁹ Meier, Wagner-Egelhaaf; S. 10.

²¹⁰ So können beispielsweise Photographien oder Buchcover, aber auch narrative Gestaltungsmittel wie z.B. eine besondere Tempusgestaltung oder autofiktionale Schreibweisen, einen Effekt von Präsenz hervorrufen, der der Selbstdarstellung des Autors dienlich ist.

²¹¹ Vgl. dazu Schaffrick, Willand; S. 86-88.

stehend.²¹² In der wissenschaftlichen Diskussion geht man mehrheitlich davon aus, dass Inszenierungen schlicht eine Notwendigkeit auktorialer Existenz sind.²¹³ Autor und Schauspieler lassen sich nämlich keineswegs einfach gleichsetzen, ebenso wenig wie die Inszenierung eines dramatischen Textes mit der Autorinszenierung.²¹⁴ Das rührt daher, dass „auf dem literarischen Markt und in der Vorstellung außerakademischer Leserinnen und Leser entgegen aller literaturwissenschaftlichen Gegenrede der Autor eine Authentizität und Originalität verbürgende Größe geblieben ist“.²¹⁵ Inszenierungen wollen und sollen eine bestimmte Wirkung erzielen, sie sind darauf angelegt. Neben Inszenierungspraktiken lässt sich somit alternativ von Inszenierungsstrategien sprechen. Geleitet sind sie dabei auch von „werkpolitischen“²¹⁶ Motivationen, ihre Wirkungsabsicht oder auch das Kalkül ist demnach ein weiteres signifikantes Charakteristikum.

Durch Inszenierungen werden die Lesart des Textes bzw. Gesamtwerks, das Autorbild und der Status des Autors im literarischen Feld beeinflusst. Getragen wird diese Annahme überdies von dem Bewusstsein, dass Paratexte innerhalb des Repertoires an Inszenierungsstrategien eine zentrale Stellung einnehmen und dass

²¹² So geht man davon aus, dass Authentizität kein Beleg für ‚Echtheit‘ oder ‚Wahrhaftigkeit‘ ist, sondern durch Inszenierung erst hergestellt und wahrnehmbar gemacht wird. Man spricht hier auch von „Authentifizierungen.“ Vgl. Wetzel, S. 40.

²¹³ Hier seien nochmals Christel Meier und Martina Wagner-Egelhaaf zitiert: „Indessen impliziert die Rede von ‚Inszenierung‘ nicht, dass es jenseits der Inszenierung etwas Nichtinszeniertes, Authentisches, Eigentliches gibt. Inszenierung ist nicht gleichzusetzen mit Scheinhaftigkeit, Falschheit, gar Betrug; es sind die Inszenierungsakte, -logiken und -wahrnehmungen, die konstitutiv sind für die Bühnen der Kultur und der Geschichte, auf denen das Schauspiel der Autorschaft stattfindet.“ Meier, Wagner-Egelhaaf; S. 19. Vgl. außerdem Schaffrick, Willand.; S. 88 und Jürgensen: Federkrieger, S. 54 sowie Laferl, Christopher F.; Tippner; Anja: Zwischen Authentizität und Inszenierung. Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Dies. (Hrsg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript 2014. S. 15-36. Hier S. S. 33.

²¹⁴ Dem Autor kommt eine andere Rolle zu, als dem Schauspieler. Während hinter der Darbietung eines Schauspielers ein Autor steht, der einerseits zumeist im Verborgenen bleibt, andererseits aber dennoch für den präsentierten Text verantwortlich zeichnet, muss sich der Autor als Urheber selbst für sein Werk verantworten. Anders als im Fall des Theaters wird bei der Autorinszenierung außerdem nicht unbedingt evident gemacht, dass es sich um eine Inszenierung handelt: Während der Schauspieler sein Spiel offensichtlich zur Schau stellt (denn darin besteht seine Funktion), sucht der Autor den Darbietungscharakter seines Auftretens wohl eher zu verschleiern, es sei denn es ist Teil seiner Inszenierung, diesen deutlich offenzulegen. Für meine Begriffe ist, wenn überhaupt, eine Parallele darin zu sehen, wenn sich Autor und Schauspieler jeweils von ihrer Kerntätigkeit entfernen: Wenn Schauspieler abseits ihrer als solche markierten Darbietung auftreten, mag man sich fragen, ob sie ihr Spiel weitertreiben oder nicht. Genauso ist es wohl, wenn ein Autor öffentlich auftritt: Gibt es Gemeinsamkeiten mit einer werksinternen Figur? Was ist biographisch? Etc.

²¹⁵ Meier, Wagner-Egelhaaf; S. 18.

²¹⁶ Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin: De Gruyter 2007.

diese eine lektüresteuernde Funktion besitzen. Keineswegs ist daraus aber zu schlussfolgern, Inszenierungen auf eine in jedem Fall detailliert orchestrierte Taktik hin entschlüsseln zu können. Eher können sie als ein Aktions-Reaktions-Verhältnis begriffen werden – ein Prozess, dessen Ergebnis man möglichst zu steuern versucht, dessen Akteure aber auch in Entsprechung ihres Habitus intuitiv um den adäquaten Spielzug wissen. Sie reagieren zwar strategisch, dabei allerdings nicht immer bewusst, sondern vor allem situationsgemäß. Das zugrunde gelegt, bergen Inszenierungen auch das Potential für spontane Anpassung. Wenn sie sich durch ihren Prozesscharakter und ein Aktions-Reaktions-Verhältnis auszeichnen, dann ist also weder ihr Effekt noch ihre Wirkungsdauer zuverlässig vorhersehbar. Diverse Faktoren machen sie zu einer unberechenbaren Größe: Entwicklungen in Literaturbetrieb, Medien und Buchmarkt; die inzwischen starke Mitsprache der Rezipienten; die sich immer weiter multiplizierenden Gruppierungsmöglichkeiten von Inszenierungen durch die Kombination verschiedener Medien. Für das Verständnis von Inszenierungen ist deshalb vornehmlich das Wissen darum, dass es aufgrund verschiedener Interessenlagen Intentionen gibt, elementar.

Diese Schlussfolgerung birgt indes die Gefahr der Beliebigkeit. Anders ausgedrückt: Wenn im Gegensatz zur Darbietung des Bühnendarstellers die Inszeniertheit des auktorialen Auftretens nicht immer evident gemacht wird, die persönliche Intention dahinter nicht zweifelsfrei nachvollziehbar ist, stellt sich die Frage der Abgrenzbarkeit: Wo fangen Inszenierungen an und wo hören sie auf? Christoph Jürgensen betont in Bezug auf diese Frage, dass es vermieden werden sollte, „alle biographischen oder anekdotischen Lebensäußerungen eines Autors zu Praktiken der Selbstpräsentation zu hypergeneralisieren.“ Stattdessen gehe es „um die Rekonstruktion jener Praktiken, deren Inszenierungscharakter, d. h. deren nachweisbare Bezogenheit auf transsubjektive Resonanzräume sich demonstrieren lässt“.²¹⁷ Wichtig ist hierbei hervorzuheben, dass die Zielrichtung, der Austragungsort und der inszenierende Akteur, der Träger von Inszenierungen gewissermaßen, nicht identisch sein müssen. Auktoriale Auftritte und Äußerungen können genauso die Sichtbarmachung der auktorialen Persona wie die der Texte oder das Autordasein als solches im Sinn haben und dies sowohl auf der textinternen als auch der textexternen Ebene, wie es Jürgensen und Kaiser in ihrer Definition nahelegen. Das übergreifende Ziel auktorialer Inszenierungsformen ist dabei demzufolge „die Markierung und das Sichtbar-Machen einer sich abgrenzenden, wiedererkennbaren Position innerhalb des literarischen Feldes.“²¹⁸

²¹⁷ Jürgensen, S. 55.

²¹⁸ Jürgensen, Kaiser; S. 10.

3.2 Funktionen

Auktoriale Inszenierungen decken ein breites Funktionsspektrum ab, wobei die einzelnen Funktionen oft nicht klar voneinander abzugrenzen sind. Dazu gehören zentral die Generierung von öffentlicher Aufmerksamkeit, die Sichtbarmachung von Autorschaft, die Positionierung im literarischen Feld, ökonomischer Gewinn und die Anerkennung als Künstler, die Distinktion von anderen Autoren, Lektürelenkung und die Verbindung zum Text bzw. Werk sowie die Erzeugung eines Images.

Auktoriale Inszenierungen sind im eingangs angerissenen Sinne als existenzielle Voraussetzung von Autorschaft zu verstehen. Ohne Inszenierung kann es Autorschaft nicht geben, es geht um nicht weniger als die öffentlich registrierte „Subjektwerdung“²¹⁹ des Autors. Man könnte hier auch von einer auktorialen Selbstvergewisserung sprechen, in deren Rahmen sich Autoren ihres Status als Künstler versichern. Autorinszenierungen sind außerdem ein notwendiger Prozess, um das Abstraktum künstlerischer Tätigkeit und daraus entstandene Werke konkret fassbar zu machen,²²⁰ der zugleich deren Wahrnehmung beeinflusst. Besonders evident wird der Vollzugscharakter natürlich im Fall von solchen Formaten, bei denen der Autor leibhaftig vor einem Publikum anwesend ist, wie Lesungen, Interviews oder Poetikvorlesungen, Fernsehauftritte, Filme oder Radiobeiträge. Praktiken dieser Art versuchen, mittels Körper und Stimme Unmittelbarkeit herzustellen, Literatur sinnlich erfahrbar zu machen. Gleichzeitig wird dadurch die Distanz zwischen Autor und Rezipienten verringert und die öffentliche Wahrnehmung des Autors beeinflusst. Jürgensen und Kaiser erwähnen deshalb in diesem Kontext, dass habituelle Eigenheiten von Autoren entschieden zur Manifestation eines bestimmten Autorbildes beitragen.²²¹ In diesem Zuge wird auch der Körperlichkeit von

²¹⁹ Vgl. Kyora, Sabine: Subjektform ‚Autor‘? Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: Transcript 2014. S. 11-22.

²²⁰ Vgl. Laferl, Tippner; S. 23. Matthias Schaffrick und Marcus Willand betonen, dass Autorschaft ein performatives Moment hat, insofern Inszenierung durch Stimme und Schrift „Verkörperung von Sprache“ bedeutet. Schaffrick, Willand; S. 84.

²²¹ Jürgensen und Kaiser subsumieren unter dem Begriff „habituelle“ Inszenierungspraktiken performative Praktiken (etwa Kleidung oder Frisur, Gestik und Mimik, „diverse Formen der Diätetik und der Sorgen um den Körper, Sexualität, Stimme oder Weisen der öffentlichkeitsbezogenen Darstellung des ‚Alltags‘ [...], S. 62) sowie „Formen des sozialen und politischen Lebensstils“ (S. 62) und „ästhetische Inszenierungspraktiken“ wie die „Charakterisierung der eigenen Arbeitsweise“, „Genealogisierung der eigenen Tätigkeit“ und „distinktive Formen der Authentizitätsbeglaubigung“ (S. 63). Siehe dazu das Unterkapitel „Kontexte“.

Inszenierungen ein hoher Wert beigemessen.²²² Dabei kann der öffentliche Auftritt eines Autors auch die Lektüre seiner Texte beeinflussen. Wenn ein Autor sich etwa als radikaler Provokateur inszeniert, wird sein Werk mit anderen Erwartungen gelesen, als wenn er sich als stiller Denker oder gesellschaftskritischer Beobachter präsentiert. In diesem Sinne können habituelle Inszenierungen auch implizit oder explizit einen Bezug zum Werk eines Autors herstellen. Zu denken ist hier beispielsweise an die Popautoren, die multimediale Inszenierungen zur Weiterführung textinterner Aspekte nutzen.²²³

Auktoriale Inszenierungen sind allerdings kein individualistischer Vorgang, der zwischen Autor und Text allein ausgehandelt wird. Bei der Erzeugung und Bestätigung von Autorschaft trifft der Autor auf andere Akteure des Literaturbetriebs, Konkurrenten um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit genauso wie an seiner Inszenierung Beteiligte. Wie lässt sich das Verhalten der einzelnen Akteure innerhalb des literarischen Sektors in diesem Spannungsfeld erklären? Literatursoziologisch erfasst hat die sozialen Abhängigkeiten und Strukturen im Verhältnis von Gesellschaft und Individuen Pierre Bourdieu mit seinem Modell des ‚Literarischen Feldes‘.²²⁴ Er erklärt damit auch das Ineinandergreifen von ökonomischen und künstlerischen Prämissen im Umfeld des Literaturbetriebs. Der Habitus trägt der Beobachtung Rechnung, dass Individuen bzw. Akteure nicht in jedem Kontext gleich handeln, obwohl nach Bourdieu die Haltung gegenüber ihrer Umwelt durch das Heranwachsen in einem bestimmten sozialen Milieu weitgehend feststehen und im Habitus verankert sind.²²⁵ Die Gesellschaft besteht seinem Konzept nach aus verschiedenen Teilbereichen, den ‚Feldern‘, die relational wie ein Netzwerk von Beziehungen strukturiert sind. Neben dem literarischen Feld sind dies z.B. das ökonomische, das politische oder das religiöse Feld.²²⁶ Sie grenzen sich durch eine eigene feldinterne Logik, den „Feldeffekt“ voneinander ab.²²⁷ Ihren Einfluss suchen die Akteure im Feld

²²² Vgl. auch Schaffrick, Willand; S. 84 und Jürgensen: Federkrieger, S. 56.

²²³ Vgl. zur Inszenierung der Popliteraten: Niefanger, Dirk: Autorinszenierungen. In: Baßler, Moritz; Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin: De Gruyter 2019. S. 131-141.

²²⁴ Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

²²⁵ Vgl. Jurt, Joseph: Die Habitus-Theorie Pierre Bourdieus. In: LiTheS 3 (2010). S. 5-17. Hier S. 9. Weiterführend: Lenger, Alexander; Schneickert, Christian; Schumacher, Florian: Einleitung. Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. In: Dies. (Hrsg.): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven. Wiesbaden: Springer 2013. S. 13-41.

²²⁶ Bourdieu definiert sie folgendermaßen: „Felder sind Struktur- und Kräftebeziehungen zwischen Akteuren und Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das [ökonomische, kulturelle, soziale und symbolische] Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen [...] zu besetzen.“ Bourdieu, S. 342.

²²⁷ Vgl. dazu Jurt, Joseph: Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 3 (2019). S. 5-17. Hier S. 11.

durch ständige Positionskämpfe zu behaupten.²²⁸ Innerhalb des Feldes sind die Verhältnisse dynamisch und bedürfen der Aushandlung um Macht und Positionen:

Das literarische (usw.) Feld ist ein Kräftefeld, das auf alle einwirkt, die es betreten, und zwar je nach der Position, in die sie sich begeben [...], in verschiedener Weise; und zugleich ist es eine Arena, in der Konkurrenten um die Bewahrung oder Veränderung dieses Kräftefeldes kämpfen.²²⁹

Ob eine einflussreiche Position erreicht werden kann, ist bestimmt vom Kapital, das die Akteure im Zuge ihres Machtkampfes zu erwirtschaften in der Lage sind, wobei Bourdieu zwischen ökonomischem, kulturellem, sozialem und symbolischem Kapital unterscheidet.²³⁰ Keineswegs wird dabei völlig frei oder auch bewusst gehandelt. Felder sind nach Bourdieus Verständnis Räume „des Möglichen“.²³¹ Das heißt, innerhalb dieser Felder agieren alle Akteure entsprechend der durch die Spezifik des Feldes vorgegebenen Möglichkeiten, die aber durch ein „System (sozialer) Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien“²³² reglementiert sind. Jeder Akteur strebt nach einer möglichst machtvollen Position aber wie dabei tatsächlich vorgegangen wird, ist durch den Habitus determiniert, einem „System der organischen und mentalen Dispositionen und der unbewussten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata“,²³³ die z.B. durch das Erscheinungsbild oder ein bestimmtes Auftreten oder Lebensstil (von Bourdieu „Hexis“ genannt) sichtbar werden. Das soziale Verhalten und die Handlungsweisen eines jeden Einzelnen sind durch den Habitus disponiert, der wiederum durch Primärsozialisation und die Struktur des Feldes bestimmt ist.²³⁴ In der Regel sind

²²⁸ Im Feld werden „die Auseinandersetzungen zwischen Inhabern unterschiedlicher Machttitel (oder Kapitalsorten) ausgetragen [...], bei denen es [...] um die Veränderung oder Bewahrung des relativen Wertes der unterschiedlichen Kapitalsorten geht, eines Wertes, der selbst jederzeit darüber entscheidet, welche Kräfte in diesen Auseinandersetzungen mobilisierbar sind.“ Ebd., S. 342.

²²⁹ Bourdieu, S. 368.

²³⁰ Mit kulturellem Kapital meint Bourdieu (kulturelle) Bildung, die dargestellt werden kann durch den Besitz von entsprechenden Objekten oder immateriell in Form von erworbenem kulturellem Wissen oder Fähigkeiten sowie Titeln. Soziales Kapital bezeichnet das soziale Netzwerk mit anderen Akteuren. Das symbolische Kapital wiederum subsumiert kulturelles und soziales Kapital, es basiert darauf, dass die Akteure des Feldes sie durch Prestige oder Ruf anerkennen. Vgl. Köppe, Tilmann; Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2013. S. 191.

²³¹ Bourdieu, S. 378.

²³² Ebd., S. 373.

²³³ Ders.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. S. 40.

²³⁴ „Die Beziehung zwischen Habitus und Feld ist eine Beziehung der Bedingtheit: Das Feld strukturiert den Habitus, der das Produkt der Verinnerlichung der Inkorporation der immanenten Notwendigkeit dieses Feldes ist.“ Jurt, S. 15.

Habitus und die Feldstruktur aufeinander abgestimmt.²³⁵ Insofern ist von Interesse, wie postsowjetisch-jüdische Autoren, deren Habitus durch eine Art multiple Sozialisation determiniert ist, auf die Bedingungen des deutschen literarischen Feldes reagieren. Die Absicherung der Position im Feld ist nach Bourdieu durch ständige Machtkämpfe gefährdet, denn einmal erlangt, ist eine starke Position nicht auf Dauer garantiert. Das Zusammenspiel von Inszenierungen und ihre Unwägbarkeiten können daher zu feldinternen „Positionswechseln“ führen.²³⁶

Mit Bourdieu ist es im Fall von Literatur besonders wichtig, kulturell-symbolisches Kapital anzuhäufen, will das literarische Feld doch seine Autonomie gegenüber dem ökonomischen behaupten.²³⁷ Doch sind ökonomisches und symbolisches Kapital hier keine gänzlich unabhängig zu denkenden Größen, denn auch die Akteure des literarischen Feldes sind nicht völlig autonom von externen Einflüssen. Die „unerbittlich waltende Logik“ des Feldes ist nach Bourdieu die „des ökonomischen oder politischen Profits.“²³⁸ Dabei ist von Bedeutung, dass das literarische Feld durch interne Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet ist: Das Feld der „reinen Produktion, bestimmt für einen eingeschränkten Markt der Produzenten“, das unabhängig von ökonomischen Voraussetzungen agieren will, und ein Feld der „Massenproduktion, ausgerichtet an den Erwartungen des breiten Publikums“²³⁹, stehen sich kontradiktorisch gegenüber. Beide unterscheiden sich durch ihr Verhältnis zu den jeweiligen Kapitalsorten.²⁴⁰ Bourdieu meint dazu: „Auf symbolischem Terrain vermag der Künstler nur zu gewinnen, wenn er auf wirtschaftlichem Terrain verliert (zumindest kurzfristig), und umgekehrt (zumindest langfristig).“²⁴¹ Hier ist anzumerken, dass sich dieses gegenseitige Ausschließen im literarischen Feld zunehmend ändert und dass wirtschaftlicher Erfolg und literarische Qualität immer weniger als unvereinbar betrachtet werden. Auf diesen Aspekt wird weiter unten noch eingegangen. Zunächst kann nach Bourdieu mit der Anerkennung durch symbolisches Kapital in dem Fall ökonomisches Kapital einhergehen, wenn sich der

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Jürgensen: Federkrieger, S. 56.

²³⁷ Vgl. Köppe, Winko; S. 192 f.

²³⁸ Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 344.

²³⁹ Ebd. S. 198.

²⁴⁰ Massenhaft produzierte Literatur will vorrangig ökonomisches Kapital anhäufen, während die Einnahme an symbolischem Kapital für sie von geringerer Relevanz ist. Im Gegensatz dazu ist für ein kleineres sachkundiges Publikum produzierte Literatur vorgeblich an monetären Erwägungen desinteressiert, um sich von der Massensliteratur abzuheben und ihre Autonomie gegenüber dem Markt zu behaupten. Wenn nun Kapital über die Vergabe von Positionen entscheidet, der hohen Literatur aber aus Gründen der Selbstlegitimation das Streben nach ökonomischem Kapital verwehrt ist, muss sie eine umso prestigeträchtigere symbolische Würdigung erzielen. Vgl. ebd. S. 344 f.

²⁴¹ Ebd., S. 136.

Akteur im Feld durch den Erfolg seines Werkes langfristig profilieren kann. Literarische Produktion ist im Sinne Bourdieus kein schöpferischer Alleingang, sondern – ebenso wie alle anderen Bereiche von Literatur – eingebunden in ein gesellschaftlich-soziales Netzwerk, das durch die spezifischen Strukturen und Handlungsmöglichkeiten des literarischen Feldes und die jeweiligen Habitus vorgegeben ist.

Sowohl für die Anhäufung symbolischen wie auch ökonomischen Kapitals spielt Aufmerksamkeit eine entscheidende Rolle. Mit Georg Franck ist Aufmerksamkeit von Medienkonsumenten nun eine besonders knappe Ressource, weil das Angebot an Informationen (das meint auch kulturelle Angebote) mit medialen Entwicklungen stetig anwächst. Mediennutzerinnen und -Nutzer müssen über so viel Kompetenz verfügen, dass sie ihren Medienkonsum gemäß ihren Bedürfnissen sinnvoll aufteilen, d.h. mit ihrer begrenzten Aufmerksamkeit durch Selektion haushalten können. Das Dilemma dabei: Die „quantitative und qualitative Veränderung der Medienvielfalt korrespondiert aktuell keineswegs mit dem Zeit- und Finanzbudget der potentiellen Rezipienten.“²⁴² Genauso wichtig wie materielle Einnahmen ist auf dem kommerziellen Markt deshalb Aufmerksamkeit, die als „neue Währung“²⁴³ ebenso wie Geld fungiert. Wie die Währung Geld sei sie dahingehend messbar: „Die Einheiten der Währung heißen Auflage, Quote, Besucherzahl.“²⁴⁴

Insgesamt verschärft ein größeres und zugleich differenzierteres Medienangebot bereits vorhandene Konkurrenzen zwischen den Akteuren des literarischen Feldes und zwischen verschiedenen Medien. Gerade öffentliche Auftritte sind für Autoren, Verlage und Veranstalter von Interesse, da sie sowohl symbolisches als auch ökonomisches Kapital einbringen können. Dasselbe gilt im Übrigen für Literaturpreise. Damit nähern sich Kunst und Markt einander an.²⁴⁵ Franck überträgt Bourdieus Konzept in die Medienwelt der Gegenwart und gibt zu bedenken, dass auch der Teilbereich der höheren Literatur durch den Medienwandel den Bedingungen des Marktes unterliegt. Bei zu starkem Streben nach Autonomie vom kommerziellen Markt besteht das Risiko, nicht beachtet zu werden. Die Digitalisierung verstärkt die strukturelle Veränderung der Kapitalsorten noch, denn die Einkommenssteigerung an Aufmerksamkeit bzw. symbolischem Kapital wird hier

²⁴² Schneider: Literatur auf dem Markt, S. 235.

²⁴³ Ebd., S. 72 ff.

²⁴⁴ Ebd., vgl. S. 15.

²⁴⁵ Vgl. dazu auch: Wegmann, Thomas: Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850 – 2000. Göttingen: Wallstein 2011. Wegmann weist darauf hin, dass deshalb auch das literarische Feld durch die Mechanismen von Aufmerksamkeitserzeugung durch Reklame beeinflusst sei. Vgl. S. 28. Weiterhin: Bremer, Kai: Aufmerksamkeitsökonomie und Autorinszenierungen. In: Eke, Elit (Hrsg.): Literarische Institutionen. S. 466-477.

als Vorstufe für ökonomisches Kapital noch wichtiger. Führt man Bourdieus und Francks Ansätze zusammen, sind auktoriale Inszenierungen ein Mittel zur Generierung von Aufmerksamkeit und damit von symbolischem Kapital. Unter der Voraussetzung, dass sich die Öffentlichkeit Autoren mit Migrationsbiographien mit besonderem Interesse zuwendet, verfügen diese bei Eintritt ins literarische Feld bereits über ein gewisses Maß an kulturellem und symbolischem Kapital, das auf weitere Handlungsoptionen allerdings einschränkend wirken kann, wenn sie etwa nur mehr aufgrund ihrer Herkunft kategorisiert werden, auch wenn ihr Schreiben über die Auseinandersetzung mit Migration hinausgeht oder sich gar nicht (mehr) damit befasst.

Anzumerken ist, dass sich die von Bourdieu aufgemachte Opposition von Markt und Kunst so kategorisch nicht trennen lässt, gerade auch vor dem Hintergrund der aktuell so entscheidenden Rolle der (digitalen) Medien, die das öffentliche Auftreten von Autoren anders fördern und erfordern als im 19. Jahrhundert (das ja im Forschungsinteresse Bourdieus lag). Gerade weil das mediale Angebot stetig wachse, dürfe nach Ansicht von Stefan Neuhaus das Lektüreangebot nicht zu exklusiv sein: „Man könnte sagen, dass sich die von Pierre Bourdieu skizzierten ‚Regeln der Kunst‘ in den vergangenen eineinhalb Jahrzehnten abgeschwächt haben, also die Gegenläufigkeit von literarischem und ökonomischem Feld [...] aus ökonomischen Gründen abgenommen hat.“²⁴⁶ Heribert Tommek spricht deshalb von einem „flexibel ökonomisierten und medialisierten Mittelbereich“.²⁴⁷ Hier stehen, als Folge einer Ökonomisierung des Literaturbetriebs, vor allem seit den 1990er Jahren ästhetische und kommerzielle Interessen in einem Wechselverhältnis. Die positionsstrategische Folge ist, dass Autoren sich im Mittelbereich flexibel zwischen einem ökonomisch orientierten und einem ästhetisch orientierten Pol positionieren können, was zum einen eine Pluralisierung an Autorpositionen insgesamt bewirkt.

Zum anderen reagieren Autoren mit Tommek auf die Expansion des Mittelbereichs mit „gemischten“ Autorpositionen, die in beiden Richtungen nach Anerkennung streben und auch auf weitere Felder ausgreifen können. Die Texte einer solchen auktorialen „Kompromissbildung“ siedeln sich zwischen dem relativ

²⁴⁶ Neuhaus, Stefan: Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 61/2 (2011). S. 313 - 328. Hier S. 318.

²⁴⁷ Tommek verortet den „flexibel ökonomisierten literarischen Mittelbereich“ zwischen den Subfeldern der eingeschränkten und der Massenproduktion: „Durch die von Bourdieu beschriebenen Wechselbeziehungen zwischen eingeschränkter Produktion und Massenproduktion entsteht ein Mittelbereich, in dem sich ästhetische Werte, Funktionen der Unterhaltung und ökonomische Erfolgskriterien vermischen, wechselseitig intensivieren, sich verselbständigen und eine eigene hybride ‚Ökonomie‘ ausbilden.“ Tommek, S. 217 f.

autonomen Bereich der Longseller und den Trivialbestsellern der Massenproduktion an und werden von Tommek als „ästhetisch ambitionierte Unterhaltungsliteratur“ bezeichnet, die sich durch eine „mittlere Zugänglichkeit“ auszeichnen.²⁴⁸

Auch Moritz Baßler geht von einer mittleren Sphäre zwischen U- und E-Literatur aus, wenn er mit dem Begriff des „Midcult“ eine Literatur des „populären Realismus“²⁴⁹ beschreibt. Diese visiere weniger ästhetische Komplexität als vielmehr eine weltanschaulich-ethische Bestätigung der Rezipienten an, die unter anderem durch den Modus der Autofiktion das Erzählte beglaubige. Tommek argumentiert ähnlich, dass der Erfolg der Literatur des Mittelbereichs auf eine Mischung aus Unterhaltung, autobiographischer Erfahrung, Aktualitätsbezug und ethisch-moralischer Richtschnur zurückzuführen sei.²⁵⁰ Bemerkenswert ist also, dass beide einen Einfluss des ökonomischen und auch des politischen Feldes sowohl auf die Produktion als auch die Rezeption von Literatur konstatieren, man in der Konsequenz demnach von einer eingeschränkten Autonomie des literarischen Feldes durch externe Einflüsse ausgehen muss. Diese sind aneinandergeschlüsselt, womit nicht eine direkte Einflussnahme der Politik auf Textinhalte durch Zensur o.Ä. gemeint ist, sondern dass Texte, die auf aktuelle politisch-gesellschaftliche Themen Bezug nehmen, ökonomisch besser verwertbar sind und dabei sogar unabhängig von ästhetischen Kriterien eine besondere Bedeutsamkeit sowohl im literarischen als auch politischen Feld beanspruchen.

Denn die Texte einer mittleren Zone erlauben mit Tommek eine Rezeptionshaltung, die simples Amüsement und gleichzeitig die Teilhabe an gesellschaftlich-politischem Zeitgeist zulässt.²⁵¹ Mit Baßler geben solche Texte bei niedrigschwelliger Ästhetik vor, besonders ambig und relevant zu sein, um eine „ästhetische“ Stilgemeinschaft in ihren Ansichten zu bekräftigen.²⁵² Interessanterweise rekurriert er dabei u.a. auf einen Artikel aus der *Süddeutschen Zeitung*, der fordert, von Migrationsbiographien (wie auch anderen Identitätsphänomenen der Gegenwart)

²⁴⁸ Tommek, S. 218 und 229-230.

²⁴⁹ Mit „Midcult“ meint Baßler literarische Texte, die sich durch eine leicht lesbare Erzählweise und Ästhetik auszeichnen, „einen souverän erzählten Populären Realismus, angereichert mit magisch-realistischen Sinnangeboten oder wahlweise auch mit schweren Zeichen aus dem Bereich der deutschen und/oder Familiengeschichte, alles well made und mit Tendenz zum Midcult, will sagen: ohne große Anstrengung zu goutieren („bewegend“) und doch mit dem Versprechen verbunden, das Herz der Kultur schlagen zu hören („tiefgründig“).“ Baßler, Moritz: Der neue Midcult. In: Pop. Kultur und Kritik 18/2021. S. 132-149. Hier S. 137.

²⁵⁰ Vgl. Tommek, S. 232.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 230.

²⁵² Vgl. Baßler, Moritz: Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens. München. Beck 2022. S. 185 und 187.

solle man angesichts ihrer Komplexität idealerweise in einfacher Sprache schreiben.²⁵³ Angesichts der politisch geprägten öffentlichen Wahrnehmung von Literatur aus der Feder migrierter Autoren, wie sie einleitend skizziert wurde, ist gerade bei ihnen eine Reziprozität von Autonomie und Heteronomie der literarischen Produktion ausgeprägt, weil sie externen Einflüssen in besonderer Weise ausgesetzt sind. Ihre Herkunft verschafft ihnen einen Aufmerksamkeitsbonus im literarischen Feld, zur gleichen Zeit werden ihre Texte und ihre Autorpersona zumeist in politisch-gesellschaftliche Zusammenhänge eingeordnet. Beides kann in Bezug auf symbolisches und ökonomisches Kapital förderlich oder auch hinderlich sein. Insofern wird zu untersuchen sein, inwiefern Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann mit diesem Hiatus umgehen, sie eine Position in der Mittelzone des literarischen Feldes besetzen und ob ihre Herkunft dabei eher ein Hindernis oder ein Trumpf ist.

Spätestens mit der Veröffentlichung tritt der Autor also in ein komplexes Beziehungsgefüge ein, dessen Horizont der Literaturbetrieb bildet. Autoren und ihre Texte begegnen dabei einer Vielzahl an weiteren Akteuren – Konkurrenten, Mitspielern, Förderern – deren Ansinnen ebenfalls darin besteht, Beachtung zu erzielen und zu erhalten. Das Spektrum der damit verbundenen Interessenlagen reicht von künstlerischen bis zu ökonomischen Erwägungen, die sich aber gegenwärtig immer weniger, v.a. aufgrund der Ausbildung eines Mittelbereichs, nicht immer eindeutig trennen lassen. Den Beobachtungen Francks, Tommeks und Baßlers folgend, kann für das literarische Feld der Gegenwart eine Heteronomie aufgrund der externen Einflüsse des ökonomischen, politischen und medialen Feldes konstatiert werden. Gleichzeitig kann aus ihren Thesen geschlussfolgert werden, dass dieses durch eine zunehmende Segmentierung in Subfelder, zwischen denen Wechselverhältnisse bestehen, flexibler organisiert ist.

Auf dem Buchmarkt, der ja Teil des Literaturbetriebs ist, werden kulturelle und ökonomische Werte zugleich verhandelt.²⁵⁴ Markt und Literatur sind demnach eine „spannungsgeladene Kombination“.²⁵⁵ Konventionell beruht die Funktionsweise dieses Räderwerks auf mehreren Inszenierungen: Auf einer inszenierten Marktferne, auf der (inszenierten) Ablehnung von Inszenierungen, auf der Inszenierung auktorialer Sololeistungen. Anhand der Instanz der Verlage wird diese Gegenläufigkeit besonders explizit. Ihrer Funktion nach sind Verlage

²⁵³ Stephan, Felix: *Monster*. In: *Süddeutsche* 03./04. März 2018. S. 17.

²⁵⁴ Schneider, Ute: *Literatur auf dem Markt. Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung*. In: Theisohn, Philipp; Weder, Christine (Hrsg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. Paderborn: Fink 2013. S. 235-248.

²⁵⁵ Ebd., S. 235.

Kulturvermittler, doch erschöpft sich ihre Wirksamkeit nicht darin. In einem zirkulären Prozess wandeln sie kulturelle Werte in Geld um und verwenden dieses Geld für die Stabilisierung kultureller Werte.²⁵⁶ Als Wirtschaftsunternehmen ist für sie ganz offenkundig Gewinnmaximierung prioritär, doch ist die besondere Anziehungskraft des Buches als künstlerisches Werk für sie dennoch wichtig, weil sie von dem daraus abgeleiteten Renommee profitieren. Wie jedes andere Produkt werden Bücher für den Markt produziert, dürfen dies eingedenk ihres Status als Kunstwerk aber nicht zu offensiv zeigen. Auf dem Buchmarkt waltet somit eine duale Logik von ökonomischem Kapital einerseits und symbolischem und kulturellem Kapital andererseits. Das Buch genießt als Kulturgut in der Bundesrepublik Deutschland eine exponierte Stellung, was durch die Buchpreisbindung zum Ausdruck kommt,²⁵⁷ die ihm einen teilweisen Schutzraum vor ökonomischer Willkür bietet. Um diese aufrecht zu erhalten, muss es sich tendenziell als „marktfremd auratisieren“.²⁵⁸

Allerdings deutet sich in den letzten Jahren an, dass durch den Einfluss der sozialen Medien und der daraus resultierenden ‚Mehrfachbespielung‘ verschiedener Medien seitens der Autoren der Aspekt der Vermarktung nicht mehr so stark verschleiert wird. Setzt man voraus, dass Autorinszenierungen eine bedeutsame Rolle dabei spielen, Aufmerksamkeit im literarischen Feld zu erwirken, ist es wichtig anzumerken, dass diese Aufmerksamkeit von verschiedenen Akteuren stammt. Inszenierungen richten sich an so unterschiedliche Adressaten wie andere Autoren, Verlage und seit geraumer Zeit vor allem auch Literaturagenten, außerdem Preisjurys, die professionelle Literaturkritik und die Nutzer der sozialen Medien, die sich ebenfalls (laien)kritisch äußern können.

Gerade die Digitalisierung organisiert die Platzvergabe für einzelne Akteure im literarischen Feld um. Betroffen sind die etablierten Instanzen von Feuilleton und Literaturkritik, Verlage und die Autoren selbst. Wird der Auseinandersetzung mit Literatur in den Printmedien immer weniger Platz eingeräumt, ist davon im Internet

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 241.

²⁵⁷ „Der Buchmarkt ist im Kräftegefüge des literarischen Feldes mithin einerseits ein Faktor heteronomer Hierarchisierung, indem er die literarische Produktion dem (feldexternen) ökonomischen Prinzip der Profitmaximierung unterwirft. Andererseits aber werden auf ihm mit Büchern nicht nur ökonomische, sondern in besonderer Weise auch symbolische Werte verhandelt, weshalb die symbolische Legitimation eine zur ökonomischen Wertschöpfung gegenläufige Logik entfaltet. Dieser Hiatus des Buches zwischen Kulturgut und Warenförmigkeit manifestiert sich auch in der Buchpreisbindung“ Wegmann, Thomas: Literaturbetrieb und literarischer Markt. In: Eke, Elit, (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen. S. 453-465. Hier S. 461.

²⁵⁸ Erbe, Tom: Markt. In: Schütz, Erhard (Hrsg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek: Rowohlt 2005. S. 266-270. Hier S. 267.

reichlich vorhanden. Das schafft Raum für eine weitere inzwischen wirkungsmächtige Instanz des literarischen Diskurses: Die der Rezipienten. Literaturkritik beispielsweise ist längst nicht mehr an professionelle Kritiker in den Feuilletons der etablierten Printmedien gebunden. Stattdessen diskutieren Leser in Blogs oder Foren über Literatur, bewerten beim Onlinekauf und publizieren Rezensionen ebenso wie eigene literarische Texte. Es kann also nicht mehr eindeutig zwischen laienhafter und professioneller Auseinandersetzung getrennt werden.²⁵⁹ Daraus folgen nicht nur Zweifel an einer wirksamen Qualitätskontrolle, auch erscheint Urhebererschaft fragwürdiger, wodurch wiederum die Instanz des Autors selbst betroffen ist – des literarischen wie auch des literaturkritischen Autors. Wenn potentiell jeder zum Autor werden kann, ist es schwieriger, den eigenen Status durch eine besondere künstlerische Berufung zu beglaubigen.²⁶⁰

Diese Entwicklung bewirkt, dass sich die Konsekrationsinstanzen von Literatur vervielfältigen, die über die Legitimität von Literatur und damit die Vergabe von symbolischem Kapital entscheiden. Es ist also zu bedenken, dass das digitale literarische Feld seine eigenen Regeln und Mechanismen hat.²⁶¹ Dazu gehören auch hier Aufmerksamkeitsökonomien, etwa valorisierende Aktionen wie das Vergeben von Likes, und außerdem soziales Kapital z.B. durch die Bildung von Allianzen und Bündnissen, Interaktionen mit anderen Akteuren sowie die Ablesbarkeit von Popularität anhand von Likes und Followern. Instagram, wo viele Autoren und auch Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann aktiv sind, fungiert hierbei als eigener Mikrokosmos.

Auch hier besteht indes eine Spannung zwischen Autonomie und Heteronomie. Markt und Betrieb nutzen digitale Kanäle z.B. für Werbung, Rezensionen und zur Darstellung von Autoren. Auch Verlage professionalisieren ihre Maßnahmen und verfolgen ein multimediales Vorgehen. Der Buchverkauf erstreckt sich auf den stationären und den Online-Handel, Buchmarketing findet sich in traditionellen Printmedien und dem Rundfunk, klassischen Werbewegen also, genauso wie im Internet. Verlage beschäftigen dafür entweder eigene Marketingabteilungen oder erwerben Inhalte etwa in Form von Bildern oder Buchtrailern von externen Agenturen.

²⁵⁹ Zur Problematik der terminologischen Unterscheidung s. Wozonig, Karin S.: Literaturkritik im Medienwechsel. In: Grond-Rigler, Christine; Straub, Wolfgang (Hrsg.): Literatur und Digitalisierung. Berlin: De Gruyter 2012. S. 43-68, hier insbesondere S. 46-48. Ich schließe mich hier ihrem Kompromiss an, „Laienkritiker/innen als jene zu bezeichnen, die nicht erwiesenermaßen Berufskritiker/innen sind, auch mit der Unschärfe, dass sehr oft unklar bleibt, wer sich hinter einem Namen verbirgt.“ S. 48.

²⁶⁰ Wetzel stellt fest, dass die digitalen Medien eine „Hinterfragung des im Begriff von Autorschaft verankerten Konzepts von Kreativität und davon abgeleitet desjenigen von geistigem Eigentum“ herbeiführen. Wetzel, S. 3.

²⁶¹ Vgl. Lauer, Gerhard: Lesen im digitalen Zeitalter. Darmstadt: wbg Academic 2020.

Aus marktökonomischer Sicht hat der offene und niedrigschwellige Austausch über Literatur in den digitalen Medien zudem den Vorteil, dass Vorlieben der Rezipienten durchsichtiger werden. Verlage stimmen ihre Programmgestaltung darauf ab und beobachten und nutzen dafür auch soziale Netzwerke. So stellen Verlage Influencern und Buch-Bloggern Rezensionsexemplare zur Verfügung, die sie von ihnen kostengünstig bewerben lassen, oder schließen umgekehrt die Vermarktung von Büchern an erfolgreiche Influencer²⁶² oder Genrevorlieben bei TikTok an.²⁶³ Das Internet – und dasselbe lässt sich für andere mediale Plattformen konstatieren – steht nicht nur in einem Konkurrenzverhältnis zu Literatur, sondern bietet eine Fülle an Möglichkeiten, Literatur zu produzieren, zu veröffentlichen und zu inszenieren. Es ist damit eine Ursache und Folge des Inszenierungszuwachses zugleich und kann in diesem Sinne als Dispositiv definiert werden, das verschiedenste Inszenierungsmöglichkeiten und -techniken bündelt.²⁶⁴

Am Internet lässt sich in besonderer Intensität ein Mechanismus beobachten, der sich auf den Literaturbetrieb generell übertragen lässt: Offensichtlich werden dadurch von allen Betroffenen Anpassungsleistungen provoziert, die sich insofern als habituell begreifen lassen als sie von einem Gespür für das der eigenen Positionierung angemessene Verhalten zeugen. Ungeachtet eventueller Vorbehalte lässt sich feststellen: „Heute wird das Netz nach Überwindung anfänglicher Berührungängste vom Literaturbetrieb intensiv genutzt.“²⁶⁵ Von Verlagen werden alle medialen Spielräume ausgenutzt, die zur Verfügung stehen, traditionelle wie digitale. Die Strategie einer mehrgleisigen medialen Streuung scheint auch für Autoren am effektivsten für eine sichtbare Positionierung: „Ein Autoredasein allein im Netz ist – in Hinblick auf eine erfolgreiche Positionierung im Betrieb – kaum denkbar.“²⁶⁶ Insbesondere jüngere „konsumgewöhnte“ Autorengenerationen gehen damit ungezwungener um, weil die Orientierung an Markt und Medien Teil ihres Life-Style ist.²⁶⁷ Dasselbe lässt sich für Teile der Rezipienten konstatieren. Jüngst ist hier

²⁶² Der Suhrkamp Verlag beispielsweise versammelt auf der Seite „Buchempfehlungen von Klaus Willbrand“ diejenigen bei Suhrkamp erhältlichen Werke, die von dem aktuell populären Kölner Antiquar Klaus Willbrand bei dessen Instagram-Kanal besprochen werden. Siehe: <https://www.suhrkamp.de/buchempfehlungen-von-klaus-willbrand-s-1513> (01.05.2024) sowie https://www.instagram.com/buchantiquariat_willbrand/ (01.05.2024).

²⁶³ Viele Verlage pflegen mittlerweile eine eigene Rubrik für die bei BookTok populären Bücher und Genres.

²⁶⁴ Hartling, Florian: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld: Transcript 2009. Hier v.a. S. 143-194.

²⁶⁵ Eke, Norbert Otto: Historischer Abriss. Aufklärung bis Gegenwart. In: Ders., Elit (Hrsg.): Literarische Institutionen. S. 60-107. Hier S. 98.

²⁶⁶ Richter: Der Literaturbetrieb im Zeitalter der Digitalisierung, S. 115.

²⁶⁷ Vgl. Schütz, Wegmann; S. 7.

interessanterweise eine Inszenierung des Analogen zu beobachten. Bei BookTok oder Bookstagram präsentieren Nutzer auf emotionalisierte Weise ihre Lektüreerlebnisse. Hier und v.a. auch in Form von sog. „Cover Reveals“²⁶⁸ etwa auf Instagram zeichnet sich wieder eine Affinität zum Buchkorpus und seiner Materialität ab, die sich zumindest bei den jungen medienaffinen Lesern offensichtlich günstig auf das Kaufverhalten auswirkt, wie die Studie „Bock auf Buch“ zeigt.²⁶⁹

Auch wenn es keine verlässlichen Informationen über die Leserschaft postsowjetisch-jüdischer Autoren gibt, deuten diese Entwicklungen dennoch auf ein Erstarken mittig angesiedelter Positionen im literarischen Feld der Gegenwart hin – also ästhetisch zwischen den Polen von U- und E-Literatur, wie es im Sinne Tommeks beschrieben wird. Dabei könnte die Stimme der Rezipienten ein entscheidender Einflussfaktor sein.²⁷⁰ Was bedeutet das für auktoriale Inszenierung? Autorschaft braucht im Sinne ihrer Erzeugung öffentliche Sichtbarkeit und damit mediale Dispositive zu ihrer Inszenierung.²⁷¹ Man kann es deshalb auch so fassen: Öffentliche Präsenz ist Marketingstrategie und Erzeugungsstrategie in einem. Auch wenn mit Barthes die Veröffentlichung einer Art Machtverlust gleichkommt, ist der Autor nicht gänzlich machtlos, den teilweisen Verlust seiner Deutungshoheit über den eigenen Text und sich selbst auszugleichen. In digitalen Zeiten wachsen für alle Akteure Zwänge und Handlungsspielräume. Dabei erweist sich die zweipolige Konstellation von Kunst und Markt im 21. Jahrhundert wohl nicht als aufgehoben, aber doch als ein komplexes Zusammenspiel, in das weitere Felder eingreifen. Offenkundig wird das bei prestigeträchtigen Institutionen des Literaturbetriebs wie Literaturpreisen²⁷² und Poetikvorlesungen,²⁷³ die symbolisches und ökonomisches Kapital zugleich einbringen und häufig aufgrund soziopolitisch geprägter Wertungskriterien vergeben werden.

²⁶⁸ Vogel, Anke: Cover-Reveals bei Instagram. Emotional-ästhetische Neuinszenierung von Buchankündigungen. In: Ajouri, Philip; Schneider, Ute: Inszenierung des Buchs im Internet. Wiesbaden: Harrassowitz 2020 (=Medium Buch 2/2020). S. 53-64. So fügen viele Autoren und so auch Dmitriji Kapitelman und Kat Kaufmann im Internet Abbildungen der Buchcover ein, wenn sie auf Facebook, Instagram oder X über neue Publikationen informieren.

²⁶⁹ Vgl. Fußnote Nr. 107.

²⁷⁰ Die Studie fand zudem heraus, dass junge Leser sich zunehmend über alle Genres hinweg orientieren und mit zunehmendem Alter mehr Bücher aus der Belletristik kaufen als Kinder- und Jugendbücher. Vgl. ebd. Insofern ist zumindest nicht auszuschließen, dass Texte von postsowjetisch-jüdischen Autoren auch von Jugendlichen gelesen werden.

²⁷¹ Vgl. Schaffrick, Willand; S. 88.

²⁷² „Literaturpreise wiederum dienen nicht nur der Konsekration von literarischen Texten, sondern können auch über verkaufsfördernde Wirkung und damit ökonomische Relevanz verfügen.“ Wegmann: Literaturbetrieb und literarischer Markt, S. 461 f.

²⁷³ Kempke, Kevin: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution. Göttingen: Wallstein 2021.

Eine Wechselbeziehung besteht auch zwischen verschiedenen Inszenierungsinstanzen. So wird die Schnittstelle zwischen Autoren und der Öffentlichkeit zusätzlich durch Verlage, Lektoren und Literaturagenten geprägt, die eine wichtige Rolle dabei spielen, den Autor und sein Werk zu positionieren und zu vermarkten. Zu bedenken ist an dieser Stelle, dass die verlegerische Inszenierung bereits eine Art erste Interpretation der auktorialen Inszenierung darstellt. Weiterhin haben die an der auktorialen Inszenierung beteiligten Akteure eigene Interessen im Visier. Dafür, dass sich Eigen- und Fremdinteressen überlagern können, sind neben den Verlagen Interviews ein eindrückliches Beispiel. Sie sind ein wichtiger Teil der „performativen, weltanschaulichen und ästhetischen Inszenierungspraktiken von Schriftstellern“,²⁷⁴ der der Entstehung und Zirkulation von Autorbildern dienlich ist. Indem sie die Rezeption von Texten prägen, sind sie zudem ein werkpolitisches Instrument. Ihre Attraktivität beziehen sie aus der spannungsvollen Verbindung von Autorperson, -persona und Werk, die im Interview sichtbar und zugleich konstituiert wird. Denn insofern sie einen zuvor erschienenen Text voraussetzen, sind sie eine öffentliche Zurschaustellung und Bestätigung von Autorschaft.

Autor, Text und Werk werden dabei dadurch miteinander verknüpft, dass das Interview einerseits Interpretationsangebote zu den Texten zur Verfügung stellt, andererseits „den Autor unverstellt zur Darstellung“ bringt, indem es die „Ausrichtung auf die Privatperson eines Prominenten“ mit der „Erkundung der verborgenen Intentionen und Arbeitsweisen“ verbindet.²⁷⁵ Neben Fragen zu den Texten selbst richtet sich die öffentliche Neugier außerdem oftmals an die Meinung von Autoren zu gesellschaftspolitischen Themen oder biographischen Inhalten. Im Zusammenspiel der Äußerungen zu diesen Themen entstehen jene Autorbilder, die sich auf die Wahrnehmung des Gesamtwerks auswirken können.²⁷⁶ Interviews erzeugen den Eindruck von Unmittelbarkeit, weil sie einen Text erlebbar machen, indem sie für das Publikum mit der Autorperson in Kontakt treten und so gewissermaßen zum Ursprung des Textes zurückgehen.²⁷⁷ Das hat den paradoxen Effekt, dass der Autor deutlich sichtbar und verbal kommunizierend aus seinem Text hervortritt „nur um zugleich wieder zur Einheit verschmolzen zu werden, weil das Interview das Interesse am Werk mit dem an der Person zusammenbringt.“²⁷⁸

²⁷⁴ Hoffmann, Kaiser; S: 10.

²⁷⁵ Ruchatz, Jens: Interview. In: Binczek, Natalie; Dembeck, Till; Schafer, Jörgen (Hrsg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2014. S. 528-535. Hier S. 531

²⁷⁶ Vgl. Hoffmann, Kaiser; S: 19.

²⁷⁷ Vgl. Birnstiel, Klaus: Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung. In: Hoffmann, Kaiser (Hrsg.): Echt inszeniert. S. 63-80. Hier S. 74.

²⁷⁸ Ruchatz, S. 59.

Nicht zu vernachlässigen ist dabei der Part der Fragesteller, die ja mit ihrem Fragenkatalog das Augenmerk auf bestimmte Aspekte richten wollen (und dabei wohl auch ihre eigene Inszenierung im Sinn haben). Neben den Selbstdeutungen und Antwortstrategien des Autors kann die Fragestrategie des Gesprächspartners die Inszenierung in eine bestimmte Richtung zu lenken versuchen bzw. schon eine Interpretation vornehmen. Weil beides zudem mit dem Bewusstsein eines Publikums und einer späteren Veröffentlichung erfolgt, kann man von einem „kommunikativen Dreieck zwischen Interviewer, Interviewtem und dem Publikum“ sprechen.²⁷⁹ Auch wenn Interviews eine Einheit von Werk und Autor inszenieren, ist wegen der dialogischen Situation und der Beeinflussung durch die Fragen von einer „doppelten Autorschaft“ auszugehen (und auch wenn der ‚zweite‘ Autor weniger deutlich sichtbar ist).²⁸⁰

Es ist also zu bedenken, dass Interviews eine intime Gesprächssituation immer bloß simulieren; sie sind für den Zweck der späteren Publikation produziert und können dabei im Sinne einer aufmerksamkeitslenkenden Autorinszenierung verschiedene Intentionen kombinieren: Von der Bewerbung des Buches über die öffentliche Selbstbestätigung von Autorschaft bis zum Steuerungsversuch der Textdeutung und der Zirkulation eines Autorbildes. Was gefragt und gesagt wird, beinhaltet zur gleichen Zeit eine Aussage über den geltenden Literaturbegriff einer Zeit. Mit Hoffmann und Kaiser erfüllen Interviews daher drei grundsätzliche Funktionen: Eine werkpolitische Funktion, insofern sie ein Autorbild prägen und die Interpretation von Texten beeinflussen, eine ästhetische Funktion als eigenständiges Werk und eine kanonisierende Funktion.²⁸¹

Ein solches Wechselverhältnis lässt sich zwischen vielen weiteren inszenierenden Instanzen voraussetzen, schließlich partizipieren etwa die literaturkritische Berichterstattung des Feuilletons oder auch Universitäten, die zu einer Poetikvorlesung einladen, an der Aufmerksamkeit für den Autor und seine Texte. Und nicht zuletzt demonstrieren sie damit auch die Zugehörigkeit zu einer Wertegemeinschaft, die sich in den sozialen Medien durch das Folgen und ‚Liken‘ besonders anschaulich ausdrücken lässt. Dies tun im Übrigen auch Autoren selbst. Wenn z.B. durch die Inszenierung von Markenzeichen, die Bezugnahme auf literarische Traditionen oder durch Bündnisbildung mit anderen Autoren Distinktion und zugleich die Demonstration gemeinsamer Werte erfolgt, so wird ein Image geschaffen, das nicht nur den eigenen Status im literarischen Feld stärkt, sondern auch

²⁷⁹ Hoffmann, Kaiser; S. 17.

²⁸⁰ Ebd., S. 14. Vgl. auch Ruchatz S, 532.

²⁸¹ Hoffmann, Kaiser; S: 11.

die Zugehörigkeit zu bestimmten literarischen Bewegungen oder Strömungen signalisiert. Diese Inszenierungen tragen zur Schaffung einer distinkten Autorenmarke bei, die für spezifische ästhetische oder inhaltliche Werte steht und sowohl ökonomisches Kapital als auch symbolische Anerkennung im Literaturbetrieb sichert. Grundsätzlich muss von also der Prämisse ausgegangen werden, dass Selbst- und Fremdinszenierung in einem dynamischen Wechselspiel zur Positionierung im literarischen Feld beitragen, wobei diese Ebenen nicht immer leicht zu unterscheiden sind.

3.2.1 Ebenen

„Die Inszenierung von Autorschaft manifestiert sich in einer Konfiguration von Texten, Paratexten und Kontexten und entsteht aus dem transmedialen Zusammenspiel verschiedener Medienformen und -formate.“²⁸²

Wie lässt sich auktoriale Inszenierung grundsätzlich als Analysekategorie greifen? Die Antwort darauf hängt letztlich davon ab, welchen Standpunkt man in Bezug auf weitere Fragen wählt: Wie kann so etwas Abstraktes wie Autorschaft und die im hiesigen Untersuchungsbereich so wichtige Herkunftskonstellation konkret sichtbar gemacht werden? Welche Möglichkeiten gibt es, Autorschaft zu erfahren und erfahrbar zu machen? Wie kann, so betrachtet, die Aufmerksamkeit des Publikums erreicht werden? Das Eingangszitat weist in dieser Hinsicht einen ähnlichen Weg wie Jürgensen und Kaiser, die ebenso eine Unterteilung in textuelle und paratextuelle Inszenierung vornehmen. Was sie als habituelle Inszenierungspraktiken bezeichnen, fassen Schaffrick und Willand indes allgemeiner als Kontexte. Beiden gemein ist, dass sie konkrete Schauplätze und Bezugsgrößen von auktorialen Inszenierungen in den Blick nehmen, wobei sich die einzelnen Ebenen lediglich analytisch abgrenzen lassen.²⁸³

²⁸² Schaffrick, Willand; S. 88.

²⁸³ Vgl. Jürgensen, S. 57.

3.2.2 Texte

Geht man mit Matthias Schaffrick davon aus, dass sich Autoren qua Schreibakt in ihren Text einschreiben bzw. Autoren nicht nur Werke schaffen, sondern Werke auch ihre Autoren,²⁸⁴ dann fungieren Schreibverfahren als Instrumente der Selbstinszenierung, als deren Verstärker und als Aufmerksamkeitserzeuger. Jürgensen und Kaiser präzisieren Sujetwahl, Gattungswahl, Intertextualität und einen markanten „Autor-Stil“ als Mittel innertextueller Inszenierung.²⁸⁵ Bei aller Heterogenität eint die Texte von Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann, dass ihre Texte in Bezug auf Sujet und Gattung von der Bezugnahme auf sich selbst, die eigene Herkunft und die Herkunftskulturen bestimmt sind. Alle drei entscheiden sich, auch dies in unterschiedlicher Ausformung und Intensität, für autofiktionale Erzählweisen.

Im textuellen Mikrokosmos schlägt sich damit nieder, was weitreichende Folgen auch für die außertextuellen Inszenierungen und das Verhältnis beider Ebenen hat. Denn hier erwählt sich der Autor selbst zum maßgeblichen Fluchtpunkt von Sujet und Gattung, er bestimmt sich in mehrfacher Weise zum hermeneutischen Gegenstand. Zum einen in der Selbstausslegung, die sich im Schreibprodukt niederschlägt; zum anderen als Maßstab der Textinterpretation durch Dritte; und weiterhin als Zielpunkt selbsthermeneutischer und poetologischer Aussagen außerhalb der Texte. Autofiktionale Texte²⁸⁶ irritieren dadurch, dass sie biographische Parallelen zwischen Autor, Erzähler und Protagonist aufweisen – manchmal sogar durch Namensidentität markiert – und andererseits paratextuell oftmals als Fiktion ausgewiesen (z.B. durch die Gattungsangabe „Roman“) sind.²⁸⁷ Damit lässt die

²⁸⁴ Matthias Schaffrick schreibt dazu: „Künstler und Kunstwerk, Autor und Werk stehen in einer unauflösbaren zirkulären Beziehung und begründen sich gegenseitig.“ Schaffrick, Matthias: Autorsubjekt und Werkherrschaft. In: Wetzel (Hrsg.): Autorschaft. S. 203-222.

²⁸⁵ Vgl. Jürgensen, Kaiser; S. 11 sowie Jürgensen, S. 58.

²⁸⁶ Die Genese des Begriffs der Autofiktion hat ihren Ursprung in Serge Doubrovskys 1977 erschienenem Text *Fils*, wo Autofiktionen als „Fiktion von strikt realen Ereignissen“ definiert werden (zitiert nach Gronemann, Claudia: Autofiktion. Autofiktion: Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug. In: Wetzel (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft, S. 332-349. Hier S. 333.). Inzwischen wird die Autofiktion überwiegend als eine eigene Gattung begriffen, allerdings unterschiedlich beurteilt, was diese auszeichnet. Vgl. Gronemann, S. 337-341.

²⁸⁷ Frank Zipfel definiert diese Textsorte folgendermaßen: „Eine ‚Autofiktion‘ ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt.“ Zipfel, Frank: Autofiktion. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 31-36. Hier S. 31. Zipfel unterscheidet eine weite und eine enge Definition von Autofiktionen. Erstere bezeichnet er als „[...] Erzähltexte, die

Autofiktion bewusst die Grenzen zwischen autobiographischem und fiktionalem Erzählen vage. Vom Standpunkt der Inszenierung heraus ist sie damit ein Genre, das prädestiniert ist für das spielerische Kokettieren mit selbstreferentiellen Rollenzuschreibungen.²⁸⁸

Autofiktionale Texte sind folglich hybride Gebilde, in denen autobiographischer Pakt und Romanpakt gemeinsam wirksam werden, ein nach dem Gattungsverständnis Philippe Lejeunes eigentlich unauflösbarer Widerspruch.²⁸⁹ Sie stellen Gattungskonventionen in Frage, setzen sich kritisch damit auseinander, dass autobiographisches Schreiben durch Selektion und Interpretation im Nachhinein Sinnhaftigkeit verleiht und problematisieren das Verhältnis von Leben und Werk. Ins Bewusstsein gerückt wird damit auch der Beitrag des Schreibaktes für den Prozess auktorialer Selbstwerdung, die in autofiktionalen Texten zum Gegenstand poetologischer Selbstreflexion wird. Und mit Innokentij Kreknin sind Autofiktionen das Resultat einer Lesart, die auf den gerade genannten Aspekten der Gleichsetzung von Autor, Erzähler und Protagonist, der Gattungshybridität sowie zusätzlich auf dem Referenzpunkt Alltagswelt statt dem Referenzpunkt fiktiver Welten basiert.²⁹⁰ Während der Autor in der Gattungstradition der Autobiographie als außertextuelle Instanz autobiographischer Sinnggebung wirkt,²⁹¹ wird in der Autofiktion ein allmächtiges Erinnerungs- und Interpretationsvermögen zweifelhaft. Der retrospektive Blick auf das Leben als ein teleologisch auf eine höhere Erkenntnis zulaufendes Gesamtgefüge wird als illusionär offengelegt. Somit ist zum

sich selbst zur Fiktion erklären – z.B. durch die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ –, in denen jedoch der Autor als Figur auftritt [...]“. Ebd. S. 31.

²⁸⁸ Vgl. Abenstein, Edelgard: Die große Lust am Versteckspiel. In: *Deutschlandfunk Kultur* 13.03.2019 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturgattung-autofiktion-die-grosse-lust-am-100.html#:~:text=Autofiktion%20ist%20eine%20Mischung%20aus,was%20erfunden%20ist%2C%20wei%C3%9F%20niemand> (12.09.2023).

²⁸⁹ Lejeune bestimmt als maßgeblich für die Autobiographie die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist. Der autobiographische Pakt charakterisiert dann eine Übereinkunft dieser Erzählerinstanz mit dem Rezipienten, in deutlicher Referenz an die Realität die Wahrheit mitzuteilen bzw. das Erzählte als Wahrheit aufzufassen. Vgl. Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 230 ff. Der Romanpakt lässt sich nach Lejeune gegenteilig beschreiben: Es besteht keine Identität von Autor, Erzähler und Protagonist und die Handlung ist angesiedelt in einer fiktiven Umgebung. Vgl. ebd., S. 232 ff.

²⁹⁰ Vgl. Kreknin, Innokentij: Autofiktion. In: Baßler, Moritz; Schumacher, Eckhard (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin: De Gruyter 2019. S. 199-213. Hier S. 200. „Sie sind an der Grenze zwischen den als gegensätzlich angesehenen Bereichen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ angesiedelt, wobei aber nie ganz klar bestimmt werden kann, wo diese Bereiche jeweils anfangen oder aufhören.“ Ebd. S. 200.

²⁹¹ Als Archetyp gilt Goethes *Dichtung und Wahrheit*. Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: Dies. (Hrsg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013. S. 7-21. Hier S. 7-9.

Entstehungszeitpunkt die Deutung des eigenen Lebenslaufs noch nicht abgeschlossen, sondern erschließt sich, falls überhaupt, prozessual im Schreibakt.

Auch bei der Autobiographie ist der Schreibakt wie ein Erkenntnisprozess zu werten, doch suggeriert die Autofiktion im Gegensatz dazu nicht, dass ein solcher Prozess abgeschlossen oder überhaupt vorhanden sein muss. Während der Autor im Zuge autobiographischen Schreibens sein Leben textuell zu formen sucht, formt bei der Autofiktion der Text den Autor.²⁹² Das Verhältnis von Autor und Text ist in dieser Hinsicht wechselseitig:

Der autofiktionale Text – und welche Autobiographie wäre nicht autofiktional? – exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den autofiktionalen Auftritt allererst ermöglicht.²⁹³

Das Zitat von Martina Wagner-Egelhaaf deutet einen Aspekt an, der besonders in der deutschsprachigen Verwendung des Terminus eine Rolle spielt. Das performative Moment autofiktionaler Selbsterzeugung bewegt sich nämlich nicht nur auf textueller Ebene; es dehnt sich dadurch auf andere Bereiche aus, dass Autoren heute öffentliche Personen sind, die multimedial agieren. Das hat unabhängig von der jeweiligen Textgattung zur Folge, dass Texte schwerlich rezipierbar sind, ohne Autoren als öffentliche Personen wahrzunehmen.

Autoren treiben diesen Mechanismus mitunter bewusst voran, wenn sie zusätzliche Gestaltungsräume innerhalb der gegenwärtigen Medienlandschaft für ein spielerisches Erproben multipler Selbstentwürfe nutzen.²⁹⁴ Diese Entwicklung aufgreifend, wird Autofiktion hier in einem weiten Begriffsverständnis auf auktoriale Inszenierungspraktiken in multimedialen Zusammenhängen bezogen. In diesem Sinne verlässt die autofiktionale Inszenierungsstrategie eines Autors ihr textuelles Umfeld, sie expandiert über die Textgrenze hinaus und wird in verschiedensten medialen Zusammenhängen multipliziert. Damit erfährt also auch die Verwendung des Begriffs einen Wandel gegenüber früheren Definitionen. In der heutigen medial ausgestalteten Gegenwart kann er als Form der öffentlichen Selbstpräsentation und als Rollenspiel zur „Erfindung des Selbst in der Rolle des Autors“²⁹⁵ aufgefasst werden. In dieser Hinsicht zeigt das Kompositum zum einen die auch mediale Autorzentriertheit: Die textuell ausgestaltete persönliche Geschichte des Autors ist

²⁹² Vgl. Gronemann, S. 342.

²⁹³ Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, S. 14.

²⁹⁴ Vgl. Weiser, Jutta; Ott, Christine: Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013. S. 7-18. Hier S. 11.

²⁹⁵ Gronemann, S. 345.

Teil der Öffentlichkeit. Zum anderen verweist der Bestandteil „Fiktion“ auf die Möglichkeit, das innertextuell begonnene fiktionale Spiel mit der eigenen Persönlichkeit außertextuell weiterzutreiben. In Bezug auf auktoriale Inszenierung haben beide Sichtweisen auf Autofiktion Relevanz, hier vermischen sich das Verständnis von Autofiktion als:

1. Schreibweise (innertextuelle Inszenierungspraxis) und als
2. Prinzip auto-fiktionaler Expansion (außertextuelle Inszenierungspraxis)

3.2.3 Paratexte

„Und wenn der Text ohne seinen Paratext mitunter wie ein Elefant ohne seinen Treiber ist, ein behinderter Riese, so ist der Paratext ohne seinen Text ein Elefantentreiber ohne Elefant, eine alberne Parade.“²⁹⁶

Paratexten kommt als „Oberflächen-Technik des Inszenierens“²⁹⁷ eine erhebliche Bedeutung zu. Hierzu gehören Peritexte wie Cover, Buchtitel, Klappentext, Widmung und Motto sowie Epitexte wie Interviews, Rezensionen oder Photographien. Als „Transaktion“ zwischen „Text und Nicht-Text“²⁹⁸ können sie Lektürehaltungen lenken und manipulieren.²⁹⁹ Aufgrund dieser Eigenschaft sind sie nützliche Inszenierungswerkzeuge einer „paratextuellen Politik und Praxis.“³⁰⁰ Gérard Genette bestimmt Paratexte als diejenigen Texte, die neben (para) einem literarischen Haupttext stehen, ihn umgeben bzw. zusätzlich zu ihm auftreten. Dazu gehören z.B. Autornamen, Titel, Vorwort, Illustrationen, Klappentexte. Diese Textarten sind

²⁹⁶ Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. Zitat auf dem Buchrücken.

²⁹⁷ Wetzel, S. 41. Neu sei daran in der Gegenwart, dass Marktmechanismen des Paratextuellen Priorität hätten als „Rahmenwirkungen einer Event-Kultur [...], die den Autornamen nicht mehr über seinen Bezug zum Werk klassifiziert, sondern über das durch ihn als Label und Logo repräsentierte symbolische Kapital seiner Popularität“ Wetzel, S. 41.

²⁹⁸ Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 10.

²⁹⁹ Genette bemerkt dazu: „Die Wirkung des Paratextes besteht oft in einer Beeinflussung, ja sogar in einer Manipulation, die unbewusst hingenommen wird.“ Genette, S. 390.

³⁰⁰ Gerstenbräun-Krug, Martin; Reinhard, Nadja (Hrsg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Wien: Böhlau 2018.

charakteristisch für das Medium Buch, tritt ein Text doch „selten nackt“³⁰¹ in Erscheinung. Ohne Paratexte kein Buch: „Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“³⁰² Paratexte sind demnach unabdingbar für die Existenz eines Buches, das für Genette die gängige Formgebung eines literarischen Werkes darstellt.³⁰³ Sie machen es „erkennbar, behandelbar, einschätz- und lesbar“³⁰⁴, sie präsentieren einen Text und machen ihn präsent.³⁰⁵ Zur Teilhabe am literarischen Diskurs befähigt unter anderem eine Fülle an Paratexten, die im öffentlichen Raum kursieren. Heinz Schlaffer hat bereits 1999 darauf hingewiesen, dass die „Paralektüre“, d.h. das Lesen *über* Literatur anstelle des Lesens *von* Literatur, eher den Regelfall als die Ausnahme darstellt.³⁰⁶ In der heutigen literarischen Lebensrealität ereignet sich die von Genette so benannte „alberne Parade“ nicht selten, nimmt doch im digitalen Zeitalter die Quantität an solchen Rezeptionsangeboten über Literatur eher noch zu.³⁰⁷

Genette unterscheidet dabei zwischen Peritexten und Epitexten. Peritexte sind Paratexte in der unmittelbaren Umgebung eines literarischen Textes: Buchumschlag, Autornamen, Titel, Klappentexte, Widmungen, Motti, Vorwörter, Zwischentitel und Anmerkungen. Diese Formen sind materiell an das Buch gebunden. Von dieser Bindung gelöster befinden sich Epitexte „in respektvollerer (oder vorsichtigerer) Entfernung“³⁰⁸ vom literarischen Haupttext. Dazu gehören Interviews, Gespräche, Briefwechsel, Tagebücher, Kolloquien und Debatten sowie Selbstkommentare und Mitteilungen. Jürgensen und Kaiser folgen dieser Einteilung im Wesentlichen, wenn sie paratextuelle Inszenierungen Peritexte und Epitexte zuschlagen. Den Epitexten fügen sie allerdings noch (Vor-)Lesungen, Tonaufnahmen von Lesungen und Selbst- oder Fremdrezeptionen³⁰⁹ hinzu. Im Zusammenhang mit Gegenwartsliteratur ist

³⁰¹ Genette, S. 9.

³⁰² Ebd., S. 10.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 9.

³⁰⁴ Stanitzek, Georg: Paratextanalyse. In: Anz, Thomas (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände, Konzepte, Institutionen. Bd. 2 Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007. S. 198-203. Hier S. 198.

³⁰⁵ Vgl. Genette, S. 9.

³⁰⁶ Schlaffer, Heinz: Der Umgang mit Literatur. Diesseits und jenseits der Lektüre. In: Poetica 31, 1/2 (1999). S. 1-25. Hier S. 5.

³⁰⁷ In der heutigen literarischen Lebensrealität ereignet sich die von Genette so benannte „alberne Parade“ nicht selten, nimmt doch im medialen Zeitalter die Quantität an solchen Rezeptionsangeboten über Literatur eher noch zu. Ist die Inszenierung im Zuge der Textproduktion noch weitgehend in auktorialer Hand, ändert sich das ohnehin und allerspätestens nach deren Abschluss.

³⁰⁸ Ebd., S. 12.

³⁰⁹ Mit Fremdrezeption meinen Jürgensen und Kaiser den Fall, wenn ein Autor seine eigene Autorschaft mit dem Mittel der Rezension eines Anderen inszeniert, etwa bei Schillers Bürger-Rezeption. Vgl. Jürgensen, Kaiser; S. 12.

außerdem das Internet als zentrale Plattform für solche epitextuelle Mitteilungen hinzuzufügen.

Das Wesen des Paratextes als kommunizierendes Steuerungselement macht ihn zu einem probaten und notwendigen Mittel der Inszenierung, die die Werk- und Autorwerdung ebenso anvisiert wie den profanen Verkauf. Vor allem Autornamen, Cover, Titel und Klappentext können „peritextuell verführen“³¹⁰ und tarieren dabei die Anforderungen aus, einerseits möglichst unmittelbar zu wirken und in verknappter Form Informationen zu liefern, andererseits die Phantasie anzuregen und Assoziationsketten in Gang zu setzen. Reduktion und Ausschmückung dürfen hierbei kein Gegensatz sein. Dabei finden Strategien aus dem Produktmarketing und dem Journalismus Anwendung, die auf ein vielfältiges paratextuelles Instrumentarium zurückgreifen, um den Autor als Marke zu profilieren. Marken als „Medium des Sozialen“³¹¹ können Identifikation oder Ablehnung hervorrufen, sie repräsentieren Weltanschauungen. Angesichts einer verschärften Konkurrenzsituation durch andere Autoren und durch die digitalen Medien ist es von großer Bedeutung, sich abzuheben und dabei den vermeintlichen Makel eines massenhaft gefertigten Produktes aufzuheben: „Das Konzept der Marke stattet seriell gefertigte Güter mit dem Nimbus des Besonderen aus.“³¹²

Dieser Prozess beginnt bereits mit dem Autornamen. Als paratextueller Informationsträger stiftet er analog zu einem Markennamen Ordnung im medialen Überangebot. Unter dem Dach der Autormarke werden distinkte Eigenschaften – Markenzeichen³¹³ – pointiert zusammengefasst, sodass im Idealfall der Autornamen mit einer bestimmten Qualität, einem Thema oder einer typischen Schreibweise assoziiert ist, ähnlich wie „[...] ein Etikett, eine Aufschrift oder ein Schild, das präzise Angaben über ein Produkt gibt.“³¹⁴ Dieses Schild oder *label* erleichtert und beschleunigt durch Selektion die Orientierung des Konsumenten, wirkt als Paratext aber auch steuernd auf die Rezeption ein. Die Konzeption einer Autormarke hat noch einen weiteren entscheidenden Vorzug: Mit wachsendem Textkorpus lassen sich unter dem Autornamen firmierend mehrere Texte gleichzeitig bewerben.³¹⁵ Dafür dass eine

³¹⁰ John-Wenndorf, S. 207-232.

³¹¹ Schütz, Wegmann; S. 144.

³¹² Wegmann: Dichtung und Warenzeichen, S. 21.

³¹³ Vgl. dazu auch John-Wenndorf, S. 325-332.

³¹⁴ Niefanger, Dirk: Der Autor und sein label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering, Heinrich (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002. S. 521-539. Hier S. 521.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 522.

solche Strategie glücken kann, ist es förderlich, mittels paratextueller Signale Kohärenz zwischen Autor und Werk zu stiften.³¹⁶

Ihrer Rahmungsfunktion entsprechend werden auch andere Paratexte als sog. frames eingesetzt.³¹⁷ Peritextuell rahmend wirken z.B. Klappentexte und Kurzbiographien, die fast ausnahmslos visuell von Autorenfotos unterstützt werden. Sie sind Teil des Bestrebens, den Autornamen mit einem bestimmten Bild zu verknüpfen, um die Marke dauerhaft wiedererkennbar zu machen. Die Konzentration auf die Person des Autors ist allerdings nicht an die materielle Gegenständlichkeit des Buchkontextes gebunden. Personalisierungsverfahren³¹⁸ machen sich die Mobilität von Paratexten zunutze und entsprechen einer Tendenz, die Inszenierung der Autorfigur epitextuell auszudehnen und zudem visuell zu vermitteln. Gerade Porträtaufnahmen dienen der breiten Streuung in einer möglichst großen Bandbreite von Medien. Mit Blick auf den gegenwärtigen Literaturbetrieb kann tatsächlich der Eindruck entstehen, dass die eigene Vermarktungsfähigkeit und Medienkompetenz³¹⁹ für ein erfolgreiches Autorschaftskonzept unerlässlich ist. Autoren sind in der heutigen Medienlandschaft derart omnipräsent, dass daraus ein eigener Typus von Autorschaft hervorgegangen ist, der des popstargleichen „Medienautors“.³²⁰ Durch mediale Aktivitäten wird ein Image aufgebaut.

Genette geht es bei seinen Überlegungen darum, die Beziehungen von Texten untereinander darzulegen. Seiner Definition nach können Paratexte immer nur vom Autor selbst oder seinen Verbündeten (das sind zumeist Verleger) stammen, wobei Genette die Zustimmung des Autors voraussetzt.³²¹ Besonderen Wert legt er auf den funktionalen Status des Paratextes: Er ist „immer ‚seinem‘ Text untergeordnet, und diese Funktionalität bestimmt ganz wesentlich seine Beschaffenheit und seine

³¹⁶ Einheitlichkeit und Wiederholung von vereinfachten Mustern sind dabei auch deshalb unerlässlich, weil sie zeitintensive Beratung in Geschäften ersetzen sollen. Vgl. Wegmann: Markt literarisch, S. 11.

³¹⁷ Damit ist eine Technik aus dem Journalismus gemeint. „Frames‘ sind gleichermaßen komplexitätsreduzierende wie popularisierende Rahmen für die Inszenierung von Medieninhalten.“ Reichwein, Marc: Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle, Funktionen, Folgen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. S. 89-99. Hier S. 90.

³¹⁸ Vgl. dazu auch Neuhaus: Der Autor als Marke. S. Fußnote Nr. 234.

³¹⁹ Medienkompetenz meint in diesem Kontext „das Vermögen der marktrelevanten Akteure [...] die Ware Buch unter den Bedingungen der Medienkonkurrenz am Markt zu behaupten [...], indem sie sich anderer Medien gezielt und interessengeleitet bedienen.“ Schütz, Wegmann; S. 272.

³²⁰ „Wie ein Popstar beherrscht der Medienautor heute oftmals das Spiel mit den Medien zur Vermehrung des eigenen Ruhms.“ Gisi, Meyer, Sorg: S. 10.

³²¹ Vgl. Genette, S. 16. Autor und Verleger können diese paratextuelle Verantwortung an einen Dritten abgeben, doch muss auch in diesem Fall das Einverständnis des Autors vorausgesetzt werden. Vgl. ebd., S. 16.

Existenz.“³²² Der Paratext erscheint hier gegenüber dem Text zu einer Art Nebenwerk degradiert und von ihm strikt abgetrennt. Anders als der deutsche Untertitel suggeriert, hebt der französische Titel *Seuils* den dynamischen Charakter der Text-Paratext-Beziehung hervor:

Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine *Schwelle* oder [...] um ein ‚Vestibül‘, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine ‚unbestimmte Zone‘ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist.³²³

Diese „unbestimmte Zone“ ist somit nicht als unverrückbar zu denken. Vielmehr befinden sich Paratexte in einem Zustand des steten Austauschs mit ihren Texten. Diese Verbindung ist von der Richtung her wechselseitig. Paratexte trennen zudem keineswegs den Text von der textexternen Außenwelt hermetisch ab, sondern kommunizieren mit ihr und ermöglichen so den Zugang zum Text. Uwe Wirth hat den Paratext am Beispiel des Vorworts demgemäß als *beweglichen* Rahmen charakterisiert.³²⁴ Dabei ist die Blickrichtung aber nicht einseitig, sondern kann ebenso gut von innen nach außen ausgerichtet sein. In jedem Fall bewirken Paratexte einen Dialog mit der Außenwelt, sie sind Kommunikationsinstanzen. Damit können sie „als Ausdruck einer komplexen Form des kommunikativen Spiels einen psychologischen Wahrnehmungsrahmen schaffen“.³²⁵ Indem sie das tun, wirken sie „auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre“³²⁶ ein. Für Genette wird das Wesen des Paratextes maßgeblich geprägt durch dieses pragmatisch-funktionale Moment, das ihn von anderen Textarten unterscheidet. So verstanden ist der Paratext nicht zweckfrei. Sinn- und existenzstiftend ist hingegen seine rezeptionssteuernde Absicht und Wirkung.

An diesem Dreh- und Angelpunkt kreuzen sich nun auktoriale Inszenierungen und Paratexte. Ist beiden ihr Wirkungskalkül gemein, gibt es allerdings Differenzen

³²² Nach Genette ist dieser Status von Paratexten wesentlich, weil der Paratext „im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes.“ Ebd., S. 18.

³²³ Ebd., S. 10.

³²⁴ Wirth hat ihn als eine Art doppelte Tür beschrieben, die über „eine Haustür, also einen Zugang von außen“ verfügt und „eine Art Wohnungstür, die vom Vestibül ins Innere des Textes führt.“ Wirth, Uwe: Paratext und Text als Übergangszone. In: Hallet, Wolfgang (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009. S. 167-177. Hier S. 172.

³²⁵ Reinhard, Nadja: Paratextuelle Politik und Praxis. Einleitung. In: Dies., Gerstenbräun-Krug, Martin (Hrsg.): Paratextuelle Politik und Praxis. S. 9-26. Hier S. 9.

³²⁶ Genette, S. 10.

bei der Rollenverteilung und dem jeweilig anvisierten Zielpunkt und außerdem Fragen der Verhältnismäßigkeit von Inszenierungen und Paratexten. Das hat auch damit zu tun, dass Genettes Theorem sui generis Unschärfen bei der Unterscheidbarkeit von Text, Paratext und Werk eingeschrieben sind. Zudem bezieht sie zeitgemäße digitale Textformate nicht ein und auch die weitgehende Ignoranz betrieblich-verlegerischer Vorgänge wirkt aktualisierungsbedürftig. So ist die Grenzziehung zwischen Peri- und Epitexten nicht in jedem Fall präzise zu leisten.³²⁷ Auch Genettes Buchfokus ist zu erweitern. Für Genette ist das Buch die paradigmatische Gestalt eines Werkes, sie verleiht dem Text eine wahrnehmbare Formgebung. Das suggeriert eine Abgeschlossenheit eines textuellen Inneren durch ein umgebendes, paratextuelles Äußeres, wobei der Text – eine „Abfolge [...] verbaler Äußerungen“³²⁸ – diesem Verständnis nach das Innere des Paratextes ist. Allerdings verfügen Paratexte selbst über „ein Moment von Lesbarkeit und daher Textualität“.³²⁹ Darüber hinaus räumt Genette Epitexten nur marginale Bedeutung ein und definiert sie zudem recht vage als „anywhere out of the book“.³³⁰ Plakate, Prospekte oder andere Epitexte, die verlegerischen Ursprungs sind, missachtet er sogar bewusst und begründet das folgendermaßen:

Ich werde nicht auf den verlegerischen Epitext eingehen, für dessen hauptsächlich werbende und verkaufsfördernde Funktion der Autor meist nur auf sehr bezeichnende Weise verantwortlich ist, indem er sich nämlich darauf beschränkt,

³²⁷ Manche Peritexte, wie der Titel oder der Autorname, sind von vornherein auch der Subgattung der Epitexte zugehörig. Der Status von Paratexten ist außerdem veränderbar, Epitexte können zu Peritexten und Peritexte zu Epitexten werden. So ist es gängige Praxis, dass Buchcover oder Klappentexte einer Rezension beigelegt werden. Umgekehrt ist es ein übliches Verfahren, das interpretative Effekte mit werbenden Motiven vereint, textexterne Aussagen von Autoren im Nachhinein auf dem Buchrücken einer Folgeausgabe zu platzieren. Paratexte sind also wiederverwertbar und erhöhen damit den Wirkungskreis von Inszenierungen. Die Einbettung in immer andere diskursive Rahmenbedingungen schafft dabei kontextuell neue Arten der Rezeptionssteuerung.

³²⁸ Genette, S. 9.

³²⁹ Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien. Einleitung. In: Ders., Binczek, Kreimeier (Hrsg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. S. 3-19. Hier S. 6.

³³⁰ Genette, S. 328. Dass er ihnen eine geringere Bedeutung zugesteht, begründet er mit den Adressaten des Epitextes und der Dauer seiner Wirksamkeit. So sei dieser zwar an ein breiteres aber auch unspezifischeres Publikum gerichtet als der Peritext, an „irgendeine Form von Publikum, das eventuell keine Leserschaft zu sein braucht“. Ist seine Unterscheidung zunächst eine rein räumliche, sind Peri- und Epitexte doch durch eine andere Funktion und Wirkung gekennzeichnet. Mit Genette versiegt sein Wert zudem rasch, weil er nicht medial mit dem Buch verbunden und seine Tradierung daher inkonsistent ist. Diese fehlende Tradierung macht ihn weniger nachhaltig. Der Effekt von Epitexten ist mit Genette also eher horizontal als vertikal. Genette, S. 329. Als Beispiele für Epitexte führt Genette Fernseh- oder Radiosendungen, Interviews und Gespräche, Briefe und Tagebücher sowie Vorträge und Tagungen an. Ebd., S. 329 ff.

vor den aufwertenden Hyperbeln, die das Geschäft verlangt, offiziell die Augen zu verschließen.³³¹

Die lediglich ökonomisch motivierte Ausrichtung von verlegerischen Epitexten disqualifiziert sie aus Genettes Perspektive für eine nähere Betrachtung. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, dass auch verlegerische Peritexte wie der Titel eine eindeutig werbende Funktion erfüllen können.³³² Im Fall von Epitexten ist zudem Genettes dezidiert geforderter Textbezug zu überdenken. Denn die Abgeschlossenheit von Texten bzw. Werken ist insofern ein Konstrukt, als dass Texte intertextuell miteinander in Verbindung stehen, das Einzelwerk zudem in Kontakt mit anderen Werken des Autors sowie weiteren Werken treten kann.³³³ So können manche Epitexte anlassbezogen und damit zeitlich mit einzelnen Texten verbunden sein, etwa im Fall von Interviews oder Inszenierungspraktiken in den sozialen Medien zur Erscheinung eines neuen Buches. Je nach Vorwissen und Rezeptionszeitpunkt, oder je nach Gesprächsthemen, kann dabei aber auch das Gesamtwerk eine Rolle spielen. Bedenkt man die Veränderbarkeit von Paratexten sowie die Expansion auktorialer Inszenierungen durch Paratexte, auch die angesprochene Rolle von autofiktionalen Verfahren im Kontext des hier thematisierten Textkorpus, dann ist es naheliegender von einem offeneren Textbegriff auszugehen.³³⁴

Genette folgend herrschte auch in der Forschung lange eine Ungleichgewichtung zugunsten des Peritextes vor. Mit Gewährwerden der epitextuellen Expansion, zuletzt verstärkt durch mediale Entwicklungen im digitalen Sektor, wächst auch die wissenschaftliche Anerkennung ebendieser. Die ursprünglich enge Setzung von Genettes Unterscheidung wird in neueren Forschungsansätzen entsprechend weiter gefasst.³³⁵ Damit einher geht eine Aufwertung vormalig als

³³¹ Genette, S. 331.

³³² Vgl. Schütz, S. 289. Wenn Verleger im Fall von Peritexten für die Autorisierung des Paratextes akzeptierte Akteure sind, ist außerdem zu fragen, warum das nicht auch für Epitexte gilt. Umgekehrt ist die Frage berechtigt, weshalb vom Autor verantwortete Epitexte nicht ebenso eine „werbende und verkaufsfördernde Funktion“ erfüllen sollten.

³³³ Vgl. Schaffrick, S. 203-204 sowie S. 206.

³³⁴ Wie Binczek beschreibt „bilden Texte Verweisungszusammenhänge aus, welche sich auch unabhängig von Werkgrenzen beschreiben und in unterschiedlichen, zum Teil ephemeren Konstellationen und Überlagerungen aufzeigen lassen.“ Binczek, Natalie: Text, Schreiben, Intertextualität. In: Wetzel (Hrsg.): Autorschaft. S. 277-292. Hier S. 278 f.

³³⁵ So wird er inter- und transmedial erweitert und dezidiert im Hinblick auf Inszenierungsphänomene untersucht. Vgl. z.B.: Voß, Torsten: Drumherum geschrieben? Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hannover: Wehrhahn 2019; Rockenberger, Annika: ‚Paratext‘ und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers. In: Philologie im Netz 76 (2016). S. 20–60; Binczek, Natalie; Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin: Akademie 2004. Das Kooperationsprojekt „Auktoriale Epitexte“ der

Beiwerk begriffener Formen entgegen Genettes Abwertung, die diese als analytisch relevante Textformen auszeichnet. Das ist nicht nur die Folge einer bloßen Ausweitung von Epitexten,³³⁶ es ist auch dem Bewusstwerden einer qualitativen Bedeutung geschuldet. Paratexte können bisweilen eigenständigen Werkstatus beanspruchen und trotzdem eine werbetaugliche Zweckübung sein, wie die Beispiele des Interviews oder der Poetikvorlesung eindrücklich vorführen. Das provoziert die Frage: Sind Paratexte nun Teil des Werks oder, wie es Genette im Eingangszitat provokativ formulierte, nur „Elefantentreiber“ ihrer Texte? Diese Frage lässt sich parallel für Inszenierungen stellen. Sie auf ihre Zweckgebundenheit zu reduzieren, würde nämlich eine strikte Trennung von textuellem Kunstwerk und „Beiwerk“ erforderlich machen. Einen für die Frage nach auktorialer Inszenierung wichtigen Grenzfall stellt es dar, wenn textimmanente ästhetische bzw. poetische Verfahren auf Paratexte ausgedehnt werden. So lassen sich autofiktionale Selbstdarstellungsstrategien auch außerhalb der Texte fortführen, etwa in Epitexten wie Interviews oder Poetikvorlesungen (z.B. wenn in Interviews die Rollen von Protagonist, Autor und Privatperson bewusst vermischt werden) genauso wie der textuelle Autorstil ein markantes Markenzeichen im Blog eines Autors sein kann und so fort. Außerdem können Paratexte durch Transferpraktiken Textstatus erhalten.³³⁷ Ästhetisierungen wie diese sind kennzeichnend für die Transformationsfähigkeit von Paratexten.

Vorausgesetzt, dass Autorschaft der Wahrnehmung und Anerkennung von außen bedarf, um eine Position im literarischen Feld zu sichern, vermögen Paratexte die dafür nötige Aufmerksamkeit zu generieren. Sie formen einen Text zum Buch respektive zum Werk und zeigen damit nicht nur die Existenz des Textes, sondern auch die des Autors. Umgekehrt verweisen Paratexte, indem sie den Autor inszenieren, auch auf dessen Texte. Auf diese Weise stellen sie die Sichtbarkeit sowohl von Autor und Werk sicher und verknüpfen beide miteinander.³³⁸ Zugespitzt formuliert: Ohne Paratexte kann Autorschaft nicht wahrgenommen werden. Sie sind werk- und autorkonstitutive sowie diskursive Informations- und Kommunikationsangebote und richten sich an eine literarische Öffentlichkeit, die sie

Universitäten Siegen und Innsbruck berücksichtigt auch audiovisuelles Material. S. die Projektbeschreibung auf der Website: <https://blogs.uni-siegen.de/epitexte/projekt/> (02.03.2024).

³³⁶ Hinsichtlich der Formenvielfalt lässt sich ein Zuwachs an Epitexten verzeichnen, treten doch heute z.B. Websites, Blogs oder digitale Gesprächsformate neben die Epitexte in Printmedien oder Fernsehen und Rundfunk. Außerdem sind auch Verlage in den sozialen Medien präsent und machen etwa auf Instagram auf ihre Produkte aufmerksam.

³³⁷ Vgl. Voß, S. 7.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 23.

über einen literarischen Haupttext informieren und dessen Lektüre sie beeinflussen (wollen).

3.2.4 Kontexte

„Ich sage nicht, dass man das wissen muss: Ich sage nur, dass diejenigen, die davon wissen, nicht so lesen wie diejenigen, die nicht davon wissen, und dass uns diejenigen zum Narren halten, die diesen Unterschied leugnen.“³³⁹

Mit Blick auf auktoriale Inszenierungen ist noch zu fragen: Was ist mit anderen, keinen dezidierten Textbezug aufweisenden, die Rezeption von Texten (und ihren Autoren) aber beeinflussenden Faktoren? Auch das Gebaren eines Autors in der Öffentlichkeit kann schließlich auktorial inszenierend und textsteuernd motiviert sein und auf die Textrezeption einwirken. Zweitens können Informationen wie biographische Fakten auf die Wahrnehmung von Text und Autorbild solcherweise Einfluss ausüben. Genette erwähnt die Bedeutung nonverbaler Einflussfaktoren und „leugnet“ nicht den „paratextuellen Wert“, den beispielsweise das Alter oder das Geschlecht eines Autors haben kann:

Als faktisch bezeichne ich einen Paratext, der nicht aus einer ausdrücklichen (verbalen oder nichtverbalen) Mitteilung besteht, sondern aus einem Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet. Etwa das Alter oder das Geschlecht des Autors [...] oder das Datum des Werkes.³⁴⁰

Extrahieren lässt sich daraus für den hier interessierenden Textkorpus, dass bereits das bloße Faktum der postsowjetisch-jüdischen Herkunft einen erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Texte hat. Aber ist ein solches Faktum dasselbe wie eine Inszenierung? Bedenkt man performative Praktiken bzw. die Prämisse der Erzeugung von Autorschaft, entscheidet darüber anscheinend die Voraussetzung oder Nicht-Voraussetzung einer Wirkungsabsicht. Genette gesteht andererseits auch zu, dass alles „was ein Schriftsteller über sein Leben, seine Umwelt oder das Werk der anderen sagt oder schreibt“ paratextuelle Relevanz besitzen kann.³⁴¹ Dies trifft sich im Übrigen mit

³³⁹ Genette, S. 15.

³⁴⁰ Ebd., S. 14. Genette gesteht z.B. der halb-jüdischen Abstammung Marcel Prousts und dessen Homosexualität für die Rezeption den Wert von faktischen Paratexten zu, präziser: als Paratext „zu jenen Seiten seines Werkes, die sich mit diesen beiden Themen befassen.“ Ebd., S. 15.

³⁴¹ Ebd., S. 330.

Tomaševskijs Verständnis der „biographischen Legende“, die ja auch eine auktoriale Legende ist und die auf allen drei Ebenen Text, Paratext und Kontext zur Geltung kommen kann.

Jürgensen und Kaiser begegnen dem Umstand, dass inszenatorisch bedeutsame Einflüsse auch in nicht durch den Paratextbegriff abgedeckten Kontexten ihren Niederschlag finden können, mit einer Ausdehnung von Inszenierungen auf „performative, soziale, politische und in einem weiteren Sinn ästhetische Phänomene“.³⁴² Was diese Inszenierungsebene von Texten und Paratexten unterscheidet, ist ihr Resonanzraum: Bezugspunkt ist hierbei der „jeweilige öffentlich inszenierte ‚Lebensstil‘, d.h. der performative Vollzug von Autorschaft, der dadurch durchaus auch eine körperliche Dimension hat.“³⁴³ Gemeint ist hiermit der gelebte Ausdruck des Habitus wie er, verstanden als „verkörperte Eigenschaften des Sozialen“,³⁴⁴ durch den distinkten Lebensstil nach außen sichtbar wird. Solche habituellen Praktiken werden bei Jürgensen und Kaiser in drei Themensegmente aufgeschlüsselt: Erstens performative Inszenierungspraktiken, zweitens die Inszenierung „des Verhältnisses zur politischen und kulturräsonierenden Öffentlichkeit“ sowie drittens „‚ästhetische‘ Inszenierungspraktiken“, die auf die auktoriale Arbeitsweise rekurrieren.³⁴⁵ Ihre Verfasstheit kann schriftlicher aber auch visueller Art sein.³⁴⁶ Die Kategorie Stil umfasst damit neben dem innertextuellen Schreibstil auch den Repräsentationsstil eines Autors.³⁴⁷

Geht man von der Prägung des Handelns von Akteuren durch ihren Habitus aus, sind textinterne Merkmale genauso wie das textexterne Gebaren, das in der Regel durch Paratexte vermittelt wird, eine Anpassung an die vorgefundenen Strukturen des literarischen Feldes. Der Lebensstil wird damit in den öffentlichen Vollzug von

³⁴² Jürgensen: Federkrieger, S. 57.

³⁴³ Ebd., S. 56.

³⁴⁴ Jurt, Joseph: Bourdieus Kapital-Theorie. In: Bergman, Manfred Max (Hrsg.): Bildung, Arbeit, Erwachsenwerden: ein interdisziplinärer Blick auf die Transition im Jugend- und jungen Erwachsenenalter. Wiesbaden: Springer 2012. S. 21-41. Hier S. 21.

³⁴⁵ Jürgensen und Kaiser, S. 13 f. sowie Jürgensen, S. 62 f. Die erste Kategorie umfasst ein Ensemble an Praktiken, die der Körperlichkeit und dem Privatbereich eines Autors zugeordnet werden können: Gestik, Mimik, Kleidungsvorlieben, Alltagsroutinen, Hobbies, Wohnformen u.v.m. Soziale und politische Praktiken beschäftigen sich mit der „Inszenierung des Verhältnisses zur politischen und kulturräsonierenden Öffentlichkeit.“ Ästhetische Inszenierungspraktiken umfassen die „Charakterisierung der eigenen Arbeitsweise“. Jürgensen und Kaiser, S. 13-14.

³⁴⁶ Vgl. Jürgensen: Federkrieger, S. 62.

³⁴⁷ Vgl. Meier, Wagner-Egelhaaf, S. 20. „Bestimmt sich der Autor so, wie oben angedeutet, über seine Texte, kann ‚Stil‘, so bedeutungsvariabel und schillernd der Begriff ist, aber auch, bezogen auf die Inszenierung von Autor-Persönlichkeiten, als Habitus verstanden werden und als Analysekategorie für das Auftreten, die Erscheinungsweise, die *actio* gewissermaßen von Autorinnen und Autoren fungieren.“ Ebd., S. 20.

Autorschaft eingebunden und fungiert als inszenatorisches Mittel zur Distinktion, umgekehrt wird Autorschaft in das Leben und die Körperlichkeit inkorporiert. Einmal mehr rücken damit biographische Implikate ins Blickfeld, die in Entsprechung der auktorialen Legendenbildung sowohl der textinternen als auch der textexternen Ebene zugehörig sind. Der Autor mit seiner Leiblichkeit und seinem Lebensstil stellt inszenatorisch die Verbindung von Biographie, Autorschaft und Werk her und wird überdies selbst zum hermeneutischen Gegenstand. Im Prozess der Inszenierung fallen diese Ebenen zusammen. Zu bedenken ist dabei, dass habituelle Praktiken als Interpretationsgegenstand zwar separat betrachtet werden können,³⁴⁸ sie sich aber genauso auf paratextueller³⁴⁹ und textueller Ebene ereignen. In den autofiktionalen Texten von Kaminer, Kaufmann und Kapitelman wird beispielsweise noch interessieren, inwieweit politische Haltungen oder Lebensgewohnheiten in die Texte hineinspielen. Mehr noch, auch habituelle Inszenierungsformen etwa in Bildern können einen konkreten Text- oder Werkbezug und damit paratextuellen Wert aufweisen. Sogar das Buchcover kann Habituelles inkorporieren.

3.2.5 Der Autor als Inszenierender und Inszenierter zwischen Text, Werk, Paratext und Kontext

Das Theorem des Paratextes ist für die Auseinandersetzung mit Inszenierungen äußerst anschlussfähig, weil diese sich Paratexten bedienen, um Autoren und ihre Texte sichtbar zu machen und zum anderen, weil diese auf die Wahrnehmung von Text und Autorbild einwirken. Man operiert zudem mit denselben Größen Text, Werk, Autor, Außertextuelles. Allerdings weisen ihnen die verschiedenen Theorien unterschiedliche Rollen zu. Es überlagern sich Subjekte, Objekte, Inhalte, Träger und Zielpunkte von Inszenierungen bzw. Paratexten. Dadurch werden Fragen aufgeworfen in Bezug auf die Wirkungsabsicht und die Rolle des Autors. Genettes Prämisse, dass nur autorisierte Paratexte als solche gelten,³⁵⁰ übergeht, dass nicht

³⁴⁸ Jürgensen und Kaiser weisen denn auch darauf hin, dass diese Ebenen lediglich analytisch zu trennen sind. Vgl. Jürgensen, Kaiser; S. 11.

³⁴⁹ Vgl. Jürgensen: Federkrieger; S. 61, Fußnote 267. Dass diese Sphären schwer separierbar sind, zeigt sich beim Interview ebenso wie beim Autorenfoto, das zumeist Teil des peritextuellen Klappentextes ist.

³⁵⁰ Nach ihren Urhebern unterscheidet Genette den auktorialen Paratext (vom Autor oder Herausgeber/Bearbeiter), den verlegerischen Paratext und den allographen Paratext (von einem Dritten). Genette, S. 16. Das (ja bloß gedachte) Einverständnis einer auktorialen Instanz damit, dass auch ihre Verbündeten stellvertretend für sie agieren können, bedeutet nicht zwingend, dass das, was sie damit legitimiert hat, ihr auch gefallen muss. Voß verdeutlicht diesen Punkt mit dem prominenten

immer eindeutig zu belegen ist, wer der Urheber von Paratexten ist.³⁵¹ Der Autor kann sowohl Urheber als auch eine „paratextuelle Größe“³⁵² sein. Mit Schaffrick ist die alleinige Autorität des Autors über sein Werk durch die Veröffentlichung ohnehin schon zum Teil aufgehoben und kommt einem Verlust der „Werkherrschaft“ gleich, weil es zum Gegenstand der öffentlichen Kommunikation wird.³⁵³ Dies trifft ganz besonders für die Kommunikation in den sozialen Medien zu, bei der immer mehr „Paratext-Autoren“ an der paratextuellen Inszenierung mitschreiben. In Wahrheit sind Paratexte also häufig „Gegenstand geteilter Autorschaft“.³⁵⁴ Diejenigen alleinig dem Autor zuzurechnenden Paratexte sind deshalb eventuell ein Versuch, für die „Werkpolitik“ (Martus) mittels einer „paratextuellen Politik und Praxis“, die Werkherrschaft teilweise zu erhalten oder wenigstens mitzusteuern. Allerdings kann die Autorzentrierung durchaus im Sinne aller Beteiligten der auktorialen Gesamtinszenierung sein. Denn die Erzählung von der Entstehung bspw. eines Titels kann in beträchtlichem Maße zur Mythenbildung eines Textes und seines Autors beitragen, allerdings „auf Kosten weitgehend unsichtbar Bleibender, aber tatsächlich Beteiligter: Mitarbeiter, Lektoren, Designer, ‚Paratextmacher‘.“³⁵⁵ Befördert wird damit die Vorstellung von einer autonomen Herrschaft des Autors über sein Werk, eine Überhöhung, die durchaus im Interesse einer deutlich auf den Autor ausgerichteten Inszenierung ist.

Wichtig ist, dass bei der Mythenbildung empirischer Autor und das Autorbild, seine Persona, nicht zu verwechseln. Schon Boris Tomaševskij hat den Standpunkt vertreten, dass in Bezug auf Autorschaft nicht die amtliche Biographie entscheidend ist, sondern was als „biographische Legende“ zu verstehen ist: Eine idealisierte „Konzeption des Lebens des Dichters [...], die notwendig ist als wahrnehmbarer Hintergrund des literarischen Werks, als die Voraussetzung, die der Autor selbst

Beispiel um die Titelgebung von Erich Kästners *Fabian*, der dem Willen des Autors nach bekanntlich unter dem Titel *Der Gang vor die Hunde* hätte erscheinen sollen. Auch wenn Kästner dazu letztlich seine Zustimmung gab, seiner Intention entsprach das nicht. Vgl. Voß, S. 11.

³⁵¹ Auch wenn manche Paratexte üblicherweise eher der Verantwortung des Autors entspringen, wie etwa Zwischentitel oder Widmungen, während andere typischerweise verlegerischen Ursprungs sind, wie Titel oder Klappentexte, mit absoluter Gewissheit zuordnen lassen sie sich wohl nicht. Dazu bedürfte es eines Einblicks in Verlagsakten oder der Teilhabe an Gesprächen mit der Marketingabteilung, etwas was Verlage aus gutem Grund nicht gewähren. Denn die Erzählung von der Entstehung bspw. eines Titels kann durchaus in beträchtlichem Maße zur Mythenbildung eines Textes beitragen.

³⁵² Stanitzek: Einleitung, S. 11.

³⁵³ So argumentiert Schaffrick: „Die Veröffentlichung schränkt die Herrschaft über das Werk ja ein“. Vgl. S. 204.

³⁵⁴ Stanitzek: Einleitung, S. 9 und S. 14.

³⁵⁵ Stanitzek: Paratextanalyse, S. 202. Zu ergänzen ist diese Aufzählung um Literaturagenten.

einkalkulierte, als er seine Werke schuf.“³⁵⁶ Nach Tomaševskijs Argumentation sind die literarischen Konzeptionen des Dichterlebens eine „Mystifikation“³⁵⁷ oder auch die „„anekdotische‘ Vorstellung“³⁵⁸ einer Person, die für die wissenschaftliche Untersuchung deshalb relevant sind, weil „im Werk selbst Anspielungen auf diese biographischen – gleichgültig ob realen oder legendären – Fakten aus dem Leben des Autors enthalten sind.“³⁵⁹ Diese Ebenen von Sujet und Gattungswahl fallen in der Autofiktion also zusammen. Sie kann aufgefasst werden als inszenierende Schreibweise, die Kernelemente von Autorschaft zusammenbringt und beglaubigt: Den Autor selbst und das Schreiben. Sie ist eine „Selbstbehauptung von Autorschaft.“³⁶⁰

Mit Jannidis handelt es sich im Kontext des realen Autors „um die Auseinandersetzung mit Spuren und Zeichen“.³⁶¹ Die Intentionen dieses realen Autors sind nie gänzlich entschlüsselbar, denn sie sind „qua definitionem interne Zustände von Menschen und anderen Lebewesen, und damit sind Intentionen immer nur indirekt ermittelbar.“³⁶² Man schreibt also dem Autor-Bild die Intention des empirischen Autors zu, die man aber nicht kennt. Der Ausweg kann nur der sein, dass man pars pro toto eine grundlegende Intention annimmt mit dem Eingeständnis, es nicht im Detail wissen zu können.³⁶³ Auch limitiert sich die Absicht partiell durch die Ergebnisoffenheit ihrer Wirkung.³⁶⁴ Und natürlich kann etwas auf die Rezeption sowohl von Text als auch Autor einwirken, auch wenn es nicht in der auktorialen Intention lag.

Mit Beispielen um die Titelgebung von Texten könnte man in Anlehnung an Pierre Bourdieu argumentieren, dass die auktoriale Souveränität ohnehin begrenzt ist.³⁶⁵ Sandra Oster verweist hierbei auf den Habitus, der nach Bourdieu jegliches

³⁵⁶ Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 49–61. Hier S. 57.

³⁵⁷ Ebd., S. 56.

³⁵⁸ Ebd., S. 57.

³⁵⁹ Ebd., S. 57.

³⁶⁰ Schaffrick, Willand; S. 211.

³⁶¹ Jannidis, Fotis: Autor, Autorbild und Autorintention. In: Editio 16 (2003). S. 26–35. Hier S. 27.

³⁶² Ebd., S. 26.

³⁶³ Ähnlich differenziert Jürgensen in Bezug auf den Text: „Ich gehe prinzipiell davon aus, dass Texte jeglicher Art als kommunikative Akte bestimmte (teils bewusste, teils unbewusste) Absichten verfolgen, gehe aber nicht davon aus, dass die tatsächlichen Absichten des jeweiligen Adressanten im starken Sinne Ziel der Interpretation sein können.“ Jürgensen, S. 55 Fußnote 247.

³⁶⁴ „Jede paratextuelle Rahmung stellt einen Inszenierungsakt dar, der nicht allein der Absicht des Autors gehorcht, sondern eine eigene semiotische Dynamik entwickelt, indem durch den Rahmen das Gerahmte anders konfiguriert wird. Paratexte verweisen nicht nur auf die vorausgehende Intention eines Autors. Sie stehen in Interaktion mit den von ihnen gerahmten Texten und den Referenten, auf die sie verweisen.“ Schaffrick, Willand; S. 90.

³⁶⁵ Vgl. Stanitzek: Einleitung, S. 9.

Handeln prädeterminiert und den äußeren Bedingungen anpasst, so auch die auktoriale Selbstinszenierung.³⁶⁶ Das bedeutet, dass Inszenierung partiell immer auch ein Resultat der Fremdbestimmung ist. Sie ist demnach eine situative Anpassung an die Möglichkeiten, die der Literaturbetrieb bzw. das literarische Feld vorgeben, und setzt selbst Folgeaktionen in Gang. Dafür wie sehr Selbst- und Fremdingszenierung nach dem bereits skizzierten Schema von Actio und Reactio ineinandergreifen können, ist erneut das Interview ein gutes Beispiel.³⁶⁷ Die Rolle des Autors erschöpft sich folglich nicht in der Funktion als Produzent eines die Lektüre seines Textes steuernden Paratextes, auch er selbst ist Zielpunkt dieser Steuerung durch sich und andere. Der Autor inszeniert nicht nur den Text, er inszeniert auch sich als Autor und als Abbild seiner empirischen Person. Er ist immer Inszenierender und Inszenierter. D.h. er kann Urheber, Inhalt und Zielpunkt der Inszenierung sein.

Der Autor ist damit eine Instanz, die selbstreflexiv sich zur Schau stellt und in einem reflexiven Verhältnis zu Text und Paratext steht. Folglich ist es nicht nur der Autor, der Paratexte schafft (oder legitimiert), Paratexte erschaffen auch einen Autor.³⁶⁸ Die Relation zum Text ist dabei stets inbegriffen, ist dieser doch Existenzbedingung des Paratextes genauso wie der definitivische Ausgangspunkt des „Ermöglichungszusammenhangs von ‚Autorschaft‘“.³⁶⁹ Aus diesem Grund bestimmen Jürgensen und Kaiser als Zielpunkte von Inszenierungen denn auch Autoren, deren Texte und/oder deren Tätigkeit. Nimmt man dann noch mit Jürgensen und Kaiser die habituelle Dimension hinzu, innerhalb derer sich Inszenierungen manifestieren, ergibt sich eine Vielzahl an Beziehungen, je nachdem welche Inszenierungsakteure, Inszenierungshinhalte, Inszenierungsobjekte man anvisiert. Je präsenter und etablierter Autor und Texte sind, umso mehr wird man außerdem beide als Einheit wahrnehmen.³⁷⁰

Hierbei kommt ein Prinzip auktorialer Expansion zur Geltung: Auktorial, insofern sich Inszenierungsbestrebungen gegenwärtig ganz erheblich auf die Person des Autors richten oder durch ihn erfolgen. Expansion, da sich in diesem Zuge Inszenierungen inhaltlich und medial weg vom Text hin zu anderen Medien bewegen

³⁶⁶ Oster, Sandra: Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern. Berlin: De Gruyter 2014. S. 31. Vgl. auch Jürgensen: Federkrieger, S. 56.

³⁶⁷ Nicht nur handelt es sich dabei um eine Situation „des dramatischen Dialogs“, es ist auch „mit einer doppelten Autorschaft versehen.“ Der Gegenstand dieses Dialogs ist Literarisches, aber er kann auch auf Biographisches rekurren oder den Autor zu einer Stellungnahme zum politischen Tagesgeschehen auffordern etc. Ähnlich dialogische Situationen sind in den sozialen Medien denkbar. Hoffmann, Kaiser: Echt inszeniert, S. 12.

³⁶⁸ Vgl. Schaffrick, Willand; S. 90.

³⁶⁹ Jürgensen: Federkrieger, S. 58.

³⁷⁰ Vgl. Voß, S. 17.

und sich gleichzeitig formal weiter ausdifferenzieren. Autorschaft, die sich ja wie eingangs ausgeführt aus der notwendigen symbiotischen Ko-Existenz von Texten und dem Autor zusammensetzt, ist auf die Sichtbarmachung dieses Konnexes nachgerade angewiesen. Der Fokus auf den Autor und sein Werk durch ihn selbst und andere ist ein notwendiges Konstrukt für die Inszenierung der Autor-Werk- Einheit: „Künstler und Kunstwerk, Autor und Werk [...] begründen sich gegenseitig.“³⁷¹ Die „autobiographische Legende“, gerade in ihrer autofiktionalen Expression, erzeugt und inszeniert die Verbindung von Autor und Werk.³⁷² Denn im autofiktionalen Modus sind die verschiedenen Abstufungen des Autors als Persona und Person, als Schreibender und Urheber seines Textes/Werks, als autodiegetischer Erzähler, als Protagonist und damit Gegenstand der literarischen Äußerung, als Inszenierender und Inszenierter nicht immer unterscheidbar. Indem Kaminer, Kapitelman und Kaufmann diesen Konnex in Form der literarischen Verhandlung ihrer Herkunft explizit in ihren Texten thematisieren, wird er zum konkreten Inhalt der Inszenierung einer „ostentativen Dreifaltigkeit von Text, Werk und Autor“.³⁷³

³⁷¹ Schaffrick, S. 208

³⁷² Vgl. Schaffrick, S. 210

³⁷³ Voß, S. 33.

4. „Vom Asylanten zum literarischen Exportschlager“³⁷⁴: Wladimir Kaminer

4.1 Die vielen Namen des Wladimir Kaminer. Zuschreibungen der Rezeption

Als Wladimir Kaminer im Jahr 2000 seinen Debütext *Russendisko* veröffentlichte, gelang ihm damit prompt ein großer Erfolg. In der Berliner Club- und Lesebühnenszene hatte er sich zu dieser Zeit bereits einen Namen gemacht,³⁷⁵ er publizierte Kolumnen in der *taz* und der *FAZ*. Die rasche Entwicklung von *Russendisko*³⁷⁶ zum Verkaufsschlager machte ihn schlagartig zu einer Berühmtheit des gesamten deutschsprachigen Literaturbetriebs. Auch international nahm man ihn früh zur Kenntnis.³⁷⁷ Mit seinen folgenden Publikationen gelangen ihm etliche Platzierungen auf der Spiegel-Bestsellerliste.³⁷⁸ Kurz nach der Jahrtausendwende war das für einen Autor postsowjetischer Herkunft in Deutschland ein absolutes Alleinstellungsmerkmal.³⁷⁹ Über aufmerksamkeitsökonomische Defizite kann sich der russisch-jüdische Autor seither nicht beklagen. Unter allen Vertretern der Literaten mit postsowjetisch-jüdischer Herkunft in Deutschland ist er sicherlich derjenige mit der breitesten öffentlichen Resonanz und der auflagenstärkste.³⁸⁰ Wie ein

³⁷⁴ Lehnartz, Sascha: Was ist das hier für ein Planet? Wladimir Kaminer ist derzeit der berühmteste Russe im neuen Berlin. In: *FAS* 09.12.2001, S. 57.

³⁷⁵ Kaminer hatte sich außerdem mit einer eigenen Sendung im *SFB (Radio MultiKulti)* hervorgetan.

³⁷⁶ Laut Buchreport hielt sich die Taschenbuchausgabe von *Russendisko* 99 Wochen auf der Spiegel-Bestsellerliste. Vgl. Neue Literaturverfilmungen im Anmarsch. In: *Buchreport* 20.04.2011 <https://www.buchreport.de/news/von-papier-auf-zelluloid/> (23.04.2024). *Die Welt* spricht von 800.000 verkauften Exemplaren bis zum Jahr 2005. Vgl. Kramptz, Dirk: Wirtschaftsfaktor Russendisko. In: *Die Welt* 06.02.2005 <https://www.welt.de/print-wams/article122732/Wirtschaftsfaktor-Russendisko.html> (23.04.2024).

³⁷⁷ Vgl. Grieshaber, Kirsten: Capturing lost Soul of Russia in Berlin. In: *New York Times* 21.12.2004 <https://www.nytimes.com/2004/12/21/books/capturing-lost-soul-of-russia-in-berlin.html> (13.01.2024); Poole, Steven; Dugdale, John: Emerging Science. In: *The Guardian* 24.08.2002 <https://www.theguardian.com/books/2002/aug/24/featuresreviews.guardianreview20> (03.02.2024).

³⁷⁸ Siehe die Suchergebnisse bei *Buchreport*: https://www.buchreport.de/?s=kaminer&force_filter_type=titles (12.03.2024).

³⁷⁹ Zu dieser Zeit dominierten vor allem englischsprachige Autoren sowie Kriminalromane die Bestsellerlisten, allen voran J.K. Rowling, Donna Leon, Henning Mankell oder Dan Brown. Rare Ausnahmen bildeten bspw. Günter Grass mit *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) oder Judith Hermann mit *Nichts als Gespenster* (2003). Gemessen an der Anzahl der Bestsellerplatzierungen hält Kaminer dieses Monopol unter den postsowjetischen Autoren im deutschsprachigen Raum nach wie vor.

³⁸⁰ Nach Informationen des Netzwerks Munzinger verkauften sich seine Texte bis 2018 allein im deutschsprachigen Raum über 3,7 Millionen Mal und wurden in etwa 30 Sprachen übersetzt. Abrufbar unter: <https://online.munzinger.de/article/00000023999> (12.02.2024).

„alltagspoetisches Kraftwerk“³⁸¹ produziert er im Jahrestakt mindestens einen neuen Text. Mit bis dato 34 weiteren Publikationen nach *Russendisko*, die in der Mehrzahl ebenfalls zu Bestsellern avancierten, ist der Autor ein publizistisches Schwergewicht und im deutschen Literaturbetrieb nahezu dauerhaft sichtbar. Zahlreiche Interviews, Fernseh- und Radioauftritte, Beiträge in Zeitungen wie *taz* und *Die Zeit*, seine *Russendisko*-Tanzabende sowie Ausflüge ins musikalische Fach³⁸² weiten seine Inszenierung auf andere künstlerische Felder aus und konsolidieren seinen Ruf als unermüdlicher Tausendsassa.

Ungeachtet der im Literaturbetrieb verbreiteten Skepsis gegenüber der Qualität von Kaminers Texten nötigen seine Popularität, seine mediale Präsenz und seine Schreibwut der Mehrheit der Rezipienten Respekt ab.³⁸³ Eine Palette von schlagkräftigen Bezeichnungen mit denen man den Autor fremdinszenatorisch zu rahmen sucht, belegt seine Popularität. In den meisten Fällen spielen sie auf seine russische Herkunft und seinen raschen Aufstieg zum Erfolgsautor an, beziehen sich aber auch auf sein Schreiben. Man hat ihm Beinamen wie „russischer Alltagskosmonaut“,³⁸⁴ „Russe vom Dienst“,³⁸⁵ „Kultautor“,³⁸⁶ und „Geschichtenerzähler“³⁸⁷ gegeben. Und so wird die schriftstellerische Karriere des „shooting stars“,³⁸⁸ durch lobpreisende Rhetorik³⁸⁹ in Bezug auf seinen allgemeinen

³⁸¹ Lehnartz: Was ist das hier für ein Planet?

³⁸² Siehe dazu 4.8 „Shooting Star“ – Paratextuelle Netzwerke.

³⁸³ „Es ist ein häufig benutztes mokantes Wort der Büchermacherbranche, dass heute weder Wladimir Kaminer noch sein Verlag ganz genau angeben können, wie viele Bücher der jüdisch-russische Humorist seit Mitte der 1990er Jahre tatsächlich geschrieben hat. Denn seine Publikationsfrequenz ist geradezu erschütternd.“ Kluy, Alexander: Vom Schicksal kasachischer Schildkröten. Wladimir Kaminers „Es gab keinen Sex im Sozialismus“. In: *Der Standard* 29.09.2009 <https://www.derstandard.at/story/1242317057651/hoerbuch-vom-schicksal-kasachischer-schildkroeten> (08.05.2024).

³⁸⁴ Kimowna, Janna: „Meine Mutter ist wie ich“. Interview mit Wladimir Kaminer. In: Roggenkamp, Viola (Hrsg.): *Tu mir eine Liebe. Meine Mamme. Jüdische Frauen und Männer in Deutschland sprechen von ihrer Mutter*. Berlin: Jüdische Presse 2002. S. 238-245. Hier S. 238.

³⁸⁵ Geisel, Sieglinde: Der Russe vom Dienst. Wie Wladimir Kaminer den Alltag bewältigt. In: *Neue Zürcher Zeitung* 05.02.2001, S. 26.

³⁸⁶ Spazzarini, Serena: Wladimir Kaminer. Kultautor zwischen Literatur, Musik, Theater, Radio und Journalismus. In: *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung in der deutschsprachigen Literatur*. Wien: Praesens 2008. S. 97-106. Hier S. 97.

³⁸⁷ Lembke, Judith: Der Geschichtenerzähler. In: *FAZ* 05.03.2007 <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/mein-weg/wladimir-kaminer-der-geschichtenerzaehler-1408924.html> (08.05.2024).

³⁸⁸ Lubrich, Oliver: Are Russian Jews postcolonial? Wladimir Kaminer and Identity Politics. In: *East European Jewish Affairs* 33/2 (2003). S. 35-53. Hier S. 40.

³⁸⁹ Die literaturwissenschaftliche Forschung ist davon nicht auszunehmen: „meteoric career as the ‚shooting star‘“ (Wanner, Adrian: A Russian Picaro Conquers Germany. In: *The Russian Review* 64/4 (2005). S. 590-604. Hier S. 590), „poster-boy for the ‚Kontingentflüchtlinge‘“ (Cronin, Joseph: Wladimir Kaminer and Jewish identity in ‚Multikulti‘ Germany. In: *Skepsi* 9,10/2018. S. S. 65-77. Hier S. 65), „the

Erfolg weiter inszeniert und sein öffentliches Bild demensprechend verfestigt. So unterschiedliche Eigenschaften die Bezeichnungen ansprechen, verdeutlichen sie: Der Autor ist ein Phänomen im deutschen Literaturbetrieb, allerdings eines mit mehreren Gesichtern. Doch sie alle werden durch den Markennamen Wladimir Kaminer gebündelt. Darüber hinaus lässt sich an ihnen ablesen, wie seine Inszenierung auf die literarische Öffentlichkeit wirkt. Kaminers eigene Namensgebung hat sich über die Jahre verändert. Gab er früher noch an: „Ich höre auf jeden Namen“,³⁹⁰ ist er inzwischen zu der Standardformel übergegangen, er sei „privat Russe, beruflich deutscher Schriftsteller.“³⁹¹

4.2 Schein und Sein. Ein poetologisches Programm

Wladimir Kaminer wurde 1967 in Moskau als Sohn jüdischer Eltern geboren. Sein Vater war in der Sowjetunion in einem Betrieb der Binnenschifffahrt tätig, der Pontonbrücken herstellte. Seine Mutter war Ingenieurin und arbeitete als Übersetzerin von technischen Texten. Auf seiner Website erzählt Kaminer die Geschichte seiner Abstammung allerdings etwas spannungsreicher in Form einer surrealen Anekdote:

Ich bin in einem Schwimmbad auf die Welt gekommen. Meine Mutter studierte Festigkeitslehre am Moskauer Institut für Maschinenbau, in ihrer Freizeit ging sie gerne schwimmen, in die offene Schwimmanstalt ‚Moskau‘. Plötzlich kam ich. Meine Mutter legte mich in ein Aquarium und trug [mich] nach Hause. Unterwegs schwamm ich im Aquarium hin und her. Irgendein stark behaarter Fisch mit großem Schnurrbart kam mir entgegen, ich erschrak und weinte bitter. Der Fisch weinte ebenfalls. Dann lachten wir. Unsere Tränen lösten sich im Wasser des Aquariums auf und es wurde unerträglich salzig. Seitdem habe ich einen Salzzwang.³⁹²

Diese Geschichte um seine Geburt, die er übrigens andernorts variiert, versammelt im Kleinstformat Charakteristika des Autorstils von Kaminers

‚hottest‘ of the ‚cool‘ multicultural Jewish writers“ (Gilman: *Becoming a Jew*, S. 22), „Kultautor“ (Spazzarini, S. 97).

³⁹⁰ Ischinger, Caroline; Sontheimer, Michael: „Guter Humor muss gefährlich sein.“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Der Spiegel* 24.09.2005 <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/interview-mit-wladimir-kaminer-guter-humor-muss-gefaehrlich-sein-a-374900.html> (24.03.2024).

³⁹¹ Als ein Beispiel sei genannt: Mössinger-Soyhan, Zuhal: Interview mit Wladimir Kaminer. In: *alpha-forum* 04.07.2017 <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/wladimir-kaminer-sendung-100.html> (12.03.2024).

³⁹² Zu finden auf der offiziellen Website von Wladimir Kaminer: <https://www.wladimirkaminer.de/biographie> (01.02.2024).

Gesamtwerk. Das betrifft Aufbau, Ästhetik, Gattungspräferenzen und seinen Erzählton. So sind Knappheit, eine alltagsnahe Sprache und die simple Syntax ein Kennzeichen seines Schreibens. Sein bevorzugtes Textformat sind kurze „Prosaminiaturen“,³⁹³ die oftmals einem dreigliedrigen Aufbau folgen.³⁹⁴ Das Besondere ist, dass Zwischentitel den Leser auf eine Lektürehaltung einstimmen, die im Textverlauf oft überdacht oder revidiert werden muss. Zumeist wird er dadurch aus seiner Erwartung herausgerissen, dass auf den Einsatz in medias res eine überraschende oder irritierende Begebenheit einen Wendepunkt einleitet. In dem hier zitierten Fall wird der Leser aber schon gleich zu Beginn aus seiner Erwartungshaltung ‚Autobiographie‘ aufgeschreckt, weil der Erzähler als Fisch zur Welt kommt. Der Plot wird dann typischerweise immer weiter ins Absurde gesteigert, hier durch die Begegnung mit dem haarigen Fisch und den Salzzwang. Wie soll man diesem Erzähler vertrauen? In der Tat handelt es sich um jemanden, dessen Schilderungen man mit einem „big grain of salt“³⁹⁵ nehmen muss.

Dass Kaminers Figur mit dem Autor wesentliche Gemeinsamkeiten wie den Geburtsort und den Werdegang seiner Mutter teilt, irritiert gerade in einem solchen Fall, wo die Überschrift als „Biographie“ gemäß der Gattungskonvention einen möglichst hohen Wahrheitsgehalt verspricht. Kaminer bevorzugt einen autofiktionalen Erzählmodus, bei dem der Name, das Geburtsjahr, der Geburtsort u.v.m. mit dem Ich-Erzähler übereinstimmen. Wie stets in seinen Texten unterläuft er in dem Beispiel den autobiographischen Pakt nach Lejeune, indem er sich bzw. seinem Erzähler Absurdes, sogar Phantastisches, geschehen lässt. Der dadurch verursachte Spannungsanstieg wird dann jäh unterbrochen, indem er entweder in eine Pointe mündet oder im Nichts verpufft. Der kalkulierte Erwartungsbruch ist ein grundsätzliches narratives Konzept im Werk Kaminers, sowohl auf der inhaltlichen als auch der stilistischen Ebene, wobei sich die daraus hervorgehende skurrile Komik wesentlich aus seinem trockenen und lakonischen Erzählton speist. In dem Beispiel führt Kaminer mit einer historisierenden Einordnung zum Anfang seines Textes zurück:

Diese Geschichte ereignete sich im vorigen Jahrtausend, die offene Schwimmanstalt ‚Moskau‘ wurde inzwischen in die ‚Kirche für Jesus den Retter am Kropotkin Boulevard‘ umgewandelt, stark behaarte Schnurrbartfische sind aus der

³⁹³ Wanner: *Out of Russia*, S. 67.

³⁹⁴ Vgl. dazu Terpitz, Olaf: *Between „Russendisko“ and the „Yid Peninsula“*. The Concepts of Art and Lebenswelt in the Work of Wladimir Kaminer and Oleg Jur'ev. In: *The Leo Baeck Institute Year Book* 50/1 (2005). S. 289–298. Hier S. 294.

³⁹⁵ Wanner: *Out of Russia*, S. 52.

Sowjetunion nach Kanada ausgewandert und niemand mehr weiß, was Festigkeitslehre ist, außer meiner Mutter natürlich, doch sie will es nicht erzählen.

Der erzählerische Ausflug in das Moskauer Schwimmbad ist selbst ein Sammelbecken der Verweise und symbolträchtiger Anspielungen: Der Ort, an dem sich das genannte Schwimmbad in Moskau tatsächlich befand, hatte in der Sowjetunion eine bewegte Geschichte³⁹⁶ und repräsentiert den Kulturkampf zwischen der Kirche und der religionsfernen Sowjetregierung,³⁹⁷ wobei das schwankende Kräftegefüge zwischen beiden Seiten zu einem Hin und Her religiöser und staatlicher Nutzung führte. Es steht damit zugleich für gescheiterte Ambitionen der sowjetischen Führung, die dort einen sozialistischen Prachtbau vorsah, der aber nie gebaut wurde.³⁹⁸

Die behaarten Fische lassen sich mit einer Vielzahl bekannter Barträger assoziieren, von Karl Marx über Lenin und Stalin bis hin zu Che Guevara. Aber auch russisch-orthodoxe Kirchenpatriaten oder orthodoxe Juden tragen bekanntlich Bart, genauso wie es die Giganten der russischen Literatur taten.³⁹⁹ Die Auswanderung der Fische nach Kanada erinnert daran, dass verschiedene religiöse Gruppen im 19. Jahrhundert Russland gen Kanada verließen⁴⁰⁰ und dass das Land neben den USA und Israel ein beliebtes Ziel russischer Migrationsbewegungen in den 1990er Jahren war. Kaminer eifert außerdem dem russischen Autor Daniil Charms nach. In seinem Buch *Tolstois Bart und Tschechows Schuhe* (2019) schreibt er über ihn: „Daniil Charms selbst beschrieb in seinen späteren Werken mehrmals das Wunder seiner Geburt, allerdings jedes Mal auf eine verwirrend andere Art. Einmal schrieb er, er sei im Schilf am Ufer eines großen Flusses geboren worden und von einem weißen bärtigen Zander großgezogen worden.“⁴⁰¹ Kaminer vermischt somit verschiedene Zeitebenen und historische Gruppen mit einer intertextuellen Anspielung. Der „Salzzwang“

³⁹⁶ Vgl. Schwimmbad Moskwa. In: Wikipedia https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Schwimmbad_Moskwa&oldid=240872434 (12.08.2024).

³⁹⁷ Vgl. Christ-Erlöser-Kathedrale (Moskau). In: Wikipedia [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Christ-Erl%C3%B6ser-Kathedrale_\(Moskau\)&oldid=248029653](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Christ-Erl%C3%B6ser-Kathedrale_(Moskau)&oldid=248029653) (12.08.2024).

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Kaminer, Wladimir: *Tolstois Bart und Tschechows Schuhe*. Streifzüge durch die russische Literatur. München: Wunderraum 2019.

⁴⁰⁰ Sowohl die christliche Gruppe der russischen Mennoniten als auch russische Juden wanderten im 19. Jahrhundert nach Kanada aus: „Zwischen den 1870er Jahren und dem Ersten Weltkrieg verließen etwa zweieinhalb Millionen Juden das östliche Europa, um sich jenseits des Atlantiks in den Vereinigten Staaten von Amerika und in Kanada niederzulassen.“ <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/begriffe/juden>. Auch im 20. Jahrhundert war Kanada neben den USA, Israel und Deutschland ein beliebtes Ziel russisch-jüdischer Auswanderer. Vgl. Guesnet, François: Juden. In: *Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa* ome-lexikon.uni-oldenburg.de/p32724 (12.08.2024).

⁴⁰¹ Kaminer: *Tolstois Bart und Tschechows Schuhe*, S. 271.

schließlich verweist auf monarchische bzw. staatliche Eingriffe in das Privatleben des Individuums.⁴⁰² Kaminer präsentiert die Sowjetunion mit diesen Anspielungen als widersprüchlich. Die zusammenhanglos aneinandergereihten Gedankensprünge verweben seine Biographie so mit einem historischen Kern, wobei seine Übertreibungen die Erzählung ins Surreale kippen lassen.

Dazu tragen märchenhafte Elemente wie die Schlussformel „diese Geschichte ereignete sich im vorigen Jahrtausend“ bei. Kaminers Mutter ist dargestellt wie eine weise Hüterin mündlich tradierten, aber nun nicht mehr zugänglichen Wissens. Märchenhaft ausgeschmückt wird hier eigentlich eine Zerfallsgeschichte erzählt, die die Sowjetunion wie ein fernes und vor langer Zeit untergegangenes Phantasieland darstellt und gleichzeitig die Herkunft ihres Erzählers in diese sagenumwobene Geschichte einbindet. Indem Kaminer die historischen Referenzen als Kulisse für seine Geburt wählt, macht er deren prägende Bedeutung für sein Aufwachsen deutlich. Er parodiert aber auch das Prinzip sowjetischer Historiographie, Personenkult in den Dienst der Geschichte zu stellen und umgekehrt. Eigentlich steht seine Geburt mit dem Untergang der Sowjetunion unter einem ungünstigen Stern. Doch in Entsprechung zu Kaminers erklärter Maxime für seinen Umgang mit der Vergangenheit löst sich das Weinen der Fische in Lachen auf.⁴⁰³

Kaminers autofiktionale Verwirrspiele haben in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu unterschiedlichen Einschätzungen hinsichtlich des autobiographischen Gehalts seiner Texte geführt.⁴⁰⁴ Nun ist es im Zusammenhang mit seiner Autorpersona nicht entscheidend, seine Texte en detail auf ihre Wahrhaftigkeit hin zu untersuchen.⁴⁰⁵ Andererseits ist es wichtig, die kalkulierte Verblendung von Autorperson, Erzähler bzw. Protagonist und Autorpersona als ein zentrales Mittel von Kaminers Autorinszenierung hervorzuheben. Er selbst hat immer wieder betont, in seinen Texten nichts zu erfinden, doch sind seine Aussagen zu diesem Thema so ironisch übersteigert, dass sie die autofiktionale Ausrichtung seiner Texte eher noch fortschreiben. „Warum sollte ich meine Geschichten erfinden?“, fragt Kaminer. Alle

⁴⁰² Das Salzregal war eines der ursprünglich königlichen Regalien und bis ins bis ins 19. Jahrhundert ein herrschaftliches Vorrecht, das Landesherren und später dem Staat das Salzmonopol sicherte und die Untertanen zu einer bestimmten Abnahmemenge an Salz verpflichtete. Vgl. die Erwähnung in Lück, Heiner. Bergrecht, Bergregal. In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. Abrufbar unter: www.HRGdigital.de/HRG.bergrecht_bergregal (12.05.2024).

⁴⁰³ Siehe dazu S. 131 und insgesamt 4.7 „Rockstarliteratur“, „Dissident“ und „Hippie“.

⁴⁰⁴ Vgl. Condray; Kathleen: Unorthodox Immigrant Autobiography in the Œuvre of Wladimir Kaminer. A Twenty-First Century Model. In: *Colloquia Germanica* 41/3 (2008). S. 227–246.

⁴⁰⁵ In dieser Hinsicht ist Nora Isterheld beizupflichten, dass „die Unsicherheit, inwieweit der reale Autor und seine Erzählerfiguren miteinander korrespondieren [...] überhaupt nicht ausgeräumt werden“ kann und muss. Isterheld: *Zugluft*, S. 186.

Literatur sei wahr, niemand könne aus sich selbst heraus etwas Fremdes schaffen.“⁴⁰⁶ Sein Credo laute „Nie etwas ausdenken, sondern dem Leben vertrauen“.⁴⁰⁷ Er geht sogar so weit, dass er die Existenz von Fiktion an sich negiert.⁴⁰⁸ An einer Stelle lässt er verlauten:

Eigentlich ist alles, was ich schreibe, autobiographisch. Das heißt nicht, dass ich immer über mich schreibe. Ich versuche nur, mir nichts auszudenken. Meine Geschichten haben schon alle stattgefunden, in dieser oder jener Form. Manchmal überspitze ich die Situation die ich beschreibe, manchmal verlege ich sie an andere Orte, aber ich denke sie nie aus.⁴⁰⁹

An anderer Stelle gibt er aber an, er schreibe nicht autobiographisch.⁴¹⁰ Zu seinen Texten stehen diese in sich schon widersprüchlichen paratextuellen Einordnungen in einem solch heftigen Gegensatz, dass man die Stiftung von Konfusion für kalkuliert erachten muss. Es ist ein Inszenierungsakt, der in die Irre führt, zu dem aber bestimmte Eckpunkte seiner Vita gehören. Bei der ‚Biographie‘ auf seiner Website trifft somit offensichtlich die schiere Lust am Erzählen auf das Bestreben, seiner Geburt bzw. Herkunft und folglich seiner Autorwerdung eine Art Legendenschleier anzulegen. Damit wird sowohl die eigene Person aufgewertet als auch Autorschaft durch die auktoriale Fähigkeit, Geschichten zu erfinden, legitimiert. Darüber hinaus riegelt sich diese Erzählhaltung gegenüber allzu privaten Inneneinsichten ab, wie auch seine weiteren Texte verdeutlichen.

⁴⁰⁶ Vgl. Warkentin: Über die „Hermannisierung“ der Russlanddeutschen.

⁴⁰⁷ Gerstenberg, Ralf: Russendisko. In: *Deutschlandfunk* Archiv 07.02.2001 <https://www.deutschlandfunk.de/russendisko-102.html>. (12.04.2024).

⁴⁰⁸ So schildert er: „Ich denke, das ist eine Selbstlüge, das mit der Fiktion. Es gibt gar keine Fiktion. Alles, was Menschen sich ausdenken oder was sie produzieren, sind ja Imitate von Dingen, die schon bereits existieren. (...) Die Menschen denken nur, dass sie selbst darauf gekommen sind.“ Ebd.

⁴⁰⁹ Buhre, Jakob; Bergamini, Julia: Fiction gibt es für mich nicht. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Planet Interview* 06.07.2001 <https://www.planet-interview.de/interviews/wladimir-kaminer/33474/> (22.04.2024).

⁴¹⁰ „I wouldn’t say my prose is autobiographical. It isn’t about Wladimir Kaminer, it’s about others. The narrator is transparent, a cipher. The reader doesn’t learn any intimate details about the narrator’s life; the focus is on the surrounding world, the past, the future, encounters.“ Fishman, Boris: An Interview with Wladimir Kaminer. In: *Words without Borders* 01.11.2003 <https://wordswithoutborders.org/read/article/2003-11/an-interview-with-wladimir-kaminer/> (12.04.2024).

4.3 „Berlins prominentester Russe“⁴¹¹

Die auktoriale Legende um Kaminers Weg „vom Asylanten zum literarischen Exportschlager“⁴¹² ist Stoff seiner eigenen literarischen Verarbeitung und in den Medien vielfach nacherzählt worden.⁴¹³ Er selbst legt den Pfad zu seinem beruflichen Aufstieg analog zu seinem Weg nach Deutschland an. Berlin markiert in Deutschland den Ausgangspunkt seiner Autorwerdung und ist zugleich das erste Thema seines literarischen Schaffens. Bei Kaminer ist die Annahme Hessings, dass deutsch-jüdisches Schreiben seit den 1990er Jahren untrennbar mit den Ereignissen um 1989/90 verbunden ist, zweifach zutreffend. Erstens ermöglichte ihm der epochale Schnitt von Mauerfall und dem Ende der Sowjetunion die Einreise nach Ost-Berlin. Zum zweiten ist die ungeordnete und von Aufbruch geprägte Atmosphäre des Postwende-Berlins der Themenlieferant seiner frühen Texte.⁴¹⁴ In *Russendisko* fügen 50 kurze Episoden die Alltagsbeobachtungen des autofiktionalen Erzählers zum Tableau einer aufregenden, multikulturellen und exzentrischen Metropole. Auf seinen Erkundungen beobachtet und begegnet er Menschen aus aller Welt mit ihren Eigenheiten. Nicht selten führt das Aufeinandertreffen der stereotyp dargestellten Kontraste zu kulturellen Missverständnissen, wobei den Erzähler insbesondere deutsche Sitten in Verwunderung und Belustigung versetzen. Häufig werden diese in Kontrast gesetzt zu klischeehaft dargestellten russischen Sitten, etwa exzessivem Alkoholkonsum oder dem Bild des russischen Barbaren. (RD, S. 147), den hohen Ansprüchen russischer Bräute (RD, S. 62-64) oder der Abgeschiedenheit der russischen Weite. Seine Frau

⁴¹¹ Maak, Niklas: Werft die Gläser an die Wand! Wladimir Kaminer grüßt Moskau. In: FAZ 09.10.2001, Nr. 234, S. L6.

⁴¹² Lehnartz: Was ist das hier für ein Planet?

⁴¹³ „1967 in Moskau geboren, machte er eine Ausbildung zum Tontechniker, studierte Dramaturgie am Moskauer Theaterinstitut und arbeitete dann am Theater. 1990 reiste Kaminer als Kontingentflüchtling mit einem Touristenvisum noch in die DDR ein. Seine fehlenden Deutschkenntnisse erwarb er unter anderem bei einem Intensivkurs an der Humboldt Universität in Berlin. Nach verschiedenen Gelegenheitsarbeiten war er im Rahmen einer Arbeitsbeschaffungsmaßnahme in Berlin als Tontechniker am Theater tätig und an zahlreichen Theaterprojekten beteiligt. Ein Zufall verschaffte ihm die Möglichkeit für einen Auftritt an einer Berliner Lesebühne, als man einen russischen Autor für einen Vortrag über russische Literatur suchte.“ Gerstenberg: Russendisko. Die taz fragte Kaminer daraufhin für einen Artikel über russische Weihnachten an (Kaminer, Wladimir: Wodka rasiert. In: taz 22.12.1998 <https://taz.de/Wodka-rasiert/!1310040/>, 12.03.2024). Seine ersten literarischen Versuche machte Kaminer zuvor in russischer Sprache, er veröffentlichte im Selbstverlag fiktive Reiseberichte unter dem Titel *Konturkarten der Liebe*. 1998 begann er auf Deutsch zu schreiben und wurde zu einem bekannten Gesicht auf Berliner Lesebühnen und in der Diskoszene. Vgl. die biographischen Angaben bei Munzinger Online: Wladimir Kaminer. In: Munzinger Online/Personen <https://online.munzinger.de/document/00000023999> (12.03.2024).

⁴¹⁴ Nebst *Russendisko* unter anderem auch *Schönhauser Allee* (2001).

Olga, die von der Insel Sachalin stammt, habe dort etwa im Alter von 12 Jahren einen Spatzen gesehen und für eine riesige Fliege gehalten (RD, S 39). Aus seiner Sicht ist Berlin ein vibrierender Hort multikulturellen Zusammenlebens. Die Stadt befindet sich in einer Phase der Neuerfindung und ebenso ergeht es den Figuren in Kaminers Texten. In dem vielzitierten Kapitel „Geschäftstarnungen“ findet der Erzähler zum Beispiel heraus, dass die Berliner Esskultur international ist, aber anders als gedacht: „Nichts ist hier so, wie es zunächst scheint.“ (RD, S. 98) Die türkischen Imbissbetreiber sind eigentlich Bulgaren, die italienischen Restaurantbesitzer Griechen, griechische Restaurants gehören in Wirklichkeit Arabern, Sushi-Bars werden von Juden geführt, Chinesen sind Vietnamesen, Inder sind Tunesier und der Chef einer afroamerikanischen Kneipe kommt aus Belgien. (RD, S. 97-99)

Aber das Roulette mit Zugehörigkeiten beschränkt sich nicht auf die Gastronomie und auch nicht auf das Migrantenmilieu. Mehr oder minder jeder führt ein „Doppelleben in Berlin.“ (RD, S. 127-130) Das alles wird immer aus der Sicht des russischen Einwanderers geschildert und mit vermeintlich russischen Eigenschaften abgeglichen. Kaminers wesentliche narrative Verfahren – die Offenlegung von festgelegten Denk- und Beurteilungsschemata durch Erwartungsbrüche und Vertauschungen, die Vermischung von Fakt und Fiktion durch den autofiktionalen Erzähler, die humoreske Übertreibung sowie Kontraste durch vergleichende Gegenüberstellungen – sind hier schon vorhanden. Der Autor überträgt sie in den Folgejahren auf weitere ethnografische Erkundungen und humoristische Milieustudien. Denn nicht nur in Berlin ist alles unergründlich und mehrdeutig. Die Erkenntnis des Erzählers „Nichts ist hier echt. Jeder ist er selbst und gleichzeitig ein anderer“ (RD, S. 98) bewahrheitet sich auch global. In *Militärmusik* (2001) dekonstruiert Kaminer das Konzept der Nationalstaatlichkeit, indem er die Sowjetunion als Vielvölkerstaat mit verschiedensten Sprachen, Ethnien und Religionen kenntlich macht. (MM, S. 65-72) In *Die Reise nach Trulala* (2002) wird dieses Prinzip vollends auf die Spitze getrieben, wenn eine der Figuren auf einer Reise nach Paris feststellen muss, dass die Stadt in Wirklichkeit eine im Auftrag der Sowjetregierung erbaute Kulisse in der russischen Steppe ist. (RT, S. 27) Ob in Berlin, in der Sowjetunion, auf Reisen,⁴¹⁵ in Deutschland⁴¹⁶ oder der Kleinwelt des Schrebergartens,⁴¹⁷ in Kaminers Erzählwelt scheint es keine kategorialen Wahrheiten zu geben. Mal werden sie durch Ironie überaffirmiert, mal durch antithetische Verdrehungen außer Kraft gesetzt. Identitäten werden beliebig an- und abgelegt,

⁴¹⁵ *Die Reise nach Trulala* (2002), *Meine kaukasische Schwiegermutter* (2010).

⁴¹⁶ Neben *Mein deutsches Dschungelbuch* (2003) z.B. auch *Liebesgrüße aus Deutschland* (2011).

⁴¹⁷ *Mein Leben im Schrebergarten* (2007).

Vorurteile humoristisch gegeneinander ausgespielt. Die exotischsten Spezies sind aus seiner Sicht allerdings die Deutschen.⁴¹⁸ So fragt sich der Erzähler in *Russendisko*, „wer die so genannten Deutschen sind, die diese typisch einheimischen Läden mit Eisbein und Sauerkraut betreiben.“ (RD, S. 99) Im pluralen Mikrokosmos des Erzählers sind sie plötzlich die eigentlichen Randfiguren.

Das interkulturelle Moment in Kaminers Schreiben ist von der literaturwissenschaftlichen Forschung umfänglich aufgearbeitet worden. Man stimmt darin überein, dass Kaminer Identitäten verwischt und Stereotype um nationale, ethnische, religiöse und allgemein soziale Kategorien dekonstruiert. Er ist deshalb als „Nomade“⁴¹⁹ mit einer hybriden Vorstellung von Identität⁴²⁰ und einem dynamischen Heimatbegriff⁴²¹ gelesen worden, der durch seine Darstellung eines multikulturellen Berlins monokultureller Dominanz etwas entgegensezt.⁴²² Weil er aus seiner Position als russischer Neuankömmling berichtet und sein Blick sich vornehmlich den Russen in seinem Umfeld sowie anderen Einwanderungsgruppen zuwendet, verschiebt er die „Deutungshoheit auf die typischerweise marginale Position des Migranten“, wie Isterheld feststellt.⁴²³

Allerdings neigt Kaminer dazu, Ereignisse großer Tragweite zu bagatellisieren und banale Alltagsdinge hyperbolisch zu überhöhen. Im Dienst seiner Erfolgsgeschichte entwirft er mit diesem chiastischen Verfahren eine Erzählwelt, in der Migration als eine Quelle kontinuierlicher Bereicherung und komischer Erlebnisse idealisiert wird. Er bewegt sich darin nicht als Migrant, sondern als neugieriger Glücksritter, dem alles zufließt und der nicht einmal genau weiß, warum er überhaupt nach Berlin gekommen ist: „Ich strengte mein Hirn an. Mir fiel aber kein einziger Grund ein. Ich bin 1990 absolut grundlos nach Deutschland eingereist.“ (RD, S. 190)

⁴¹⁸ Dieses Motiv wird in *Mein deutsches Dschungelbuch* weitergeführt.

⁴¹⁹ Polubojarinova, Larissa: Wladimir Kaminer, ein Nomade. „Kleine Literatur“ als ein großes Problem der Interkulturalitätsforschung. In: *Germanica* 38/2006. S. 2-12.

⁴²⁰ Vgl. Lubrich, S. 43.

⁴²¹ Vgl. z.B. Neuburger, Karin: ‚Als Schnecke auf dem Spielplatz sah sie herrlich aus‘. – De- und Reterritorialisierung in Wladimir Kaminers Werk. In: Jaworski, Sylvia; Liska, Vivian (Hrsg.): *Margins, Borders and Peripheries in Modern European-Jewish Literature*. Schriften der Gesellschaft für europäisch-jüdische Literaturstudien. München: Edition Text + Kritik 2012. S. 93-107.

⁴²² Bei anderen Punkten, beispielsweise ob es sich hier um einen postkolonialen Zugang zu Migration im Allgemeinen bzw. Kaminers russisch-jüdischer Herkunft im Speziellen handelt (Vgl. Lubrich, S. 49; Isterheld, S. 195; Meurer, Christoph: „Ihr seid anders und wir auch“. Inter- und transkulturelle Russlandbilder bei Wladimir Kaminer. In: Schmitz, Helmut (Hrsg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur*. Leiden: Brill 2009. S. 227-241.) oder nicht (vgl. Terpitz, S. 298; Wanner verneint, diesen Aspekt, weil Kaminer nationale Stereotype sowohl bestätigte als auch dekonstruierte, vgl. Wanner: *Out of Russia*, S. 60), besteht hingegen Uneinigkeit.

⁴²³ Isterheld: *Zugluft*, S. 195.

Seine Frau und er schwanken bei dieser Frage schließlich vage zwischen „Spaß“ und „Neugier“. (Ebd.)

Ob das zutrifft oder nicht, in jedem Fall ist es ein charakteristischer Zug Kaminers, eben nicht das zu repräsentieren, was man sich unter Migration vorstellen mag. Der Erzähler ist auch insofern ein „unorthodox immigrant“,⁴²⁴ als dass er seinen Sprung von der ersten Station in Deutschland – einem Ausländerheim in Marzahn – über die erste Wohnung hin zur Familiengründung und Autorschaft in nur zwei Sätzen abhandelt. (Vgl. RD, S. 26) Zu etwaigen Schwierigkeiten des Einwandererlebens hat er ein distanzierendes Verhältnis. In der Anfangszeit im Ausländerheim sondert er sich mehrmals von anderen Einwanderergruppen ab, er hat „das Zigeunerleben satt“, er und seine drei Freunde aus Russland sind „vom Leben im Heim nicht sonderlich begeistert“ (RD, S. 26 und S. 28) und wollen schnellstmöglich einen zivilisierteren Status erlangen, was ihnen auch gelingt. Misserfolge werden gar nicht am eigenen Beispiel erzählt, sondern passieren Anderen. Auch Fremdenhass wird weitgehend ausgeklammert und wenn, dann so lakonisch dargestellt, dass er neben den vielen anderen skurrilen Alltagserfahrungen untergeht. So gebe es in Berlin natürlich auch Nazis, aber das ist in den Augen des Erzählers keine Besonderheit: „Es gibt überall Menschen, die einem die Harke zeigen wollen, in Russland, in Amerika, in Vietnam. Dafür ist es hier mückenfrei.“ (RD, S. 86)

Auf der Basis solcher Textstellen hat man ihn als jemanden interpretiert, der sich seine Heimat dynamisch selbst sucht und sich global definiert. Kaminers Erzählweise spricht in der Tat dafür, dass er sich als Russe in einer multikulturellen Welt beschreibt.⁴²⁵ Er selbst bezeichnet sich als „Weltbürger“⁴²⁶ und scheint damit die Annahme zu bestätigen, dass sich sein Heimatverständnis durch „kosmopolitische Losgelöstheit“ auszeichnet.⁴²⁷ Das bedeutet aber nicht, dass ihm Heimat überall möglich ist.⁴²⁸ Er formuliert sogar einen überraschend fest umrissenen Heimatbegriff⁴²⁹

⁴²⁴ Condray: Unorthodox Immigrant Autobiography.

⁴²⁵ Vgl. Gilman, S. 22-23.

⁴²⁶ So lautet sein Verlagsprofil: Verlagsprofil: „Er selbst sieht sich als Weltbürger und sagt, er sei privat Russe, beruflich deutscher Schriftsteller.“ Abrufbar unter: <https://www.penguin.de/autoren/wladimir-kaminer/45834> (05.02.2024).

⁴²⁷ Molnár, Katrin: „Die bessere Welt war immer anderswo“. Literarische Heimatkonstruktionen bei Jakob Hessing, Chaim Noll, Wladimir Kaminer und Vladimir Vertlib im Kontext von Alija, jüdischer Diaspora und säkularer Migration. In: Schmitz (Hrsg.): Von der nationalen zur internationalen Literatur. S. 311-336. Hier S. 334.

⁴²⁸ Vgl. ebd., S. 332.

⁴²⁹ „Für mich ist Heimat ein Ort, wo man geboren und aufgewachsen ist. Wo man als Kind sozialisiert wurde. Man sagt zwar, dass Menschen als fertige Personen bereits auf die Welt kommen. Aber ich glaube es nicht. Ich glaube, man hat schon Eltern, die auf einen einwirken. Und das ist auch die Gegend, da wo man aufwächst. Du kannst diese Gegend hassen, aber du liebst sie trotzdem. Du trägst sie in deinem Herzen weiter. [...] Also ist diese Heimat eine Substanz, die man ohne eigene Einwilligung ein

und die Sowjetunion bzw. Russland seien selbstredend seine Heimat, aber deshalb müsse man ja „nicht gleich hysterisch werden.“⁴³⁰ Kaminers außertextuelle Positionierungen zu dem Thema machen deutlich, dass er Festlegungen in Bezug auf seine Person ebenso zurückweist, wie er sie in seinen Texten verunklart: „Journalisten versuchen mich oft in eine Schublade zu stecken: ‚Multikulti‘, ‚russischer Schriftsteller in Deutschland‘, oder ‚deutscher Schriftsteller russischer Herkunft.‘ Mir ist das egal, ich höre auf jeden Namen.“⁴³¹ Offensichtlich trifft keine der Bezeichnungen Kaminers Selbstverständnis. Sie markieren Kaminer allesamt als „a stranger in an alien world.“⁴³² Der Sicht des Auswärtigen Geltung zu verschaffen ist etwas, wofür man Kaminer gerade zu Beginn seiner Karriere lobte. Was er selbst dazu sagt, ist jedoch erneut ein provokativer Erwartungsbruch: „Ich weiß nicht, was das sein soll, ein ‚fremder Blick‘. Wahrscheinlich gibt es den nur aus Sicht derer, die eine feste Beziehung zu ihrem Blut und zu ihrem Boden haben. Die diese Beziehung nicht haben, sind dann die mit dem fremden Blick.“⁴³³ Aus seiner Sicht ist all das obsolet, denn „es gibt keine Ausländer.“⁴³⁴

Zu Recht hat Adrian Wanner zu Bedenken gegeben, dass Kaminer die multikulturelle Welt in Deutschland idealisiert bzw. aus russischer Perspektive beschreibt und damit das Konzept an sich dekonstruiert.⁴³⁵ Er selbst hat aber kein Interesse, sich an solchen Diskussionen zu beteiligen: „Toleranz ist scheiße.“⁴³⁶ Kaminer denkt offenkundig Dinge zusammen, die seine Rezipienten für nicht vereinbar halten. Er verwirft Kategorien, sieht sich als Weltbürger, der in Deutschland seinen Weg gefunden hat und begreift die Sowjetunion nichtsdestotrotz als seine Heimat. Dementsprechend korrigiert er die Interpretation, seine Aussage, er sei privat Russe und beruflich deutscher Schriftsteller, demonstriere eine Einteilung seiner Identität in einen russischen und einen deutschen Teil: „Ich übe also deutsche

ganzes Leben lang mit sich schleppt. Das ist die Heimat. Wenn du mich fragst. So ist diese Sowjetunion meine Heimat. Ich finde die Sowjetunion weder großartig noch zukunftsweisend. Aber das ist meine Heimat und ich bin jemand, der ein Teil dieses sehr merkwürdigen Landes wahrscheinlich bis zum letzten Atemzug mit sich schleppen wird. Ich vergleiche auch alles mit der Sowjetunion, ich schreibe hin und wieder über die Sowjetunion, obwohl es sie seit dreißig Jahren nicht gibt. Das ist einfach so.“ Warkentin: Über die „Hermannisierung“ der Russlanddeutschen und das „Experiment Heimat“.

⁴³⁰ Lehnartz: Was ist das hier für ein Planet?

⁴³¹ Ischinger, Sontheimer: Guter Humor muss gefährlich sein.

⁴³² Terpitz, S. 294.

⁴³³ Lehnartz: Was ist das hier für ein Planet?

⁴³⁴ „In meinen Geschichten sind die sogenannten Ausländer genauso verrückt wie die Deutschen. Es gibt keine Ausländer.“ In: Geisel: Der Russe vom Dienst.

⁴³⁵ Vgl. Wanner: Out of Russia, S. 58.

⁴³⁶ „Hier werden Kulturen immer toleriert – ich will nicht toleriert werden. Toleranz ersetzt Verständnis, Neugierde und Gastfreundschaft. Toleranz ist scheiße.“ Joeres, Annika; Wiesmann, Natalie: „Toleranz ist scheiße!“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: taz 09.06.2007 <https://taz.de/Toleranz-ist-scheisse!/272229/> (02.05.2024).

Schriftstellerei als Beruf aus. Und ein Mensch ist in meinen Augen natürlich immer ein Privatmann. Als Privatperson bin ich in der Sowjetunion sozialisiert worden [...]“⁴³⁷ Nichtsdestotrotz gibt er an: „Ich selbst teile die Menschen nicht in Nationalitäten ein.“⁴³⁸ Seine Aussagen deuten insgesamt darauf hin, dass aus seiner Sichtweise die Vorstellung von Migration, Integration und der Begriff einer multikulturellen Gesellschaft eine deutsche Vorstellung sind.

Das Kapitel „Die Systeme des Weltspiels“ in *Russendisko* ist dahingehend aufschlussreich. Der Erzähler erläutert, dass jede Nation beim Glücksspiel ihr eigenes System anwendet. Die Spieler zeichnen sich zudem durch nationalspezifische Verhaltensweisen aus. Franzosen sind „leichtsinnig“ (RD, S. 80), Türken „temperamentvoll [...] und sportbegeistert“ (RD, S. 82), gegen „Thailänder hat man beim Black Jack keine Chance“ und Vietnamesen, Mongolen und Chinesen haben „den so genannten asiatischen Fleck auf dem Schenkel, der als Glücksbringer gilt.“ (RD, S. 78) Russen spielen bevorzugt Poker nach dem „russischen System“: „Man macht ein Full-House-Gesicht und strahlt Sicherheit aus, bis die Partie vorbei ist.“ (RD, S. 79) Während jeder eine mehr oder minder erfolgreiche Strategie zum Gewinnen verfolgt, haben Deutsche ein ganz anderes Ziel:

Die Deutschen mischen sich systemlos überall ein. [...] Wenn sie gewinnen, freuen sie sich nicht, wenn sie verlieren, bleiben sie gleichgültig. [...] Die Deutschen gehen ins Kasino, weil sie weltoffen und neugierig sind. Dort lernen sie die Systeme anderer Nationen kennen, die sie im Grunde aber auch nicht sonderlich interessieren. (RD, S. 82)

Ist am Ende die Begeisterung der Deutschen an fremden Kulturen (und damit an ihm) ein scheinheiliger Spleen? Gar eine unzulässige Einmischung? Kaminer oszilliert bei diesem Aspekt zwischen Bestätigung und Verneinung dadurch, dass er selbst die Spieler im Kasino zum Objekt seiner oberflächlich stereotypen Observation macht, gleichzeitig aber Deutsche als diejenigen markiert, die aufgrund ihres Interesses an anderen Kulturen „hysterisch“ sind. Vielleicht ist es so simpel, dass sein Erzähler Offenheit radikaler denkt und „gleichmütig und sich selbst genug ist. Er fühlt sich schlichtweg dort wohl, wo es ihm gefällt.“⁴³⁹ Weniger als auf die Diskursivität von Migration, Heimat und Multikulti scheint er auf seine Selbstbestimmung bedacht zu sein.⁴⁴⁰ Alles andere wäre „hysterisch“.

⁴³⁷ Mössinger-Soyhan: Interview mit Wladimir Kaminer.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Molnár, S. 333.

⁴⁴⁰ „His sense of autonomy is such that he believes that he can shape himself and shape the world he comes to inhabit.“ Gilman, S. 27.

Inwiefern macht das Kaminer nun zu Berlins und später Deutschlands „prominentestem Russen“?⁴⁴¹ Seine kurzen Texte verschafften ihm schnell die Position eines „Repräsentanten der viel beschworenen neuen Berliner Hauptstadtkultur“⁴⁴² bzw. des „berühmtesten Russen im neuen Berlin“⁴⁴³ und den Ruf als „witziger Vorzeigerusse“.⁴⁴⁴ Kaminers literarische Spezialitäten, nämlich die ironisch-humorvolle Beobachtung von Alltagskuriositäten, die Gegenüberstellung von Kulturen, sowie der spielerische Umgang mit stereotypen Ressentiments und Klischees, waren um die Jahrtausendwende eine ungewöhnliche Annäherung an seine Themen.

Mit *Russendisko* und den Nachfolgetexten bewies er demnach stilistisch und thematisch ein Gefühl dafür, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. Zwar gelang auch anderen jüdisch-postsowjetischen Autoren, so z.B. Gary Shteyngart in den USA, mit einem ähnlichen literarischen Konzept der schriftstellerische Aufstieg.⁴⁴⁵ Aber Kaminers Fall ist für den deutschen Zusammenhang besonders, weil er einer Stadt im Umbruch ein ironisches aber doch schmeichelhaftes Porträt lieferte, das ihr gewünschtes Selbstbild und damit das der Bundesrepublik bestätigte: Eine multikulturelle und tolerante Gesellschaft zu sein. Er betrachte, so schreibt es ein Kritiker, „die rätselhaften Deutschen mit ihrer marottenhaften Ausländerfeindlichkeit trotz allem recht freundlich.“⁴⁴⁶ Der Autor nahm mit seiner Verkörperung des „Antipoden zum bösen Russen, dem Mafioso“⁴⁴⁷ offensichtlich Ressentiments gegenüber Einwanderung. „Kaminer tröstet“, wie ein Rezipient mokant feststellte.⁴⁴⁸ Auch die *New York Times* berichtete über ihn und zitierte dabei den Literaturwissenschaftler Thomas Ernst: „He shows his readers that we’ve become a country of immigrants, which in his imaginary world is exotic, funny and fascinating but nothing to be afraid of.“⁴⁴⁹

⁴⁴¹ Maak: Werft die Gläser an die Wand!

⁴⁴² Geisel: Der Russe vom Dienst.

⁴⁴³ Lehnartz: Was ist das hier für ein Planet?

⁴⁴⁴ Hubbeling, Christina: Danach die „Russendisko“. Der Bolero-Short-Story-Preis. In: *NZZ* 03.10.2002, S. 42.

⁴⁴⁵ Zu erwähnen ist außerdem Andreï Makine in Frankreich. Vgl. Wanner, Adrian: Russian Hybrids. Identity in the Translingual Writings of Andreï Makine, Wladimir Kaminer and Gary Shteyngart. In: *Slavic Review* 67/3 (2008). S. 662-681.

⁴⁴⁶ Magenau, Jörg: Lustig ist das Migrantleben. Wladimir Kaminer tanzt den Russen. In: *FAZ* 05.12.2000, Nr. 283, S. BS6.

⁴⁴⁷ Sontheimer, Michael: „Wir verausgaben uns!“ Interview mit Wladimir Kaminer und Yuriy Gurzhy. In: *Spiegel online* 01.03.2005 <https://www.spiegel.de/kultur/musik/russendisko-wir-verausgaben-uns-a-343137.html> (12.03.2024).

⁴⁴⁸ Honold, Alexander: Verwegen kurvt ein Russe durch Berlin. Wladimir Kaminer tröstet. In: *FAZ* 17.10.2000, Nr. 241, S. L16.

⁴⁴⁹ Grieshaber: Capturing lost Soul.

Kaminer tröstete außerdem über eine literarische Enttäuschung hinweg. Nach Ansicht der Feuilletons befand sich die deutsche Literatur nach der Wiedervereinigung nämlich in einer Identitätskrise. Den arrivierten Autoren gelang es folglich nicht, die großen Erwartungen an einen „Wenderoman“ zu befriedigen, sie nahmen sich laut Feuilleton dem „epochemachenden Thema“ mit „in der Regel kläglichem Erfolg“ an.⁴⁵⁰ Zudem sorgten Debatten um Günter Grass und Martin Walser für einen Glaubwürdigkeitsverlust der alten Garde der engagierten Literatur.⁴⁵¹ „Ruft jemand immer noch nach dem *großen* Berlin-Roman? Bis der kommt, mag man sich mit Kaminer vergnügen und dessen Expeditionen durchs Dickicht der Stadt“.⁴⁵² Für „seinen genauen Blick auf Befindlichkeiten in diesem Lande, auf Deutsches und Allzudeutsches“,⁴⁵³ erhielt Kaminer im Jahr 2002 den Ben-Witter-Preis. Durch die postsowjetische Brille des Zugezogenen, der Berlin „mit leicht verwundertem Blick und lakonischer Gelassenheit, als Realitätenbestauner,“ durchquerte, wirkte sie plötzlich spannend und neu, „als wäre die Stadt mindestens so exotisch wie Tokio oder Wolfenbüttel.“⁴⁵⁴ Kaminer adressierte gewissermaßen einen doppelten Narzissmus; den der patriotischen Selbstbespiegelung durch den Blick von außen und das Interesse an exotischen Lebensgeschichten, die die neue Offenheit reflektierten:

Im Gegensatz zur militanten Kanakster-Bewegung mit ihrem Deutschen-Haß verbreitet Kaminer das beruhigende Gefühl, daß es vielleicht doch noch etwas werden könnte mit der liberalen, weltoffenen Gesellschaft hierzulande. Schließlich ist sein Erfolg das beste Beispiel für gelungene Integration und Beleg dafür, daß exotische Skurrilitäten die Würze des Lebens sind.⁴⁵⁵

Schnell sah man in ihm einen Musterfall gelungener Integration und die Verkörperung des freundlichen Russen schlechthin. Wie zuvor beschrieben übertreibt er in seinen Texten Klischees von russischer Trinkkultur, Robustheit, Improvisationskunst und spielt mit Begriffen und Ereignissen aus der Sowjetzeit. Aber seine Darstellung hat oftmals ein ambigues Moment. Den Russen wird einerseits von außen die Rolle der

⁴⁵⁰ Hage, Volker: Nacht mit Folgen. In: *Der Spiegel* 09.04.1995 <https://www.spiegel.de/kultur/nacht-mit-folgen-a-5f8cb046-0002-0001-0000-000009182471?context=issue> (03.05.2024).

⁴⁵¹ Vgl. Hermann, Leonhard; Horstkotte, Silke: Literaturdebatten 1990-2015. In: Dies: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2016. S. 15-32.

⁴⁵² Bielefeld, Claus-Ulrich: Diesel gegen Pickel. Wladimir Kaminer erzählt von den Russen in Berlin. In: *Süddeutsche* 06.12.2000, S. B2.

⁴⁵³ Presseinformation aus *Die Zeit* vom 25.11.2002, abrufbar unter: Kaminer <https://www.presseportal.de/pm/9377/399792> (12.04.2024).

⁴⁵⁴ Mischke, Joachim: Was guckst du? Wladimir Kaminer erhält den Ben-Witter-Preis. In: *Hamburger Abendblatt* 28.11.2002.

⁴⁵⁵ Magenau: Lustig ist das Migrantenleben.

unzivilisierten Hinterwäldler aufgedrängt, andererseits sind sie selbst der Meinung, dass Russen „alles trinken.“ (RD, S. 145) Bei dem Filmprojekt „Stalingrad“ in *Russendisko* sind die Angehörigen der russischen Community, „sonst perfekte Kandidaten für Langzeitarbeitslosigkeit“, endlich einmal „für eine Weile vollbeschäftigt.“ (RD, S. 136) In der Szene „Die Russen haben gegessen“ wird der Essenstisch so verwüstet, dass klar ist: „Hier haben die Barbaren mitten im Krieg eine Orgie veranstaltet.“ (RD, S. 144) Widerlegt werden die Klischees dann bezeichnenderweise durch den deutschen Schauspieler, der als Einziger bereit ist, „seinen Hintern vor der Kamera zu entblößen“ (RD, S. 141), während sich alle anderen schämen.

Die Ambivalenz von Kaminers Herkunftsinszenierung ist durch einen frühen Auftritt in der *Harald Schmidt-Show* dokumentiert. Kaminer persiflierte bei diesem Auftritt deutsche Zuschreibungsstandards durch vorgebliche Aneignung und verfolgte dabei ein duales Rollenspiel aus russischem Grobian und integrationswilligem Naivling.⁴⁵⁶ Er führte auf die Frage, ob Russen gerne Wodka trinken, erklärend aus, dass es in Russland sehr kalt sei und die Menschen daher dort eine Aufwärmung benötigten und den Alkohol wegen der niedrigen Temperaturen auch besser vertragen. Bier möge er nicht, aber er sei durchaus dazu bereit, „ein Paar Schultheiss zu kippen“, wenn er dann als „Leitwürstchen“ der deutschen Leitkultur anerkannt würde. „Ich saufe mich deutsch“, wie Schmidt es trocken formulierte. Er und seine Frau führten ohnehin das Leben von Spießern, sie seien tolerant, guckten die Harald-Schmidt-Show und aßen gerne Würstchen. Kaminer rührte sogar an deutsches Kulturgut, als er angab, die deutsche Sprache sei einfach und „keine Quantenmechanik“ und verlautbaren ließ, er selbst gehöre zur deutschen Leitkultur wie Goethe und Schiller.

Dem Fernsehauftritt lässt sich entnehmen, warum das Publikum von Kaminers ironischen Reflektionen von Debatten wie etwa deutscher Leitkultur und Integration⁴⁵⁷ mehrheitlich hingerissen ist. Zum einen scheint es geschmeichelt, dass ein ‚Auswärtiger‘ die eigenen liebevoll gepflegten Marotten, die zum nationalen Selbstverständnis zählen, aufs Korn nimmt und bestätigt. Dass man ihm das durchgehen lässt, hängt natürlich mit Kaminers trockenem Humor zusammen. Am Gesicht Harald Schmidts lässt sich stellvertretend ablesen, was für das gesamte Publikum anzunehmen ist: Hier spielte jemand bloß denselben stereotyp anmaßenden Ball zurück, den er vorher bekommen hatte. Dass die Zuschauer nämlich über

⁴⁵⁶ Die Harald Schmidt Show. SAT 1 15.11.2000 <https://www.dailymotion.com/video/x2253f8> (25.04.2024).

⁴⁵⁷ Vgl. Wanner: *Out of Russia*, S. 60.

Kaminers Darstellung des hinterwäldlerischen Russen lachten, bestätigt einen wahren Kern der von ihm überzeichnet dargebotenen stereotypen Denkweisen. *Russendisko* gab seiner öffentlichen Persona eine feste Kontur, Kaminer positionierte sich mit seiner überspitzten Darstellung russischer Klischees in dem Text im deutschen Literaturbetrieb. Im Sinne Bourdieus spielte er demnach im richtigen Moment – der Nachwendzeit, als das allgemeine Interesse am „Osten“ besonders groß war – die Karte mit dem größten symbolischen Kapital aus, nämlich die seiner russischen Herkunft, und akkumulierte damit in kurzer Zeit auch ökonomisches Kapital. Seit dieser Zeit ist seine Inszenierung auf die Rolle des Russen festgelegt. Der fremdinszenatorische Wiederhall auf seine Selbstdarstellung erzeugte bei dem Autor bisweilen aber auch Überdruß: „Es ist mir vollkommen egal, als Modell-Russe zu gelten‘ [...] Dieses Prädikat entstammt einem journalistischen Hirngespinnst.“⁴⁵⁸

4.4 „Berufsjuendlicher Russenschelm“⁴⁵⁹ – Wladimir Kaminers *Militärmusik* (2001)

Während das Debüt *Russendisko*, das seine Auswanderung nach Deutschland und die erste Zeit im Berlin nach der Wende thematisiert, Kaminer im Literaturbetrieb bekannt machte, ist es der nicht weniger erfolgreiche Text *Militärmusik*, der sein Image und seine Position im literarischen Feld weiter ausdifferenzierte. *Militärmusik* – indem es die Leerstelle um das Leben vor *Russendisko* füllte – bediente das nun vorhandene Interesse und festigte die im Erstling begonnene Schöpfung seiner Persona. Kaminer profitierte mit diesem Text abermals von der Anziehungskraft exotischer Lebenswelten. *Militärmusik* verdient deshalb besonderes Interesse, weil es im Unterschied zu den anderen Texten des Autors nicht in Deutschland, sondern in der Sowjetunion lokalisiert ist. Verhandelt werden die Jahre 1967-1990, von der Geburt des Protagonisten mit dem Namen Wladimir Kaminer bis zu dem Zeitpunkt als er die Sowjetunion verlässt und nach Deutschland migriert. Die starke autobiographische bzw. autofiktionale Fundierung sowie die Sonderstellung in Kaminers Gesamtwerk als einzige umfassende literarische Schilderung seiner Jugendzeit machen *Militärmusik* zu einem Schlüsseltext des Autors in Bezug auf sein Autorschaftskonzept und dessen

⁴⁵⁸ Antoine, Prune: „Es ist mir vollkommen egal, als Modell-Russe zu gelten.“ Interview mit Wladimir Kaminer. Übers. von Matthias Lutz. *Café Babel* 09.08.2007 <https://cafebabel.com/de/article/wladimir-kaminer-es-ist-mir-vollkommen-egal-als-modell-russe-zu-gelten-5ae004f3f723b35a145dc609/> (08.02.2024).

⁴⁵⁹ Plath, Jörg: Trink, Brüderchen, trink. In: *FR* 04.02.2019 <https://www.fr.de/kultur/literatur/trink-bruederchen-trink-11724424.html> (08.02.2024).

Inszenierung. Geht man mit Martina Wagner-Egelhaaf davon aus, dass autofiktionale Texte die „Geburt eines Autors“⁴⁶⁰ abzubilden suchen, wird in *Militärmusik* eine zweifache Mythenbildung angestrebt: Zum einen inszeniert der Text Kaminer in der Rolle des Schelms als erfolgreichen (Überlebens-)Künstler, der allen widrigen Umständen beikommen und erfolgreich sein kann, vorausgesetzt er lebt im richtigen System. Das starke Motiv des Geschichtenerzählens in *Militärmusik* dient ferner dazu, einen zweiten Mythos des geborenen Fabulierers zu schaffen und Kaminers Weg zum Schriftsteller nachzuzeichnen.

Neben der geographischen und zeitlichen Verortung handelt es sich bei *Militärmusik* auch deshalb um eine Ausnahmeerscheinung, weil es das einzige Buch Kaminers ist, das peritextuell als Roman titulierte wird. Die unterschiedlichen Bezeichnungen in Rezensionen sowie in Forschungsbeiträgen verdeutlichen jedoch, dass der Text eine Vielzahl an Klassifizierungen zulässt. Er wurde den Gattungen der short stories,⁴⁶¹ Parabeln,⁴⁶² Märchen und Anekdoten⁴⁶³ zugeordnet und als „sort of autobiography“⁴⁶⁴ bezeichnet. So macht beispielsweise die episodenhafte Struktur plausibel, dass der Text als Anekdotensammlung eingeordnet wurde. Die verschiedenen Lebensstationen bis zur Abreise nach Berlin werden in sieben kurzen Texten chronologisch durch den autodiegetischen Erzähler nachgezeichnet und bis ins Grotteske übersteigert dargestellt. Mit der Anekdote hat er überdies noch weitere Eigenschaften gemeinsam. So könnte man durchaus argumentieren, dass hier gattungstypisch ein zeitgeschichtlicher Stoff im Zentrum der Handlung steht,⁴⁶⁵ vornehmlich die Ära Breschnew und die anschließende Perestroika. Auch die innere Struktur der Episoden erinnert an die Anekdote: Beginnend mit einem bedeutenden Ereignis in der Geschichte der Sowjetunion kontextualisiert jede Episode das Handlungsgeschehen entsprechend einem historischen Zusammenhang, um dann ein kurioses oder unerwartetes Geschehen im Leben des Protagonisten vor dem Hintergrund dieses Bezugsrahmens aufzurollen. Im Mittelpunkt des Geschehens steht in den Episoden eine „wahre noch unbekannte, merkwürdige Begebenheit“ (MM, S. 15) So sind im Kapitel „Tiertransport“ die olympischen Sommerspiele 1980 in Moskau der Startpunkt für eine wochenlange Odyssee, die Kaminer (durch die

⁴⁶⁰ Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, S. 14.

⁴⁶¹ Terpitz: Between *Russendisko* and the *Yid Peninsula*, S. 292.

⁴⁶² Ebd., S. 294.

⁴⁶³ Bspw. Förster, Jochen: Aliens in Moskau, Waldsuppe für alle. *Die Welt* 18.08.2001 <https://www.welt.de/print-welt/article468590/Aliens-in-Moskau-Waldsuppe-fuer-alle.html> (04.01.2020).

⁴⁶⁴ Wanner: Russian Picaro, S. 596.

⁴⁶⁵ Vgl. Hilzinger, Sonja: Anekdote. In: Lamping, Dieter: Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 12-16. Hier S. 12.

Jugendabteilung des Sicherheitsdienstes aus der Stadt verwiesen⁴⁶⁶) von Riga, wo er einen Freund besucht, über Lettland bis nach Usbekistan führt. Kaminer und sein Freund George begleiten auf der turbulenten Fahrt einen Rindertransport bis Samarkand. Ebenfalls in den Bereich des historischen Stoffes gehörend, geht es in der Anekdote idealtypisch darum, die Charaktereigenschaften einer bekannten Person aber auch allgemeinmenschliche Situationen und Verhaltensweisen „treffend und charakteristisch“⁴⁶⁷ induktiv vorzuführen. Oft steuert der humorvoll geschilderte Verlauf einer Episode auf eine überraschende Wendung oder Pointe zu, die ein Kernelement gerade der witzigen Anekdote ist.⁴⁶⁸

Ebenso können dem Text magische und märchenhafte Elemente zugesprochen werden, womit der Text eine Verbindung zur russischen Märchentradition eingeht.⁴⁶⁹ Sie treten in *Militärmusik* insbesondere dann in Erscheinung, wenn der Protagonist sich fern von Moskau in der „Wildnis“ oder dünn besiedelten Gegenden aufhält: Schamanen, Waldsuppe und Krishna-Reliquien („Mahabharata-Buch“; MM, S. 143) in einem lettischen Camp; „Geschichten wie aus Tausendundeiner Nacht“ als der Freund des Protagonisten während des Rindertransports eine lettische Frau an einen reichen Usbeken verkauft („Er machte sie zu seiner Lieblingsfrau und behängte sie von vorne bis hinten mit Gold.“ MM, S. 76); aus der Hand lesen und andere wundersame Begebenheiten in der Waldkaserne.

Das dominante Gattungsmuster ist in *Militärmusik* das des Schelmenromans, wie Adrian Wanner herausgearbeitet hat.⁴⁷⁰ Auch in der literaturkritischen Berichterstattung hat man diesen Bezug verschiedentlich gesehen.⁴⁷¹ Für die Deutung von Kaminers Autorpersona ist das Schelmenmotiv schon wegen des autofiktionalen

⁴⁶⁶ „Aus den Olympischen Spielen sollte eine große kulturpolitische Veranstaltung werden. Moskau wurde gründlich von Schmarotzern aller Art gesäubert [...]“. MM, S. 63.

⁴⁶⁷ Schäfer, Beate Rose: Anekdote. In: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: Metzler 2010. S. 24-25. Hier S. 24.

⁴⁶⁸ Vgl. Hilzinger, S. 14.

⁴⁶⁹ Die mündliche Erzähltradition von Märchen ist für Russland seit dem 16./17. Jahrhundert belegt. Im 19. Jahrhundert entstanden Sammlungen von russischen Volksmärchen, von denen diejenige von Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev als die umfangreichste und bedeutsamste gilt (*Narodnye russkie skazki*, 1855-1863). Sie erfreute sich großer Beliebtheit und beeinflusste das Werk vieler russischer Autoren. Vgl. Čistov, Kirill V.: Rußland. In: Brednich, Rolf Wilhelm u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens Bd. 11. Berlin/Boston: De Gruyter 2003. Sp. 933 und 936.

⁴⁷⁰ „One could even call *Militärmusik* a picaresque novel *par excellence*.“ Wanner: Russian Picaro, S. 597. Vgl. dazu auch Karelina, Ekaterina: Identitätskonstruktion als Imagemaking. Wladimir Kaminers *Militärmusik*. In: Breuer, Ulrich (Hrsg.): Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Bd.1. München: Iudicium 2006. S. 102-111.

⁴⁷¹ So z.B. Thomas, Peter: Zwischen Münchhausen und Don Quixote. FAZ 17.08.2001 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-zwischen-muenchhausen-und-don-quixote-132989.html> (15.03.2024).

Modus von *Militärmusik* von zentraler Bedeutung. Bereits die peritextuelle Ebene liefert dafür Hinweise. Dort heißt es:

In diese Welt voller Herausforderungen und Tücken wird Wladimir Kaminer hineingeboren. Doch es gelingt ihm, den Alltag in ein Abenteuer zu verwandeln und der grauen Wirklichkeit mit seiner blühenden Phantasie auf die Sprünge zu helfen. Mit Witz und Charme schlägt er sich durchs Leben, und selbst bei der Armee zeigt er seinen Vorgesetzten, wo die Musik wirklich spielt...⁴⁷²

Auf dem Buchrücken wird damit eine nahezu mustergültige Definition des Schelmenromans präsentiert,⁴⁷³ die explizit auf den Autor selbst verweist. Die verlagsgesteuerte Inszenierung des Peritextes gibt also eine Deutungsrichtung vor, ohne diese konkret zu benennen. Die Figur Wladimir Kaminer in *Militärmusik* teilt mit dem idealtypischen Schelm ebenso viele Charaktereigenschaften wie sich autobiographische Überschneidungen mit dem Autor ergeben. Gleichzeitig entspricht der geschilderte Lebensweg der Struktur des Schelmenromans. Entscheidend dabei ist, dass beide Aspekte durch eine nihilistische Lebensauffassung prädisponiert sind. Die Welt des Schelmenromans ist eine, die von Heimtücke und Verlogenheit geprägt ist. Das ist auch bei Kaminer der Fall, wenn im ersten Abschnitt „Sozialistische Erziehung“ anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums der Oktoberrevolution 1967 ein grotesk-lächerliches Bild der Sowjetunion entworfen wird:

1967 feierte unser Land ein wichtiges Jubiläum – fünfzig Jahre sind seit der Großen Oktoberrevolution vergangen. Für die real existierenden sozialistischen Kleinbürger gab es nicht viele Gründe, stolz auf ihr Land und die dort herrschende Ordnung zu sein. Sie hatten mit dieser Ordnung etliche Probleme: das Wurstproblem, das Zuckerproblem, das Butterproblem und unzählige andere welche die Sowjetunion unattraktiv machten. (MM, S. 9)

Jede einzelne Tat wird ironisch kommentiert und so der Peinlichkeit preisgegeben, um das vermeintlich glorreiche Bild der Sowjetunion immer mehr zu fragmentieren: Das eindrucksvollste, was sie hervorgebracht habe, seien Balletttänzerinnen und Atomkraftwerke. Die beiden Weltraumhunde Belka und Strelka flogen nach Abschuss ihrer Weltraumkapsel laut den Angaben des Erzählers noch jahrelang „sinnlos um die

⁴⁷² Die Hervorhebungen wurden nachträglich vorgenommen, um die sprachliche Kontrastierung zu verdeutlichen.

⁴⁷³ Zum Vergleich sei zitiert, wie Jürgen Jacobs diese Gattung kennzeichnet: „Der Protagonist dieser Romane, der Schelm bzw. *pícaro*, [...] sieht sich einer von Bosheit regierten Welt gegenüber. In dieser muss er sich mit allen Mitteln [...] und mit skrupelloser Gerissenheit behaupten.“ Ferner sei das Leben des Schelms dadurch charakterisiert, dass „dessen abenteuerliche Momente und die Buntheit der durchlaufenen Weltbereiche mit unverkennbarer erzählerischer Lust geschildert werden.“ Jacobs, Jürgen C.: Schelmenroman. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 667-671. Hier S. 667.

Erde herum“ (MM, S. 10) und auch Jurij Gagarin, der erste Mensch im Weltall und Objekt sowjetischer Heldenverehrung, wird entwürdigt, sein ungeklärter Flugzeugabsturz vom Erzähler mit Alkoholismus und Frustration erklärt. (Vgl. MM, S. 12) Die ironische Charakterisierung der Sowjetunion verwebt Kaminer mit seiner eigenen Herkunft, wenn sein Vater mehrere Personen, darunter einen Taxifahrer, einen Polizisten und eine Krankenschwester, bestechen muss, nur um seinen neugeborenen Sohn aus dem Krankenhaus abholen zu können. (MM, S. 12 f.) Geboren im Jubiläumsjahr der Revolution 1967 hätte nach sowjetischen Narrativen eigentlich etwas Großes aus ihm werden können (der Taxifahrer schlägt gar den Namen „Oktobrin“ für das Neugeborene vor; MM, S. 13).

Aber die Erfolg verheißenden positiven Vorzeichen seiner Geburt wandeln sich durch die Opposition von Sein und Schein innerhalb des sowjetischen Systems und seiner Gesellschaft in einen schicksalhaften Unstern. Die Gesellschaft, in die der Protagonist hineingeboren wird, erweist sich als korrupt und obrigkeitshörig.⁴⁷⁴ Wer unter solchen Umständen ins Leben tritt, für den scheint der schelmenhafte Lebensweg regelrecht vorgezeichnet.⁴⁷⁵ Schnell tritt bei dem Protagonisten das ein, was in der Theorie des Schelmenromans als Initiation⁴⁷⁶ begriffen wird (es sei erinnert an die Begegnung der beiden Fische in Kaminers Biographie auf seiner Website): Als seine Mutter mit dem Erzähler einen Spaziergang im Wald nahe der örtlichen Psychiatrie unternimmt, springt ein Patient nackt vor ihnen auf den Weg. Es ist der Moment, in dem Kaminer seine Sprache findet. Er schreit „Hau ab!“ und vertreibt so den Exhibitionisten. Die Szene wird vom Erzähler als schockierendes Schlüsselerlebnis erinnert:

Damals, als kleines Kind, wusste ich noch nicht, dass Exhibitionisten genauso harmlos wie Ameisen sind. Nun weiß ich es. Doch vor zweiunddreißig Jahren war es ein Schock für mich, ein psychisches Trauma. Aufgrund dieses Vorfalls fing ich an zu sprechen und kann bis heute nicht damit aufhören. (MM, S. 15)

Das Erlebnis markiert den Beginn eines geradezu zwanghaften Erzähldrangs. Dieses Motiv ist nicht nur prägend für den gesamten Text, es ist auch eine adäquate Beschreibung von Kaminers auktorialer Produktivität und seines außertextuellen

⁴⁷⁴ Vgl. Wanner: *Russian Picaro*, S. 599.

⁴⁷⁵ „The contrast between the solemn self-presentation of the Soviet regime and its corrupt reality sets the stage for everything that follows.“ Ebd., S. 599.

⁴⁷⁶ Vgl. Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Metzler 1994. S. 14. Das bis dahin arglose Weltbild des Schelms wird durch einen traumatischen Vorfall oder auch eine Reihe von Erlebnissen in der Kindheit oder Jugend erschüttert und er so zur Schelmenlaufbahn gezwungen. Vgl. Jacobs, Jürgen: *Der Weg des Picaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998. S. 43.

Auftretens.⁴⁷⁷ Schon im Kindergarten wird das Erzählen in *Militärmusik* von Geschichten zu einer – mitunter zerstörerischen – Leidenschaft Kaminers. In Abwesenheit der Erzieherinnen unterhält der kleine Kaminer die anderen Kinder mit abenteuerlichen und allesamt erfundenen Geschichten, „nur ein Haken war dabei: Meine Geschichten stimmten nicht. Ich war nämlich ein totaler Spinner. Die Folgen mancher meiner Geschichten waren haarsträubend.“ (MM, S. 16) Der Erzähler leitet an dieser Stelle selbst dazu an, seine Schilderungen mit Vorsicht zu genießen. Dass seine Fabulierlust Schaden anrichtet, ist ein Grundmuster im gesamten Text, etwa wenn er als Politinformatior seiner Schulklasse fungiert und behauptet, Simbabwe habe Russland den Krieg erklärt (MM, S. 16). Oder auch wenn er mit einem selbst erfundenen Gedicht den Wettbewerb „Schüler lesen Majakowski“ gewinnt, aber schließlich auffliegt und aus der Schule geworfen wird. In einem Interview sagte Kaminer einmal, dass die Sowjetunion lediglich aus Lügen und Propaganda bestanden habe.⁴⁷⁸ Wenn der Autor in *Militärmusik* sein Alter Ego das Prinzip des sozialistischen Systems nicht nur imitieren, sondern auch für diese Nachahmung der eigenen Methoden bestrafen lässt, führt er das politische System als solches ad absurdum. Der Eintritt in das Leben als Außenseiter, ein wichtiges Charakteristikum des Schelmenromans,⁴⁷⁹ ist damit vollzogen.

Das Erzählen und Phantasieren liegt in der Natur des Schelms und so ist es nur folgerichtig, dass das Leitmotiv des Erzählens durch die Verknüpfung mit dem Motiv des Schauspielens eine nochmalige Aufwertung erfährt. Metaphorisch ausgestaltet wird das mit der Tätigkeit des Protagonisten beim Theater, eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Autor. Am Theater, einem Sinnbild der Verstellung, fühlt sich der Protagonist nicht zuletzt aufgrund seines eigenen Rollenspiels zugehörig:

Beim Studium lernte ich dann endlich viele Gleichgesinnte kennen. Nicht nur alle Studenten, auch die Lehrer waren größtenteils Hochstapler. Dies lag vor allem daran, dass wir eine Disziplin studierten, die vornehmlich aus heißer Luft bestand. Die meisten ausländischen Autoren, die wir im Studienprogramm hatten, waren nicht ins Russische übersetzt und entweder verboten oder wenigstens unerwünscht. Als Lehliteratur benutzten wir meist Bücher, die von unseren eigenen Lehrern verfasst worden waren. Daneben erzählten wir uns gegenseitig Filme, die keiner gesehen hatte, und redeten über Bücher, die niemand kannte. (MM, S. 35 f)

Das Theater wird im Folgenden als Stätte der Unangepassten und Verrückten definiert. Überhaupt ist es die Welt des Untergrunds, der Dissidenten und

⁴⁷⁷ Vgl. dazu 4.6 „Der Russe vom Dienst“. Kaminers Geschäftssinn.

⁴⁷⁸ Mössinger-Soyhan: Interview mit Wladimir Kaminer.

⁴⁷⁹ Matthias Bauer sieht im Schelm daher die „inverse Figur“ eines Antihelden. Bauer, S. 19.

Alternativen, die für den Protagonisten zur Identifikation weitaus besser taugt als Vertreter angepassten Spießertums und pseudohafte Heldenfiguren. Der Schelm in seiner Außenseiterposition neigt dazu, sich mit anderen Randfiguren der Gesellschaft zu umgeben. In der Moskauer Rockszenen, wo er und sein Freund Katzman Undergroundkonzerte organisieren und deshalb durch den KGB überwacht werden, sowie später der „alternativen Jugendkultur“ (MM, S. 133), finden der Protagonist und seine Freunde geeignetere Idole. Nicht nur pflegen diese einen nachahmenswerten westlichen Lebensstil und setzen sich als angesagte Rocker in Szene. Sie teilen auch den Argwohn Kaminers gegenüber dem sowjetischen System: „Hüte dich vor dem eigenen Land und glaube nie, was dir hier erzählt wird.“ (MM, S. 109) Es ist bezeichnend, dass der Protagonist gerade in Ächtern der moralischen Ordnung gemeinsame Bezugspunkte zu erkennen meint. Dies gilt auch für psychisch Kranke und Menschen mit Behinderung. An mehreren Stellen werden die Insassen von Psychiatrien als die einzig normalen Menschen dargestellt. In ähnlicher Weise ist seine Beschreibung von „Mongoloiden“ zu deuten: „Mit Erstaunen stellte ich fest, dass sie gar nicht dumm waren, im Gegenteil, und dass sie sich ihrer Freiheit vollkommen bewusst waren. Sie kultivierten sogar noch ihre Krankheit, um dadurch ihre Freiheit zu schützen.“ (MM, S. 23) In ihnen sieht er selbstbestimmte und ebenso piffige Menschen wie sich selbst.

Freiheit von allen gesellschaftlichen Zwängen ist ein existentielles Sehnsuchtsmotiv des Schelms⁴⁸⁰ und ein entsprechendes Paradies wird mit dem Camp in einem lettischen Wald entworfen. In dieser Parallelwelt, dem „größten Indianerzeltplatz der Sowjetunion“ (MM, S. 136) finden sich Jugendliche zusammen, um nach der Art einer hierarchielosen Kommune friedlich zusammenzuleben. Obwohl sie verschiedenen Gruppierungen angehören, gestaltet sich das Zusammenleben weitgehend konfliktlos: „Die Anarchie hatte eine Alltagsordnung, an die sich alle hielten.“ (MM, S. 141 f.) Symbol für den toleranten Zusammenhalt im Waldlager ist die stetig kochende „Waldsuppe“ (MM, S. 142), auf die auf wundersame Weise immer jemand achtet. Die Szene erscheint als eine Inversion, in der die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse als geradegerückt wahrgenommen werden. Hier ist es dem Protagonisten und seinen Gleichgesinnten möglich, ihre Fantasie eines autarken Eldorados auszuleben. Die Abschaffung von Privateigentum, die Einbindung in eine solidarisch lebende Gemeinschaft, die Überwindung sozialer Gegensätze – all das lässt es durchaus zu, an dieser Stelle den Entwurf einer sozialistischen Utopie zu vermuten. So verstanden entspricht der Mikrokosmos im Wald der Wunschvorstellung eines Sozialismus, wie er eigentlich sein sollte. Ob

⁴⁸⁰ Vgl. Bauer, S. 10.

daraus der Glaube an die Möglichkeit einer Veränderung spricht oder Resignation ob eines unerfüllten Traumes, lässt die ironische Grundhaltung des Textes offen.

Seine „absolute Unfähigkeit etwas Solides zu lernen“ (MM, S. 18) bedingt die verschiedenen, nie lange ausgeübten, Tätigkeiten des Protagonisten. Er arbeitet als Gärtner in einem Erholungspark, dient zwei Jahre bei der Armee, organisiert Untergrund-Rockkonzerte, hat verschiedenste Tätigkeiten in mehreren Theatern. Narrativ hat diese Unstetigkeit im Schelmenroman eine besondere Funktion. So ist es typisch, dass verschiedene Gesellschaftsschichten und Berufe in einer Art Gesamtschau vorgeführt werden sollen. Die Handlung ist so angelegt, dass der Lebensweg des Schelms derart verläuft, diese sichtbar machen zu können.⁴⁸¹ Bei Kaminer werden so im Gewand des Schelmenromans die Verhältnisse in der Sowjetunion satirisch lächerlich gemacht. Sämtliche Milieus, in denen der Erzähler sich bewegt, stellt er als korrupt und inkompetent bloß. Das Scheitern des Erzählers an der Gesellschaft und ihren Regeln kann ihm so selbst nicht zu Lasten gelegt werden, er ist ein „Sünder in einer sündigen Welt“⁴⁸².

Mit der Figur des Schelms kann das Verhältnis des Protagonisten zur Sowjetunion treffend dargestellt werden: Der Dissident, der erst durch die Gesellschaft, in der er lebt, zu seiner Unangepasstheit getrieben worden ist und die dort geltenden Konventionen und moralischen Normen verfehlt. Der Verlust der moralischen Integrität wird so zum zwangsläufigen Resultat erhoben: „[...] die allmähliche Korrumpierung eines einzelnen [...] spiegelt die Korruption der zeitgenössischen Gesellschaft wider“⁴⁸³ So lässt sich Kaminers eigenes ‚Scheitern‘ in der Sowjetunion rechtfertigen und seine Auswanderung nach Deutschland in eine Erfolgsgeschichte umwandeln.⁴⁸⁴ Der Status als unzuverlässiger Erzähler hat erzählstrategisch den Vorteil, dass die Sowjetunion in satirischer Manier entlarvt werden kann, ohne dabei allzu ernst genommen zu werden bzw. ohne dass es ihm im Sinne einer direkten Kritik übel genommen werden kann. Als „findiger Schelm, der die schlechte Welt mit ihren eigenen Waffen schlägt“,⁴⁸⁵ ist er wegen seiner Lust am Erzählen⁴⁸⁶ und durch Witz und Charme dennoch Sympathieträger. Der Protagonist scheint sich aus diesem Blickwinkel also ein gewisses Maß an Naivität zu bewahren,⁴⁸⁷ sodass er keinesfalls als reiner Betrüger angesehen werden kann. Hierbei spielt die

⁴⁸¹ Bauer bezeichnet dieses Muster als „regelrechte Typenrevue nach Art einer Ständesatire“. Bauer, S. 8.

⁴⁸² Jacobs: Weg des Picaro, S. 45

⁴⁸³ Bauer, S. 27.

⁴⁸⁴ Vgl. Karelina, S. 107. Siehe dazu ausführlicher das folgende Unterkapitel.

⁴⁸⁵ Jacobs: Der Weg des Picaro, S. 55.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd.

⁴⁸⁷ Vgl. dazu auch Wanner: Russian Picaro, S. 597.

spezifische Erzählperspektive des Schelmenromans eine bedeutsame Rolle. Das vom Schelm Berichtete entspricht seiner Sicht als Außenseiter der Gesellschaft und ist somit in hohem Maße tendenziös.⁴⁸⁸ Durch die äußeren Umstände zu seinem Dasein verdammt, ist sein Weltbild von Misstrauen geprägt. Daher ist es immer im Bereich des Möglichen, dass er „auch den Leser an der Nase herumführt.“⁴⁸⁹

Für Kaminers Selbstinszenierung scheint es äußerst wichtig, dass er sich als „Macher“ seines Schicksals präsentieren kann, der sich aktiv aber dennoch mit einer gewissen Leichtigkeit von für ihn negativen Lebensumständen emanzipieren konnte. Dafür spricht der Wandel von einer pessimistischen Resignation des Protagonisten zu einer hoffnungsfrohen Grundhaltung, als er die Entscheidung zu seiner Ausreise nach Deutschland trifft. Als er davon hört, dass in Ostberlin Menschen ungestraft Häuser besetzen können, wirkt das auf ihn wie ein Startschuss: „Sie regen sich wegen besetzter Häuser nicht auf? Da muss ich hin!“ (MM, S. 211) Im Sommer 1990 bricht er schließlich gemeinsam mit einem Freund gen Westen auf. Dass der Protagonist seine Entscheidung letztlich von der Möglichkeit einer Häuserbesetzung in Berlin abhängig macht, ist weniger als vorgebliche Spontaneität zu deuten als es von seinem Freiheitsdrang zeugt. Berücksichtigt man die Sehnsucht der Schelmenfigur nach einem Leben ohne Zwänge und Kaminers ironisch-satirische Darstellung der Sowjetunion, dann ist seine Entscheidung eine fast schon natürliche Reaktion. Das Wissen um Kaminers Erfolg in Deutschland⁴⁹⁰ illustriert, dass seine Entwicklung sich über mehrere Texte erstreckt. Dafür ist es allerdings nötig, den Protagonisten mit dem Autor Kaminer gleichzusetzen.

Handelt es sich beim idealtypischen Schelmenroman um die fingierte Autobiographie des fiktiven Schelms, ist es um den Status von *Militärmusik* keinesfalls so eindeutig bestellt. Ein ästhetisches Paradox des Schelmenromans besteht in der vermeintlich authentischen Darstellung der Wirklichkeit im „Modus der Inauthentizität“.⁴⁹¹ Im Fall von *Militärmusik* beruht dieses Paradox aber nicht auf dem Gegensatz von Authentizität und Inauthentizität auf bloß innertextueller Ebene wie es sich durch Erzählinstanz und Protagonist ergibt. Die vielfachen Bezüge zu Kaminers eigenem Lebenslauf lassen die Autorinstanz autobiographisch anwesend sein und in der Konsequenz inner- und außertextuelle Wirklichkeit in Widerstreit treten. Sehr deutlich ausgetragen wird dieser Konflikt auf der Ebene der Peritexte, etwa durch den Blurb auf dem Buchumschlag: „Falls es noch eines Beweises bedarf, dass wahres Leben besser unterhält als alle Fantasie, Wladimir Kaminer ist sein jüngster Erbringer.“

⁴⁸⁸ Vgl. Bauer, S. 25; Wanner: *Russian Picaro*, S. 597.

⁴⁸⁹ Vgl. Bauer, S. 9.

⁴⁹⁰ Darauf wird auch in der Forschung verwiesen. Vgl. Wanner: *Russian Picaro*, S. 604; Karelina, S. 110.

⁴⁹¹ Bauer, S. 20.

Die Welt“. Auch das Cover der Erstausgabe stiftet Verwirrung, erblickt man dort zweifelsfrei den jungen Kaminer gemeinsam mit einem Kameraden während deren

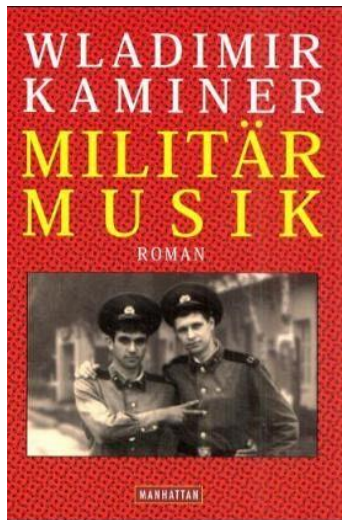


Abbildung 2

Militärzeit (Abbildung 2). Es ist anzunehmen, dass der Autor einem beträchtlichen Teil der Leser von *Militärmusik* zum Erscheinungszeitpunkt bekannt war. Das Verlagsmarketing spielt durch die historisch anmutende Photographie zusammen mit der fiktionalen Gattungszuordnung mit widerstreitenden Assoziationen. Und spätestens nach Abgleichen der Biographie Kaminers im Innenteil mit der bereits erwähnten Zusammenfassung auf der Buchrückseite sollten die Parallelen beider Lebensläufe und damit die Personalunion von Autor, Erzähler und Protagonist deutlich geworden sein. Zusammen mit den Signalen des Schelmenromans

konkurrieren in einem peritextuellen Verwirrspiel widersprüchliche Hinweise für die Lesart des Textes miteinander, sodass der Leser nicht endgültig entscheiden kann, ob er ihn als fiktional oder faktual einstufen soll. Wie der Text schlussendlich gelesen wird, ist auch gebunden an die Rezeptionshaltung.⁴⁹² Die strukturellen Gegebenheiten und Paratexte lenken, welche Erwartungen an ihn herangetragen werden.⁴⁹³ Entfalten kann sich die Wirkung dieser steuernden Komponenten, wenn sie korrekt entschlüsselt werden.⁴⁹⁴

Als Indikator unzuverlässigen Erzählens sind die Selbstcharakterisierungen des Erzählers hervorzuheben. Er beschreibt sich an mehreren Stellen selbst als eine Person, die den Wahrheitsgehalt einer Geschichte nicht respektiert: „Ungefähr zu diesem Zeitpunkt wurde mir klar, wie dünn manchmal die Grenze zwischen Realität und Fiktion ist.“ (MM, S. 17) Obwohl die Selbst-Thematisierung des Erzählens durch den Erzähler auch in im eigentlichen Sinne autobiographischen Texten ein häufiges Muster ist,⁴⁹⁵ zeugt es hier vom Gegenteil, weil ausdrücklich die Fiktivität des

⁴⁹² Obwohl eine gewisse Deutungsoffenheit für einen literarischen Text unabdingbar ist, ist seine Interpretation dennoch nicht beliebig, sondern wird durch „die eine Interpretation stimulierenden Textsignale“ bestimmt. Neuhaus, Stefan: Literaturvermittlung. Konstanz: UVK 2009. S. 28.

⁴⁹³ Vgl. Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analyse zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in den Literaturwissenschaften (=Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften Bd.2). Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001. S. 230.

⁴⁹⁴ „Textrezeption allgemein ist vor allen Dingen als Sprachhandlung der möglichst adäquaten Erfassung der durch Strukturen, Inhalte und Paratexte indizierten Autor- bzw. Textintention zu verstehen.“ Ebd., S. 231.

⁴⁹⁵ Zipfel, S. 237.

Erzählten bzw. die Fiktionalität der Erzählung angesprochen wird.⁴⁹⁶ Der unzuverlässige Erzählmodus versetzt den Leser so von vornherein in eine Art Schwebezustand ob der Glaubwürdigkeit der Geschichte. Insbesondere für eine homodiegetische Erzählinstanz führt Zipfel weiterhin eine besondere „Detailfreudigkeit, die ein menschenmögliches Erinnerungsvermögen übersteigt“⁴⁹⁷ als Anhaltspunkt für fiktionales Erzählen an. Hierfür ließen sich zahllose Textpassagen exemplarisch heranziehen, doch besonders evident sind naturgemäß Episoden aus der Kindheit des Protagonisten wie die Begegnung mit dem Exhibitionisten oder die verworrenen Umstände nach seiner Geburt. Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit sind durchaus Kategorien, die über die fiktionale Anmutung eines Textes entscheiden können.⁴⁹⁸ Und abwegige und unlogische Elemente finden sich in *Militärmusik* zuhauf. Gerade für die Darstellung der Militärzeit im Kapitel „Der Fahneneid“ kann das geltend gemacht werden. Schon der Versuch, sich dem Wehrdienst zu entziehen, endet in beinahe phantastischen Szenen. Ein Bekannter hackt sich zu diesem Zweck im Wald einen Finger ab, muss dann allerdings ins Krankenhaus, woraufhin die „Zauberärzte“ den im Wald gefundenen Finger wieder annähen. Mutmaßlich handelt es sich dabei aber um den falschen Finger, denn er „schien nun länger als früher zu sein. Außerdem hatte der Fingernagel eine ganz andere Form.“ (MM, S. 153) Anscheinend hatten andere junge Männer denselben Einfall und im Wald wurden mehrere Finger vergraben, „immerhin war der Platz zum Fingerabhacken ideal.“ (Ebd.)

Kaminers Darstellung seiner Militärzeit birgt eine solch eindrucksvolle Fülle an bizarren Schilderungen, dass der Leser sich fragen muss, wie die Angehörigen des Militärs überhaupt ihren Verpflichtungen nachkommen konnten, scheinen sie doch eher damit beschäftigt, ihre Inkompetenz und Alkoholexzesse durch überflüssige Beschäftigungstherapie zu kompensieren.⁴⁹⁹ Der Versuch eines Offiziers, „aus diesem Sumpf ein Paradies“ (MM, S. 168) zu machen, führt dazu, dass auf dem Gelände ein Brunnen gegraben wird, der als Erholungsort dienen und so die Einsatzbereitschaft

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 237. Zipfel unterscheidet zwischen der „*Fiktivität des Dargestellten*“ auf der Ebene der erzählten Geschichte und der „*Fiktionalität eines Textes*“ auf der Ebene des Erzählens: „So werden [...] Texte, in denen Fiktives dargestellt wird, als *fiktional* bezeichnet.“ Ebd., S. 19.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 236.

⁴⁹⁸ „Wenn in der Geschichte einer Erzählung sich Dinge ereignen, die nach den Vorstellungen der herrschenden Wirklichkeitskonzeption als nicht möglich angesehen werden müssen, wird der Leser die erzählte Geschichte als fiktiv ansehen und damit den Erzähl-Text als fiktionalen rezipieren.“ Ebd., S. 234.

⁴⁹⁹ In diese Richtung zielt v.a. auch Kaminers Beschreibung des Flugs von Mathias Rust nach Moskau. Kaminer macht das Versagen seiner eigenen Einheit für die Blamage der sowjetischen Luftwaffe durch den Flug des Piloten Mathias Rust nach Moskau im Jahr 1987 wesentlich mitverantwortlich. MM, S. 163-166.

der Soldaten fördern soll. Die Aktion endet im Desaster, weil das Wasser allerlei Amphibien anzieht. Diese Szene entwickelt sich in eine völlig unerwartete Richtung, wenn der Protagonist an besagtem Brunnen Eidechsen fängt, präpariert und mit grüner Raketenfarbe anstreicht. Auf dem Gipfel der Skurrilität eröffnet er gar im Hinterhof der Baracke eine Naturkundeausstellung (MM, S. 169). Der Ablauf ist ein wiederkehrendes Schema in Kaminers Erzählweise: Eine recht gewöhnlich anmutende Begebenheit oder auch ein bekanntes historisches Ereignis stellen den Auftakt dar für eine überraschende Wende, die auf eine absurde Steigerung zuläuft. Der Protagonist selbst weist zu Beginn des Textes auf die seinem Charakter eigene Neigung zum Phantasieren hin und liefert damit eine Erklärung für das Zustandekommen derart unwahrscheinlicher (wenn auch nicht unmöglicher) Beschreibungen: „Alle Informationen, die ich mitbekam, drehte ich unwillkürlich um und machte daraus immer neue Geschichten.“ (MM, S. 18)

Ist der Text die fingierte Autobiographie eines Schelms namens Kaminer? Ist es die in das Erzählmuster des Schelmenromans eingekleidete Autobiographie des Autors Wladimir Kaminer? Oder sollte die Antwort lauten: Alles zusammen? Womöglich ist letzteres der Fall und die Lösung besteht in einem hybriden Zusammenschluss fiktionaler und faktualer Deutungsansätze. Sind autofiktionale Erzählweisen ohnehin ein unabdingbares Zugpferd der Marke Kaminer,⁵⁰⁰ lässt doch das besondere Gestaltungsprinzip der Verknüpfung mit dem Schelmenmotiv *Militärmusik* in noch stärkerem Maße zwischen den beiden Polen Fakt und Fiktion changieren als andere Texte des Autors. Dadurch, dass *Militärmusik* gewissermaßen unter dem Dach der Autofiktion stetig zwischen Schelmenroman und autobiographischem Schreiben oszilliert, ist die Ambivalenz von Fakt und Fiktion doppelt angelegt. Anders gesagt: Das Ineinandergreifen zweier Gattungen, die für sich genommen schon zwischen beiden Polen situiert sind, verstärkt das Verwirrspiel mit dem Leser. Gleichzeitig wird mittels dieses narrativen Kunstgriffs auch die beiden Gattungen eigene Virtualität zur Selbstinszenierung potenziert, denn sowohl Schelmenroman als auch autobiographischer/autofiktionaler Text sind Inszenierungsschauplätze par excellence. Dabei ist von entscheidender Bedeutung, dass sowohl bei autobiographischen als auch bei autofiktionalen Texten Autor und Autorschaft immer gemeinsam zu denken sind. Leben und Werk sind hier deshalb verschränkt, weil das Leben im Text wahrnehmbar wird und gleichzeitig die

⁵⁰⁰ Selbstverständlich ist, dass hier von einer prototypischen Lektüre ausgegangen werden muss und jeder Leser seine eigenen Routinen hat. So ist keinesfalls auszuschließen, dass die Lektüre nicht mit den Umschlagtexten beginnt, sondern sogleich mit dem Text selbst. Auch ist es möglich (wenn auch nicht unbedingt wahrscheinlich), dass Peritexte wie die Autorbiographie oder Inhaltsangaben völlig ignoriert werden.

Produktion von Texten Teil dieses Lebens ist.⁵⁰¹ Der Autor erschreibt sich im Nachhinein seine Existenz als Schreibender: „So geht es in literarischen Autobiographien, d.h. in Autobiographien von Literaten, immer (auch) um die Geburt eines Autors, d.h. den Weg zur Autorschaft [...]“.⁵⁰² Das liegt allein darin begründet, dass Vergangenes aus der Perspektive der Gegenwart erzählt wird und demzufolge im Nachhinein eine Sinngebung erfährt. Wichtig ist, was die Erinnerungen des Verfassers ihm in der Gegenwart bedeuten.⁵⁰³ Diese Erzähllogik bedingt das Schreiben auf ein bestimmtes Resultat oder Ende hin. Auch *Militärmusik* steuert retrospektiv auf das Resultat der Migration Kaminers nach Deutschland zu.⁵⁰⁴ Die ersten Lebensjahre entsprechen seiner ‚sozialistischen Erziehung‘ in der Sowjetunion; das Ziel, die Migration nach Deutschland, wird mit dem Kapitel „Westwind“ erreicht. *Militärmusik* und *Russendisko* wirken als erzähllogische Einheit wie Teil I und II. Dass *Militärmusik* später erschienen ist, hat den Vorteil, dass die auktoriale Selbstdarstellung zielgerichteter mit dem Wissen der Gegenwart um das Gelingen der Auswanderung erfolgen kann. Der Text erklärt in der Rückschau wie es zu den späteren Ereignissen kommen konnte und rechtfertigt den sozialen und beruflichen ‚Misserfolg‘ des Protagonisten in der Sowjetunion vor dem Hintergrund der dortigen Umstände bzw. begründet, dass er seine Heimat verlassen hat.

So scheint die gesamte Jugend in der Sowjetunion teleologisch auf dieses Ziel hin ausgerichtet zu sein. Die Lust am Erzählen, die typisch ist für den Schelmenroman, wird dabei zum zentralen Wesensmerkmal des Protagonisten erhoben. Das Motiv des Erzählens ist in seiner Bedeutung also mehrfach codiert: Es inszeniert den Schreibakt selbst, den Weg Kaminers zum Schriftsteller und in der Figur des Schelms verkörpert es die Lust am Erzählen, impliziert aber auch Vorsicht gegenüber dem Erzählten, versucht der Schelm doch naturgemäß immer, sich selbst vorteilhaft dazustellen und Dinge zu beschönigen. Kaminer demonstriert auf diese Weise seine Fähigkeiten als Schriftsteller und sucht seine Position im literarischen Feld zu festigen. Dies wird einmal mehr peritextuell unterstützt durch den Blurb von *Der Spiegel* auf der Rückseite

⁵⁰¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, S. 13.

⁵⁰² Ebd., S. 14.

⁵⁰³ Vgl. Weiser, Jutta; Ott, Christine (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013. S. 7-16. Hier S. 9.

⁵⁰⁴ In dieser Hinsicht entspricht *Militärmusik* nicht nur der Struktur des Schelmenromans, sondern (indem es die Werdung eines Autors schildert) dem seit der Goethezeit bis ins 20. Jahrhundert dominanten Formvariante einer Entelechie nach einem hermeneutischen Autobiographieverständnis. Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion. Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens. In: Berning, Johannes; Keßler, Nicola; Koch, Helmut H. (Hrsg.): Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag. Berlin: Lit 2006. S. 80-101. Hier S. 83

der Erstausgabe: „Wladimir Kaminer ist ein großes Erzähltalent.“ Auch die verlegerische Inszenierung lenkt die Aufmerksamkeit also auf Kaminers Ruf als Fabulierer – der Buchumschlag zeigt damit, dass die Inszenierung verschiedener Akteure sich im Fall von Kaminer ergänzt.

Das Zusammenspiel der außertextuellen Inszenierungsebenen greift hierbei auf Aspekte der Textebene zurück. Die vielschichtigen Strategien der eigenen Stilisierung vergegenwärtigend, ist es naheliegend, diesen als Bühne von Kaminers Selbstinszenierung zu betrachten, wie es Martina Wagner-Egelhaaf für Autofiktionen nahelegt. Für den auktorialen Auftritt stellt gerade der Schelmenroman eine adäquate Bühne bereit, denn als abenteuerliche und humorvolle Gattung fügt er sich in Kaminers Oeuvre ebenso ein wie er breites Interesse seitens seines Lesepublikums verspricht. Unter der Voraussetzung, dass das Lesen ein lustvoller Vorgang ist, bei dem Vorhersehbares der Bestätigung dient, während Katastrophen oder spannende Elemente ein Gefühl der Geborgenheit erzeugen, weil der Leser sie nicht selbst erleben muss,⁵⁰⁵ ist es nachvollziehbar dass der Schelmenroman zur Befriedigung solcher Bedürfnisse eine gute Wahl ist.⁵⁰⁶ Kaminer profitiert dabei von einer allgemeinen Faszination für das Biographische,⁵⁰⁷ die durch das Zusammenwirken von Verlagsmarketing, Rezeption und der Wechselwirkung von Selbst- und Fremdsinszenierung verstärkt wird – unabhängig davon, ob er selbst oder andere Akteure diese Inszenierungsstrategie ursprünglich angestoßen haben (man bedenke, dass Kaminers ‚Entdeckung‘ als Autor zu der Anfrage führte, einen Text über Weihnachten in Russland zu schreiben).

Kaminer instrumentalisiert diese Faszination, indem er sie einerseits für die performative Darstellung seiner Person nutzbar macht aber im gleichen Zuge mit ebendieser Performativität ein Image kreiert, das den direkten Zugriff auf seine Person (statt seiner Persona) erschwert. Er trägt damit entscheidend zum Aufbau der Marke Kaminer bei, denn das autofiktionale Gattungshybrid befördert seine Inszenierung. Das Verwirrspiel mit dem Leser gleicht auch einem Rollenspiel und im Zuge dieses Spiels verschweigt er, unter einer Art schelmischen Tarnkappe verborgen, ebenso viel

⁵⁰⁵ Vgl. Neuhaus, S. 40 f.

⁵⁰⁶ Da der Schelm kein akzeptiertes Mitglied der Gesellschaft ist und sich den mit ihr verbundenen Zwängen widersetzt, kann er verborgene Sehnsüchte des Lesers kompensieren und lässt sie zumindest für den Verlauf der Lektüre an dieser Existenzform teilhaben. Vgl. Bauer, S. 11.

⁵⁰⁷ Carsten Gansel fasst diesen Effekt allgemein so zusammen: „Man verwendet viel Mühe, den Konnex zwischen Person und Werk aufzuschließen und auf diese Weise dem ‚genialischen Menschen‘, seiner Individualität, seiner Subjektivität und seiner literarischen Selbstverwirklichung auf die Spur zu kommen.“ Gansel, Carsten: Demokratisierung der Genies oder von der moralischen Instanz zum Popstar. In: Ders. (Hrsg.): Literatur, Kultur, Medien. Facetten der Informationsgesellschaft. Festschrift für Wolfgang Gast zum 60. Geburtstag. Berlin: Weidler 2002. S. 243-270. Hier S. 244.

wie er von sich preisgibt.⁵⁰⁸ Der Text leistet außerdem zu Beginn seiner Karriere einen Beitrag zur Festigung seiner Position im literarischen Feld als junger Dramaturg und Veranstalter von Untergrundkonzerten, der es als Migrant in Deutschland zum erfolgreichen Schriftsteller und Geschäftsmann gebracht hat.⁵⁰⁹ Gerade die anfänglich eingenommene Rolle des Untergrund-Künstlers erlaubt ihm Kontrolle über seine Inszenierung. Denn sie ermöglicht es ihm, ein Selbstbild zu kultivieren, das seine Außenseiterperspektive als eingewanderter Autor betont, und ihn zugleich von anderen Autoren im literarischen Feld abhebt.

Literarisch knüpft Kaminer mit der Zusammenführung verschiedener Gattungselemente an russische und auch russisch-jüdische Literaturtraditionen an. Denn die russische Literatur hat einige listige oder auch naive Überlebenskünstler, picaresque Figuren, hervorgebracht.⁵¹⁰ Zu denken ist etwa an die in der Sowjetunion äußerst erfolgreichen satirischen Geschichten um den Hochstapler Ostap Bender von Ilja Ilf und Jewgeni Petrow.⁵¹¹ Auch wurden in der literaturwissenschaftlichen Forschung Gemeinsamkeiten mit *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (1921-23) des tschechischen Autors Jaroslav Hašek registriert.⁵¹² In Kaminers schelmenhafter Figur und seiner Kritik an der sowjetischen Armee lassen sich weiterhin Parallelen zu den Texten Isaak Babels, *Die Reiterarmee* (1923-37) und *Geschichten aus Odessa* (1931), feststellen. Adrian Wanner verweist darüber hinaus auf die Nähe Kaminers zu Sergej Dowlatov.⁵¹³ Überhaupt gibt es sowohl in der jüdischen als auch in der russischen Literatur eine Vorliebe für die kurze anekdotenhafte Form der humorvollen oder ironischen Sozialsatire,⁵¹⁴ wie sie von Kaminer präferiert wird.

Dass er sich mit russischen Autoren intensiv auseinandersetzt, zeigen seine Beiträge im Rahmen von Neuausgaben oder Übersetzungen. Dazu gehört etwa sein Vorwort zu Sergej Dowlatovs Roman *Der Koffer* (1986), das von der Bewunderung

⁵⁰⁸ Vgl. dazu auch Karelina, S. 110.

⁵⁰⁹ Diese Eigenschaften teilt er mit anderen osteuropäischen Autoren wie bspw. Gary Shteyngart, der in den USA einen ebenso raschen Erfolg vorweisen konnte. Dort erlebten zur Zeit der Jahrtausendwende die Gattungen des osteuropäischen Immigrationsromans und des postsozialistischen Expat-Romans eine große Popularität. Die vielen Parallelen zwischen Shteyngart und Kaminer hat Adrian Wanner aufgezeigt. Vgl. Wanner: *Ein Russe in New York*; Ders.: *Russian Hybrids*.

⁵¹⁰ Sie wurde bereits im 18. Jahrhundert stark vom europäischen Schelmen- und Abenteuerroman beeinflusst. Vgl. Zelinsky, Bodo: *Die russische Erzählung*. In: Ders.; Klingner, Dagmar (Hrsg.): *Die russische Erzählung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2018. S. 1-247. Hier S. 11.

⁵¹¹ Sowohl *Zwölf Stühle* (1928) als auch *Das goldene Kalb* (1931) wurden mehrfach verfilmt.

⁵¹² Vgl. Wanner: *Out of Russia*, S. 65.

⁵¹³ Mit Larissa Polubojarinova hat „das Schaffen Kaminers [...] inhaltlich (Realien des Alltags, mehr oder weniger offensichtliche subversive und ideologiekritische Tendenz) und in manchen Stilelementen (der Humor, die Groteske, die Alltagskomik) [...] mit einigen modernen russischen Autoren, solchen, wie Vladimir Sorokin, Viktor Jerofeev, Igor Jarkevitsch“ Gemeinsamkeiten. Polubojarinova, S. 7.

⁵¹⁴ Vgl. Zelinsky, S. 190-196.

Kaminers für den Autor kündigt und dessen Charakterisierung eine Beschreibung seines eigenen auktorialen Programms ist: „Niemand könnte so lustig über den Ernst des Lebens schreiben wie er.“ Auch für eine neue Ausgabe von Isaak Babels *Tagebuch 1920* (2024) hat Kaminer ein Nachwort verfasst. Er hat außerdem mit *Tolstois Bart und Tschechows Schuhe* (2019)⁵¹⁵ der russischen Literatur ein Buch gewidmet. Laut Larissa Polubojarinova lässt sich Kaminers Schreiben trotz – oder wegen – der intertextuellen Bezüge zur russischen Literatur nicht klar einer russischen oder einer deutschen Literatur zuordnen, da die entsprechenden ‚russischen‘ Episoden, die auf Deutsch für ein deutsches Publikum geschrieben sind, in beiden literarischen Kontexten fremd wirkten.⁵¹⁶

Im Anschluss sollen zwei Thesen aufgestellt werden, die im Folgenden näher betrachtet werden: Erstens scheint das erwähnte Verwirrspiel in *Militärmusik* symptomatisch zu sein auch für Kaminers Umgang mit seinem jüdischen Hintergrund. In seinen ersten beiden Texten zumindest thematisiert, spielt dieser Teil seiner Herkunft im späteren Werk keine Rolle mehr. Das hat zur Folge, dass das jüdische Thema eher verdeckt und der eigene Erfolg als Überlebenskünstler und Migrant in Deutschland herausgestellt wird. Der Feststellung, dass Kaminer seine Identität verschleiert, um das Interesse an seiner Biographie zu nähren⁵¹⁷, ist sicher vollauf zuzustimmen. Es ist aber die Frage zu diskutieren, ob sich diese Strategie auch auf seine jüdische Identität ausweiten lässt oder ob in diesem Zusammenhang andere Mechanismen zum Tragen kommen.

Zweitens veranschaulicht das Gattungshybrid *Militärmusik* textuell die Inszenierungsstrategien Kaminers insgesamt. Dieselben Mechanismen, die dort greifen, gelten auch für sein Medienverhalten bzw. seine außertextuelle Inszenierung. Das Image oder die Persona als Schelm fungieren als eine Art mobiles Inszenierungsvehikel der Gesamtinszenierung, das flexibel auf verschiedenen Ebenen eingesetzt werden kann. In Anlehnung an die Auffassung von Ott und Weiser, Autofiktion zusammen mit einer mediengestützten Vermarktung – man könnte auch von inner- und außertextuellen Inszenierungsmodi sprechen – produziere das Image oder self-fashioning⁵¹⁸, geht es also darum, die epitextuelle Ebene hinzuzuziehen.

⁵¹⁵ Kaminer, Wladimir: *Tolstois Bart und Tschechows Schuhe*. Streifzüge durch die russische Literatur. München: Wunderraum 2019.

⁵¹⁶ Seine ‚russischen‘ Episoden wirkten oft als „Fremdkörper“, da er alltägliche russische Realitäten, die für russischsprachige Leser selbstverständlich seien, explizit erkläre und so als fremdartig markiere. Auch enthielten seine Texte oftmals verschlüsselte Zitate aus der russischen Literatur, die viele deutschsprachige Lesern nicht bemerkten, russische Leser hingegen schon. Vgl. Polubojarinova, S. 7 f.

⁵¹⁷ Vgl. Karelina, S.111.

⁵¹⁸ Vgl. Ott, Weiser; S. 7.

4.5 „Die Freikarte in die große weite Welt“ – Kaminers Darstellung des Jüdischen

Für einen Schelm ist ebenso wichtig, was er sagt, wie das, was er nicht sagt. Angesichts seines ausgeprägten Erzähldrangs ist es daher auffällig, dass Wladimir Kaminer über seine jüdische Herkunft nur wenig preisgibt. Textintern finden sich detailliertere Spuren jüdischen Selbstbezugs nur in *Russendisko* und *Militärmusik*. Auch in Interviews und Anthologien hat Kaminer sich gelegentlich dazu mitgeteilt, allerdings handelt es sich dabei um Reaktionen auf (An-)Fragen. Anders gesagt: Auf Nachfrage gibt Kaminer Auskunft zu dem Thema, aus Eigeninitiative eher nicht. Dass er das Thema weitgehend ausspart, wirft bei seiner so selbstzentrierten Inszenierungswut die Frage auf, warum er dieses Thema aufmerksamkeitsökonomisch (verstanden als förderlich für sowohl künstlerische als auch ökonomische Ziele) anscheinend nicht für relevant hält.

Die früheste und wohl bekannteste Erwähnung seiner jüdischen Herkunft kann man zu Beginn von *Russendisko* lesen. Kaminer verhandelt hier seine Auswanderung aus der Sowjetunion und die Ankunft in Berlin 1990. Schon peritextuell ist das Kapitel bezeichnend, der Zwischentitel lautet „Russen in Berlin“. Damit wird einerseits die Zeit der russischen Intellektuellen im Berlin der 1920er und -30er Jahre aufgerufen, darüber hinaus gibt er den Deutungsrahmen für die postsowjetisch-jüdische Einwanderung vor: Nicht nur sich selbst, auch alle anderen jüdischen Kontingentflüchtlinge, die hier auftreten, definiert er ganz klar als Russen und nicht als Juden. Mehr noch, er versieht sogar mit einem Fragezeichen, ob so etwas wie Judentum in der Sowjetunion überhaupt existiert. Seiner Beschreibung nach sind die sowjetischen Kontingentflüchtlinge nämlich alles, nur keine Juden: „Sie konnten Christen oder Moslems oder gar Atheisten sein, blond, rot oder schwarz, mit Stups- oder Hakennase. Ihr einziges Merkmal bestand darin, dass sie laut ihres Passes Juden hießen.“ (RD, S. 13) Aus seiner Perspektive ist die Kategorie ‚Jude‘ nichts weiter als eine Worthülse.

Kaminer nimmt eben jene Haltung der säkular geprägten assimilierten Juden aus der Sowjetunion ein, wie sie Dmitrij Belkin artikuliert. Für sie war ihre jüdische Abstammung vor allem eine Kategorie, die sich nachteilig auf ihre Lebensqualität und berufliche Chancen auswirken konnte, nicht aber unbedingt ein wichtiger Teil ihres Selbstverständnisses. Die sowjetische Ideologie drängte Juden ins gesellschaftliche Abseits, sie wurden nicht als Angehörige der sowjetischen Nation anerkannt. In einem

kurzen Text, der in einem Sammelband zum Thema jüdische Kindheit und Jugend in Deutschland erschien, erklärt Kaminer, wie sich das auf sein jugendliches Selbstbild auswirkte.⁵¹⁹ Der erste Ausweis, den man im Alter von 16 Jahren erhielt, war eigentlich ein „Zeichen endgültigen Erwachsenseins“,⁵²⁰ auf den alle Schüler stolz gewesen seien. Kaminer wurde allerdings wegen des Eintrags „Jude“ in seinem Pass von seiner Schulklasse verspottet. Diese „krumme Nationalität“⁵²¹ verwehrte ihm also ein wichtiges pubertäres Gemeinschaftserlebnis, woraus er die Lehre zog: „Ich bin in einem Gastland aufgewachsen, gehöre nicht ganz hierher und muss meinen Pass nach Möglichkeit geheim halten.“⁵²² Nichtsdestotrotz ist er weit davon entfernt, deshalb eine bemitleidenswerte Position einzunehmen. Denn seine auktoriale Selbstdarstellung insgesamt baut zu einem wesentlichen Teil auf der Absenz von Schwierigkeiten und psychologischen Inneneinsichten auf. Tatsächlich ist die zitierte Passage die einzige Darstellung bei Kaminer, die überhaupt so etwas wie eine Gefühlswelt erahnen lässt und es ist die des Heranwachsenden, nicht die des Erwachsenen in Deutschland. Zwar thematisierte er Antisemitismus in der Sowjetunion bei weiteren Gelegenheiten, aber seine Äußerungen sind frei von jeglicher Rührseligkeit und sie betreffen fast ausnahmslos nicht ihn selbst, sondern seinen Vater.⁵²³

Wiederholt berichtet Kaminer davon, wie sein Vater in der Sowjetunion vergeblich versuchte, Parteimitglied zu werden, um seine Karriere voranzutreiben. Entsprechende Passagen in *Russendisko* und *Militärmusik* und auch textexterne Äußerungen beschreiben, wie dieser jedes Jahr erneut versuchte, sich mit den entsprechenden Einflussträgern gemein zu machen, wie er mit ihnen Wodka trank und in der Sauna schwitzte, um dann doch nicht aufgenommen zu werden. Der Grund dafür war schlicht die Möglichkeit, nach Israel ausreisen zu können: „Natürlich wirst du nicht abhauen, das wissen wir alle, aber rein theoretisch wäre es doch möglich? Stell dir mal vor, wie blöde wir dann schauen.“ (RD, S. 11) Allein aufgrund seiner jüdischen Herkunft verdächtigt man Kaminers Vater der Illoyalität gegenüber dem Staat, als sei ihm der Drang „abzuhauen“, durch sein jüdisches Erbe automatisch implementiert. Stellvertretend für alle Juden in der Sowjetunion sieht man in ihm

⁵¹⁹ Kaminer, Wladimir: Judentum als Reiseleiter. In: Kugelman, Cilly (Hrsg.): So einfach war das. Jüdische Kindheit und Jugend in Deutschland seit 1945. Köln: DuMont 2002. S. 57-60.

⁵²⁰ Ebd., S. 57.

⁵²¹ Ebd., S. 58.

⁵²² Ebd., S. 58.

⁵²³ Über seinen Vater sagt Kaminer: „Er hatte sich eine Karriere vorgenommen, für ihn war die Welt Scheiße [...] er wurde in seinem Leben behindert, er konnte als Jude nicht in die Partei, Antisemitismus war er viel stärker ausgesetzt als meine Mutter oder ich in der Schule.“ Kimowna: „Meine Mutter ist wie ich“, S. 240.

einen potentiellen Verräter, der sich nicht an eine russische Heimat gebunden fühlt und deshalb nicht vertrauenswürdig ist. Auch wenn es am Ende Deutschland ist und nicht Israel: Es ist höchst ironisch, dass Kaminers Vater dieses Vorurteil in *Russendisko* bestätigt, wenn er seinem Sohn rät, das Land zu verlassen und ihm später ebenso wie Kaminers Mutter nach Berlin folgt.⁵²⁴

Kaminer gab mehrfach an, atheistisch erzogen worden zu sein,⁵²⁵ und so ist seine Sichtweise auf seine jüdische Herkunft pragmatischer Natur. Er präsentiert eine Einstellung dazu, die zum Publikationszeitpunkt seines Textes, als der Diskurs um die Erinnerung an den Holocaust in der deutschen Öffentlichkeit sehr präsent war,⁵²⁶ für seine Leserschaft höchst ungewohnt gewesen sein muss. Bei ihm wird es zum nützlichen Instrument, um der Enge des sozialistischen Staates zu entfliehen und nach vielen Jahren der Einschränkungen endlich die Sehnsucht nach dem Reisen zu befriedigen. Nicht zufällig ist der eingangs zitierte Text über seinen Pass mit „Judentum als Reiseleiter“ überschrieben und als genau das dient es ihm und seinen Gleichgesinnten: Es ist die „Freikarte in die große weite Welt“ (RD, S. 11) Die Entscheidung für Deutschland wird nicht aufgrund besonderer Vorlieben getroffen, sondern „spontan“ (RD, S. 12)⁵²⁷ und aufgrund eines „Gerüchts“,⁵²⁸ es finden auch keine umfangreiche Vorbereitungen statt. Berlin bietet sich an, weil es für „96 Rubel“ kostengünstig zu erreichen ist und für die Einreise kein Visum erforderlich ist. Freiheit – ein zentrales Motiv bei Kaminer – ist wichtiger als etwaige Bedenken gegenüber dem

⁵²⁴ Im Gespräch mit Janna Kimowna berichtete Kaminer, dass auch weitere Familienmitglieder die Sowjetunion verließen, er hat z.B. Verwandte in Israel. Kimowna: „Meine Mutter ist wie ich.“, S. 243.

⁵²⁵ Er erzählt davon, dass seine Urgroßeltern aus Odessa gläubig gewesen seien. Seine Urgroßmutter habe auch Jiddisch gesprochen. Seine Großmutter beschreibt er aber schon als weltoffener, wie es bei anderen sozialistischen Bürgern der Fall gewesen sei. Vgl. Kimowna: „Meine Mutter ist wie ich.“, S. 239.

⁵²⁶ Schon in den Jahrzehnten zuvor wurde eine angemessene Erinnerungskultur in Deutschland intensiv diskutiert. Insbesondere der Historikerstreit der 1980er Jahre, in dem es um Schuld und Verantwortung für den Holocaust und die Verbrechen des Nationalsozialismus ging, hatte Einfluss auf die Debatten der folgenden Jahre. Die Zeit nach der Wiedervereinigung war eine Phase der Reflexion und Neuorientierung in der deutschen Erinnerungskultur, die von dem Versuch geprägt war, eine einheitliche Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus zu schaffen. Dass um eine angemessene Aufarbeitung der Vergangenheit gerungen wurde, zeigen in den 1990er Jahren beispielhaft die Goldhagen-Debatte und die Kontroversen um das Holocaustdenkmal in Berlin. Vgl. zu den genannten Aspekten: Große Kracht, Klaus: Die zankende Zunft. Historische Kontroversen in Deutschland nach 1945. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.

⁵²⁷ Laut einem frühen Interview fiel die Entscheidung auch deshalb zugunsten der DDR aus, weil dort eine Freundin seiner Mutter lebte. Vgl. Rothe, Frank: Einsam ist man stark. In: *Süddeutsche* 11.10.2000. S. 10.

⁵²⁸ Die vielzitierte Textstelle aus *Russendisko* lautet: „Im Sommer 1990 breitete sich in Moskau ein Gerücht aus: Honecker nimmt Juden aus der Sowjetunion auf, als eine Art Wiedergutmachung dafür, dass die DDR sich nie an den deutschen Zahlungen für Israel beteiligte.“ RD, S. 9.

„Land der Täter.“⁵²⁹ Auch sein Vater argumentiert damit, als er seinem Sohn zuredet, nach Deutschland zu gehen: „Die größte Freiheit ist die Möglichkeit abzuhaufen.“ (RD, S. 23) Dabei schwingt auch die Hoffnung mit, der Sohn möge endlich etwas aus sich machen: „Sohn, nutze die Chance. Sitz nicht herum und trink Bier.“ (RD, S. 23) Laut dem Onkel eines Freundes ist Deutschland auch deshalb „genau das Richtige“ für ihn und die anderen „Jungs“, weil es dort „vor Pennern nur so wimmelt.“ (RD, S. 12) Das Land bietet ihm also, der sich in *Militärmusik* als rastlosen und aufsässigen aber gewitzten Gammler beschreibt, die Chance auf eine Perspektive: „Da muss ich hin.“⁵³⁰

In diesem Sinne erzählt er die Geschichte seiner Auswanderung mit jugendlicher Unbekümmertheit. Schon die bagatellisierende Bezeichnung eines so einschneidenden privaten Ereignisses als „Umzug“ und „Reise“ (RD, S. 23) spricht von jugendlichem Freiheitsdrang. Er und sein mitreisende Freund Mischa sind „Romantiker [...], die auf Abenteuer aus waren.“ (RD, S. 24) Wie eine lustige Abenteuerreise gestaltet sich auch die Zugfahrt, wobei alle Zeichen von einem Bruch mit der Vergangenheit künden: Sämtliches Gepäck wird entweder konsumiert oder geht verloren, die mitgenommenen Souvenirs sind symbolisch aufgeladen: Eine Matroschka in einem Sarg und eine Wodkaflasche der Marke „Lebewohl“. (RD, S. 24) Jüdische Erinnerungsstücke kommen nicht vor. Paradoxerweise wird das Stigma der jüdischen Abstammung für die Einreise nach Deutschland nun aber zum begehrten Status, ungeachtet der religiösen Beziehung dazu. Schwarzhumorig überspitzt Kaminer die Versuche der Kontingentflüchtlinge, religiöse Kenntnisse vorzutäuschen, etwa bei einer Prüfung durch einen Rabbiner:

Der Rebbe befragte eine Dame, was Juden zu Ostern essen. „Gurken“, sagte die Dame, „Gurken und Osterkuchen.“ „Wie kommen sie denn auf Gurken?“, regte sich der Rebbe auf. „Ach ja, ich weiß jetzt, was Sie meinen“, strahlte die Dame, „wir Juden essen zu Ostern Matze.“ „Na gut, wenn man es ganz genau nimmt, essen die Juden das ganze Jahr über Matze, und auch mal zu Ostern. Aber wissen Sie überhaupt, was Matze ist?“, fragte der Rebbe. „Aber sicher doch“, freute sich die Frau, „das sind doch diese Kekse, die nach altem Rezept aus dem Blut von Kleinkindern gebacken werden.“ Der Rebbe fiel in Ohnmacht. Manchmal

⁵²⁹ In einem Interview erklärte er, warum Deutschland gegenüber Israel von vielen russischen Juden den Vorzug gegeben wurde: „Und bei den sowjetischen Juden, die offiziell nach Israel auswanderten, war Israel eigentlich auf dem vorletzten Platz. Als Notvariante. Wenn nichts mehr geht, wenn Amerika und England nicht klappen. Wenn Österreich nicht gelingt. [...] Naja, es ist so ein kleines südliches Land. Es ist sehr heiß, komische Menschen. Sie fühlten sich zu dieser hebräischen Kultur gar nicht hingezogen. Das waren auch keine gläubigen Menschen.“ In: Warkentin: Über die „Hermannisierung“ der Russlanddeutschen und das „Experiment Heimat“.

⁵³⁰ MM, S. 211.

beschnitten sich irgendwelche Männer sogar eigenhändig, einzig und allein, um solche Fragen zu vermeiden. (RD, S. 14)

Kaminer stellt in dieser Szene das gesamte Unternehmen der postsowjetisch-jüdischen Einwanderung als Farce dar, indem er alle Beteiligten zum Objekt bissigen Spotts macht: Die unrealistischen Erwartungen der jüdischen Alteingesessenen und damit indirekt die deutsche Politik; die russischen Juden, die sich den in der Sowjetunion herrschenden Antisemitismus zu eigen machen und stereotype Narrative reproduzieren und auch Religion als solche. Entsprechend dem Zwischentitel gebaren sie sich als Russen. Obwohl sie in der Sowjetunion nicht als vollwertige Mitbürger anerkannt waren, ist ihr Blick auf alles Jüdische sowjetisch überformt.⁵³¹ Kaminer spielt sogar mit den stereotypen Vorurteilen von Korruption und Dissidententum. So herrscht im Heim ein regelrechter „Platzkrieg“ um die zugeteilten Wohnungen, und die russischen Juden schwärzen sich gegenseitig beim Aufsichtspersonal an, dass die anderen „Schweine äßen und am Samstag rund um die Wohnblöcke joggen, was man als echter Jude nie tun dürfte.“ (RD, S. 28) Es scheint, dass die Kontingentflüchtlinge Lug und Trug ihrer sowjetischen Umgebung, wie es in *Militärmusik* geschildert wird, übernommen haben. Kaminer zeigt sie als flexible Rollenspieler, die sich den Bedingungen so anpassen, wie es für sie am vorteilhaftesten ist und spielt obendrein mit stereotypen Bildern von Russen und Juden. Die jüdische Identität ist letztlich nichts Anderes als eine Rollenzuschreibung von außen. Wie es die Szene demonstriert, wird sie aber weder so erfüllt wie es die jüdischen Alteingesessenen sich wünschen, noch entspricht sie dem, was die deutsche Mehrheitsgesellschaft sich unter Judentum vorstellt. Stattdessen begegnen die russischen Juden den Erwartungen mit schamloser Ausnutzung ihrer Herkunft, allerdings nur so lange wie es nötig ist.

Während der Anfangszeit in einem Ausländerheim in Marzahn widersteht Kaminer als Erster den Umgarnungsversuchen der jüdischen Gemeinde, die die jungen Kontingentflüchtlinge mit Essen, Wodka und Geld unterstützt. Wie in *Militärmusik* lehnt der Erzähler Abhängigkeiten gegenüber Obrigkeiten ab: „Bei einer solchen Beziehung wird irgendwann eine Gegenleistung fällig.“ (RD, S. 15) Sein Misstrauen bewahrheitet sich, der Chef der Gemeinde verlangt von seinen Kumpanen die Beschneidung. Das Ergebnis der Operation bei Kaminers Freund Mischa, und hier ist der Text wieder voll von jugendlichem Witz, steigert angeblich dessen „Manneskraft“ und wird von der „männlichen Belegschaft“ des Heimes neugierig begutachtet. Der Großteil ist allerdings davon enttäuscht und rät Mischa „das mit dem Judentum sein zu lassen.“ (RD, S. 16) Nach diesem einleitenden Kapitel lässt Kaminer das Thema in *Russendisko* tatsächlich völlig fallen. Es ist lediglich die Begründung für

⁵³¹ Vgl. Terpitz, S. 293.

seine Anwesenheit in Deutschland und spielt im Leben des Erzählers keine Rolle mehr. Von nun an präsentiert er sich als einer der vielen Russen in Berlin. (Vgl. RD, S. 18) Er habe erstaunlich schnell seine Lebensgrundlagen schaffen können,⁵³² kommentierte Kaminer dieser Anfangszeit einmal und auch in *Russendisko* ist der Erzähler immer zur rechten Zeit am rechten Ort, sodass er aus jeder potentiell schwierigen Situation als Glückspilz hervorgeht.⁵³³ In einer für ihn untypischen Aussage gab Kaminer zwar zu, dass sein Aufstieg zum Autor in Berlin nicht so geradlinig verlaufen sei, wie es seinen sonstigen Erzählung nach den Anschein hat. Nach einer ersten Anstellung als Toningenieur am Theater⁵³⁴ sei er einige Jahre arbeitslos gewesen. Aber wie zumeist in Interviews übergeht Kaminer die Neugier nach negativen Erlebnissen und Emotionen nonchalant.⁵³⁵

Ihm scheint viel zu sehr daran gelegen, seine Geschichte in die Richtung seines sozialen bzw. beruflichen Aufstiegs zu kontrollieren. Der Widerspruch besteht darin, dass seine jüdische Herkunft selbst ein Erklärungsansatz dafür sein kann, dass er ihr innerhalb dieser Erzählung so einen marginalen Stellenwert zukommen lässt, wenn auch ein indirekter. Denn abgesehen von einer negativen Erfahrung in seiner Jugendzeit verband ihn damit nichts und absurderweise wurde sie selbst ermöglichend dafür, die doppelte Begrenzung der jüdischen ‚Nationalität‘ in der Sowjetunion hinter sich zu lassen. Seine Darstellung des Judentums missachtet jegliche Wünsche, eine Lücke jüdischen Gemeindelebens zu komplettieren, es werden weder Andeutungen über gegenwärtiges jüdisches Leben gemacht, noch wird der für das Selbstverständnis der alteingesessenen Juden in Deutschland so wichtige Bezugspunkt des Holocaust namentlich genannt. Auch hierbei scheint Freiheit ein starker Impetus zu sein, und zwar die von der Instrumentalisierung für jüdische Diskurse in Deutschland. Das lässt sich mehreren Textstellen entnehmen. In dem Unterkapitel „Ein verlorener Tag“ (RD, S. 90-93) macht der Peritext deutlich, dass der Erzähler die Auseinandersetzung mit dem Judentum als Zeitverschwendung empfindet. Als der Kulturredakteur einer Zeitung ihn bittet, einen Text über

⁵³² Kimowna: „Meine Mutter ist wie ich.“, S. 244.

⁵³³ Abgesehen von der hürdenlosen Einreise nach Deutschland gestaltet sich z.B. die Wohnungssuche problemlos. Vgl. RD, S: 28 f.

⁵³⁴ Nach Kaminers Angaben handelte es sich dabei um eine Arbeitsbeschaffungsmaßnahme. Vgl. Bilger, Oliver; Fichter, Alina: „Ich musste riesige nackte Frauen verpacken.“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Süddeutsche* 03.06.2011 <https://www.sueddeutsche.de/geld/reden-wir-ueber-geld-wladimir-kaminer-ich-musste-riesige-nackte-frauen-verpacken-1.1104710> (23.04.2024).

⁵³⁵ Auf die Frage, ob das für ihn schlimm gewesen sei, antwortete er: „Überhaupt nicht. Ich ging jeden Tag ins Kino. Irgendwann machte ich eine Umschulung zur Sekretärin. Später sammelte ich Altkleider und fuhr Pizzen aus. [...] In einer kleinen Verpackungsfabrik in Kreuzberg musste ich mit einem türkischen Kollegen riesengroße erotische Kalender verpacken, mit riesengroßen nackten Frauen drauf.“ Ebd.

Jugendkultur zu verfassen, denkt er einen ganzen Tag lang angestrengt darüber nach, was er dazu beitragen könnte, allerdings ohne Ergebnis. Die Pointe ist, dass es sich um ein Missverständnis handelt, eigentlich sollte er über „Judenkultur“ schreiben. Der Erzähler hört daraufhin sofort mit seiner Arbeit auf und beschließt, den verlorenen Tag mit einem Bier zu beenden. Der Text ist doppelbödig, insofern der Erzähler mit Hilfe des Buchstabentauschs genau das vermittelt, was er über das Judentum zu sagen hat. Selbst nach einer langen Recherche über Jugendkultur: „Null Ergebnis. Ärgerlich, ich habe zu diesem Thema gar nichts zu sagen.“ (RD, S. 92)

Kaminers Abwehr gegenüber diesem Thema drückt sich auch in seiner Skepsis gegenüber der Funktion von Denkmälern aus. In einer vielzitierten Passage mit dem Titel „Alltag eines Kunstwerks“ wird eine muschelförmige Skulptur mit dem Namen „Mutterherz“ mehr und mehr ihrer auratischen Wirkung beraubt. In ihrer ursprünglich erdachten Funktion als Holocaust-Denkmal wird sie ebenso abgelehnt wie als Mahnmal zur Erinnerung an die Massenvergewaltigungen tschechischer Frauen durch sowjetische Soldaten bei dem Einmarsch in die ČSSR 1968. Nach diesen Fehlritten wird sie bei einer Erotikmesse gezeigt, als Ausdruck für das „unerfüllte Verlangen nach Vaginalkontakten“ (RD, S. 48) Ihre endgültige Bestimmung findet die Muschel auf einem Spielplatz, nun aber in Gestalt einer Schnecke. Was für ein Kunstwerk auf den ersten Blick einer Degradierung gleichkommen muss, ist in den Augen des Erzählers eine Aufwertung: Hier nun sieht die Schnecke „herrlich“ aus, der Künstler könne „mit sich und der Welt zufrieden sein“ und der Erzähler geht „beseelt“ und summend nach Hause. (RD, S. 49)

Wegen der Transformationsfähigkeit des Kunstwerks und der Tragbarkeit des Schneckenhauses hat man diese Textstelle als Beleg für Kaminers dynamischen Heimatbegriff und die Veränderbarkeit der Identitäten seiner Figuren gewertet.⁵³⁶ Das Kunstwerk bietet aber noch eine zusätzliche Lesart an: Für den Erzähler ist es als Mahnmal an die Vergangenheit nutzlos. Er erzeugt von Beginn an Zweifel ob der Aussage des Kunstwerks,⁵³⁷ womit er sich bei dem Künstler als Kunstbanause zu erkennen gibt. Seine endgültige Bestimmung erhält das Werk denn auch erst, als es seine hochtrabende Bedeutung als Erinnerung an das Leid zweier historischer Ereignisse verliert. Es wird vom Kunstwerk zum Alltagsgegenstand trivialisiert und erfährt seine vorläufige Sinnggebung darin, ein Spielzeug für Kinder zu sein. Diese Haltung dürfte auch für Kaminers Umgang mit seiner jüdischen Herkunft maßgeblich sein. Die Episode ist ein weiteres Beispiel für die Satire, mit der er dem Alltag

⁵³⁶ Vgl. Neuburger, S. 102; vgl. Wanner: Russian Picaro, S. 593.

⁵³⁷ Für ihn wirkt es „wie ein gigantisches Fragezeichen an die ganze Menschheit [...]: Warum?“ RD, S. 46.

gegenübertritt und die weder Jüdisches noch die Erinnerung an den Holocaust ausspart. Bei den wenigen Gelegenheiten, in denen er Judentum und Antisemitismus literarisch verarbeitet, ist die Darstellung zudem so unverhohlen von schwarzem Humor geprägt und so skurril, dass man wenig geneigt ist, es mit ihm persönlich in Verbindung zu bringen.⁵³⁸

Daher ist Kaminers autofiktionale Selbstinszenierung in *Russendisko* wie auch in *Militärmusik* und seinen anderen Texten das eines Verwandlungskünstlers, der autark bleibt. Er knüpft hiermit an eine Strategie an, die er schon in Jugendjahren etabliert hat. Es ist eine Art Aufwertung der Abwertung. Die Ausgrenzung durch seine Mitschüler wie er sie in „Judentum als Reiseleiter“ knapp ausführt, wird in ein cooles Distinktionsmittel umgewandelt, als Kaminer im Alter von 17 Jahren Teil einer Clique von jüdischen Teenagern wird: „Diese jungen Leute hatten früh erkannt, dass es auch Spaß machen konnte, ein Jude in der Sowjetunion zu sein.“⁵³⁹ Die Gruppe gibt sich als aufsässige Alternativszene, die sich bei der Moskauer Synagoge trifft, an jüdischen Feiertagen „aufrührerische Straßenfeste veranstaltet“, „lustige kleine Demonstrationen“ organisiert und sich damit absichtlich ins Visier von Miliz und KGB begibt.⁵⁴⁰ Die „Aktivisten“ werden sogar verhört, doch auch das wird zum Gegenstand einer hippen Pose.⁵⁴¹ Ihr Judentum funktionieren sie zu ihrem eigenen Vergnügen zum Provokationsmittel für Reibereien mit Autoritäten um. Was zuvor ein Makel war, wird im Rahmen adoleszenter Selbstfindung plötzlich begehrtestenswert: Sich abzuheben.

Als dann nach dem Zerfall der Sowjetunion die Zeit der Ausreisen beginnt und Kaminers Freund Kazman nach Israel geht, erweist sich dessen Wahl genau aus diesem Grund als Flop: Hier ist er einer von vielen, „etwas Besonderes sein“ ist ihm in Israel nicht mehr möglich.⁵⁴² Die Attraktivität des Exotischen zur Imagebildung lernt Kaminer somit nicht erst in Deutschland kennen. Fast vermeint man Neid herauszuhören, wenn er berichtet, in den Pässen der anderen „Jungs“ hätten noch „heißere Sachen“ gestanden: „„Moldawischer Jude‘ ,oder Usbekischer Jude‘“.⁵⁴³ Der Pass wird zum Accessoire, mit dem man sich gegenseitig übertrumpfen kann, der

⁵³⁸ So berichtet der Erzähler von einer Volksinitiative, die Diavorträge darüber hält, dass Juden den Baikalsee vergiftet hätten: „Diese Leute erwiesen sich als Vorboten Zions, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, unser Land ins Verderben zu stürzen. Sie sind für den Einsatz des giftigen Pulvers verantwortlich, das unseren Baikalsee kaputt macht und das Volk krank. Die Seuche wird in der Gegend ‚jüdischer Krebs‘ genannt.“ (MM, S. 101 f.)

⁵³⁹ Kaminer: *Judentum als Reiseleiter*, S. 58.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 58. Katrin Mólnar hat die Darstellung des Jüdischen in diesem Text deshalb treffend als „jugendliche Rebellion“ interpretiert. Vgl. Mólnar, S. 329.

⁵⁴¹ S. dazu 4.6 „Der Russe vom Dienst.“ Kaminers Geschäftssinn.

⁵⁴² Kaminer: *Judentum als Reiseleiter*, S. 60.

⁵⁴³ Ebd., S. 58.

Eintrag in der Rubrik Nationalität dabei nicht unähnlich einem Markennamen. Dieses Narrativ von Freiheitsstreben und Selbstermächtigung prägt auch Kaminers außertextuelle Inszenierung. Jahre später rekapituliert Kaminer: „Und das diente uns auch in gewisser Weise, um anzugeben. Ein Mensch, Roman hieß er, der hat mir dann seinen Pass gezeigt. Bei ihm stand ‚Bergjude‘.“⁵⁴⁴

Dieses „Angeben“, wie Kaminer es nennt, klingt nach einer plausiblen Inszenierungstaktik, womit die Frage umso mehr in den Vordergrund drängt, weshalb Kaminer sie in Deutschland nicht weiterverfolgt hat, wenigstens nicht in Bezug auf seine jüdische Herkunft. Gerade in Deutschland, möchte man sagen, hätte er doch damit große Resonanz erzielen können. Zieht man seine Selbstkategorisierungen zu Rate, ergibt sich kein ganz klares Bild. Eines bleibt aber unverändert: Im Rahmen seiner textexternen Inszenierung bestand Kaminer immer darauf, dass seine jüdische Herkunft ebenso wie alle anderen Herkunftskategorien für ihn keine große Bedeutung hat:⁵⁴⁵

Ich werde immer wieder als deutscher, russischer oder jüdischer Autor vorgestellt – je nach dem, wer fragt. Ich antworte immer: Ja, hier bin ich. Natürlich warte ich nur darauf, dass jemand merkt: Hey, ist das nicht der gleiche Typ? Ich verstehe, dass für andere die Unterscheidung wichtig ist. Aber mir selbst ist das schnurz.⁵⁴⁶

Es scheint, als hätte er sich damit eine Standardreaktion auf Einordnungsversuche zurechtgelegt, denn die Thematisierung seiner jüdischen Herkunft entspringt wohl eher einem Interesse von außen und nicht seinem eigenen. Deutlich lässt sich in dem vorangegangenen Zitat eine Ablehnung von Fremdzuschreibungen erkennen. Stellenweise kann man sogar einen gewissen Überdruß erkennen, wie sich an zwei Beispielen aufzeigen lässt: „Ich habe auch nicht unter Antisemitismus gelitten und auch nicht unter Hunger. Ich bin absolut der falsche Mann, um die Situation der Ex-Sowjet-Juden zu beschreiben.“⁵⁴⁷ Das Aufwachsen in der Sowjetunion hängt noch auf andere Weise mit Kaminers Distanzierung zum Judentum zusammen:

Ich bin jüdischer Abstammung, aber fühle mich nicht als Jude, weil ich in einer internationalistischen, atheistischen Familie aufgewachsen bin, in einem Land, das nicht nur eine mit Atomwaffen bewaffnete Diktatur war, sondern auch ein

⁵⁴⁴ Warkentin, Edwin: Über die „Hermannisierung“ der Russlanddeutschen und das „Experiment Heimat“.

⁵⁴⁵ „I’ve been called a Russian writer, a German writer and a Jewish writer,’ Mr. Kaminer said. ‚I guess it’s all true, but I couldn’t care less about these categories.’“ Grieshaber: Capturing lost Soul.

⁵⁴⁶ Prevezanos, Klaudia: „Eine sehr skurrile Gemeinde“. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Deutsche Welle* 10.02.2003 <https://www.dw.com/de/eine-sehr-skurrile-gemeinde/a-657365> (15.03.2024).

⁵⁴⁷ Warkentin: Über die „Hermannisierung“ der Russlanddeutschen und das „Experiment Heimat“.

freiwilliger Zusammenschluss vieler Völker, die alle nichts zu meckern haben sollten. So!⁵⁴⁸

Beide Aussagen wirken wie der Abwehrreflex eines Autors, der zu häufig nach seiner jüdischen Herkunft gefragt wurde. Hier kommt erneut Kaminers Freiheitsdrang zum Tragen. Die Restriktionserfahrungen im Sozialismus lösten in ihm offenbar eine Abneigung gegenüber jeglicher Bevormundung aus. Religionen fallen für ihn in diese Kategorie. Kaminer will also nicht nur der Instrumentalisierung für deutsche Erinnerungsdiskurse in der Öffentlichkeit entgehen. Er lehnt es auch ab, Teil religiöser Strukturen zu sein: „Der Apparat der Gemeinde sei ihm zu bürokratisch erschienen. Und eine Ersatzpartei habe er, der Freigeist, nicht gebraucht.“, heißt es in einem Autorenporträt in der *Frankfurter Rundschau*.⁵⁴⁹

Inzwischen hat Kaminer sich auf die Formel festgelegt, er sei „privat Russe, beruflich deutscher Schriftsteller.“ Nicht nur ist hier bemerkenswert, dass der Autor eine klare Trennung zwischen Beruf und Privatleben zieht und dabei auf die Erwähnung des Jüdischen verzichtet. Es ist auch ein Widerspruch angelegt. Denn wenn die Inszenierung des Russischen – das Zentrum seiner öffentlichen Persona – eigentlich Privatsache ist, dann stellt er entweder für sein Publikum eine Version seines Russentums zur Schau, die mit der Privatperson nichts zu tun haben muss. Oder er trennt zwar zwischen russischer Privatheit und deutschem Beruf, lässt aber das Private trotzdem in die öffentliche Inszenierung einfließen. Kaminer grundiert seine öffentliche Autorrolle einerseits national als Russe, andererseits definiert er sie nach der Sprache seines Schreibens und dem Publikationsort seiner Texte. Er verklausuliert die Frage nach seiner Identität durch diese Irreführung weiter, was sicherlich im Sinne seiner autofiktionalen Selbstdarstellung ist und außerdem weiteren Nachforschungen vorbeugt.

Adrian Wanner nimmt an, dass Kaminers jüdische Herkunft ein wesentlicher Faktor für dessen Popularität bei der deutschen Leserschaft ist.⁵⁵⁰ Wenn das der Fall ist, dann basiert es auf einer Projektion von außen, denn weder seine Texte noch sein Auftreten forcieren eine Rezeption als jüdischer Autor. Auch das Verlagsmarketing spricht diesen Aspekt nicht an.⁵⁵¹ Dass die Außenperspektive nicht unbedingt mit der eigenen Position übereinstimmen muss, gibt Kaminer selbst zu bedenken: „Die Deutschen haben ihre eigene Sicht auf diese Einwanderung. Jeder sieht in uns, was er

⁵⁴⁸ Sontheimer: „Wir verausgaben uns!“.

⁵⁴⁹ Hildebrandt, Antje: Völlig unorthodox. Der Schriftsteller Wladimir Kaminer hat seine jüdischen Wurzeln gekappt. In: *Frankfurter Rundschau* 28.09.2005, S. 25.

⁵⁵⁰ Wanner: *Out of Russia*, S. 675.

⁵⁵¹ Die Klappentexte und Kaminers Profil auf der Website seines Verlags erwähnen lediglich, dass er aus Moskau stammt.

sehen will.“⁵⁵² Ein Querschnitt der Rezeption kann diese nüchterne Feststellung bestätigen, denn in der Tat besteht bei ihm an diesem Punkt eine Diskrepanz zwischen verschiedenen Inszenierungsebenen. Geht man prinzipiell davon aus, dass die Instanzen der Fremdsinszenierung ihre eigene Inszenierung nicht aus dem Blick verlieren, ist es aufschlussreich, wer Kaminer in welcher Weise darstellt. Die Feuilletons der einschlägigen Zeitungen nehmen von Beginn an überraschend wenig auf Kaminers jüdische Herkunft Bezug. Zwar wird sie erwähnt, meist aber nicht mehr als in einem Nebensatz. Die Literaturkritiken orientieren sich weitgehend an den Texten und fokussieren seine Verkörperung des Russischen.⁵⁵³ Sie reproduzieren in dieser Hinsicht Kaminers eigene Inszenierung. Bisweilen fungiert Kaminer aufgrund seines Erfolgs als Aushängeschild für die Revitalisierung einer jüdischen Kulturszene in Deutschland.⁵⁵⁴

Es ist voraussagbar und hier schon angeklungen, dass sich in Interviews ein größeres Interesse daran konstatieren lässt, womit Kaminers Abwehrhaltung sich begründen lässt. Aber auch bei solchen Anlässen wird er selten als jüdischer Autor bezeichnet. Die literaturwissenschaftliche Forschung hingegen hat ihn mehrfach als jüdischen Autor eingeordnet.⁵⁵⁵ Zu begründen ist das abgesehen vom biographischen Faktum seiner jüdischen Abstammung mit intertextuellen Einflüssen – neben der russischen auch aus der russisch-jüdischen Literatur. Nichtsdestotrotz handelt es sich um eine Klassifizierung auf der Grundlage einer Herkunft, mit der der Autor sich selbst gar nicht identifiziert und die seiner eigenen Selbsteinschätzung entgegensteht.⁵⁵⁶ So wenig wie er in der Sowjetunion jüdisch war, ist er es in Deutschland.⁵⁵⁷ Er wird nach außen vielmehr zu dem Russen, der er in der Sowjetunion zumindest nominell nie sein konnte. In gewisser Weise triumphiert er damit über die Vergangenheit. Doch auch hier bleibt die Privatperson hinter der autofiktionalen Performance verborgen. Eine tiefenpsychologische Demaskierung

⁵⁵² Axelrod, Toby: Wladimir Kaminers Berliner Welt. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Jüdische Gemeinde zu Berlin* 01.12.2009 <http://www.jg-berlin.org/beitraege/details/wladimir-kaminers-berliner-welt-i223d-2009-12-01.html> (11.05.2024).

⁵⁵³ Z.B. Honold: Verwegen kurvt ein Russe durch Berlin; Geisel: Der Russe vom Dienst; Holzamer, Hans-Herbert: Diesel gegen Pickel. Wladimir Kaminer erzählt von den Russen in Berlin. In: *Süddeutsche* 06.12.2000, S. B2; Maak: Werft die Gläser an die Wand!

⁵⁵⁴ Neben der in der Einleitung thematisierten Rede von Frank-Walter Steinmeier ist ein weiteres Beispiel ein Ranking der *Jüdischen Allgemeine* aus dem Jahr 2012. Die Zeitung ermittelte die „zehn wichtigsten Juden im deutschen Kulturleben“, basierend auf der Zahl der Trefferlisten bei Google. Kaminer belegte hier Rang 6. Vgl. Wuliger, Michael: Außenseiter, Spitzenreiter. In: *Jüdische Allgemeine* 28.02.2012 <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/aussenseiter-spitzenreiter/> (14.03.2024).

⁵⁵⁵ Vgl. Lubrich; Terpitz; Molnár; Gilman; Condra und Cronin.

⁵⁵⁶ In diesem Punkt ist den Positionen von Condray (vgl. S. 234) und Lubrich (vgl. S. 49) zuzustimmen.

⁵⁵⁷ Vgl. Gilman, *Becoming a Jew by becoming a German*.

strebt er nicht an. Ihm liegt nichts daran, sich zu offenbaren wie es etwa Dmitrij Kapitelman in seinem ersten gleichfalls autofiktionalen Buch von seinem Vater fordern wird.⁵⁵⁸ Wichtiger ist es, die Oberhand über seine auktoriale Werdung zu behalten. In die Geschichte eines selbstbestimmten Erfolgsmenschen fügt sich das Selbstporträt des Autors weitaus besser ein, als eine Positionierung als Opfer. Das Judentum legte er einst an, als es für die Einreise nach Deutschland nötig war. Die Darstellung zielt auf die Inszenierung seines selbst erarbeiteten Triumphs und Erfolgs ab, was durchaus im Einklang mit seiner Lebenseinstellung steht, da er sich selbst als Optimisten bezeichnet.⁵⁵⁹ Auch trivialere Gründe spielen sicherlich eine Rolle, denn als Autor, der nach eigenen Angaben „Alltagsbewältigungsprosa“⁵⁶⁰ verfasst, erzählt er davon, was in seinem Alltag eine Rolle spielt und da scheint seine jüdische Herkunft schlicht nicht dazuzugehören. Die Haltung, das Dasein als Minderheit in Coolness umzuwerten, verfolgte Kaminer aber weiterhin, wenn auch nicht mehr in Bezug auf das Judentum, sondern im Kontext seines Lebens als Einwanderer in Deutschland:

Und dann kam ich nach Deutschland. Und hier in der Bundesrepublik bekamen wir diese Alien-Pässe. Fremdenpass. Da stand auf Englisch: Alien-Pass. Und mit diesem Alien-Pass habe ich mindestens fünfzehn Jahre hier gelebt. Das war super cool. Wir sind die Aliens. Uns geht es nichts an. Keine Heimat. Nirgends.⁵⁶¹

4.6 „Der Russe vom Dienst“. Kaminers Geschäftssinn

Ob in der Sowjetunion, in Deutschland oder anderswo: In Kaminers Texten sind die Figuren permanent auf der Jagd nach dem größten Vorteil, dem profitabelsten Geschäft oder dem nächsten Job. In *Russendisko* haben sie sich vor der Folie einer kapitalistischen Neuordnung zu bewähren.⁵⁶² Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs verkauft Kaminers Vater billig erworbene Zigaretten teurer weiter (vgl. RD, S. 30), die Zigeuner in der Berliner Unterkunft des Roten Kreuzes ziehen „gleich nach dem Mittagessen [...] alle in die Stadt, um ihre Geschäfte zu erledigen“ und kommen abends mit einem „Sack voller Kleingeld und oft auch einem alten Auto zurück“ (RD, S. 25). Kaum ein Wort taucht in *Russendisko* so häufig auf wie die Abkürzung „DM“. Sie alle lernen fleißig das „ABC des Geschäftemachens“.(RD, S. 104) Die Vietnamesen

⁵⁵⁸ Siehe dazu 5.1.1 *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* (2016).

⁵⁵⁹ Kimowna: „Meine Mutter ist wie ich.“, S. 244.

⁵⁶⁰ Geisel: *Der Russe vom Dienst*.

⁵⁶¹ Warkentin: Über die „Hermannisierung“ der Russlanddeutschen und das „Experiment Heimat“.

⁵⁶² Vgl. Molnár, S. 331.

im Ausländerheim in Marzahn besprechen ihre Zukunftschancen, „denn damals wussten sie noch nichts vom Zigarettenhandel“, (RD, S. 27) die „Spielbank Berlin sieht aus wie eine Sondersitzung der UNO“, (RD, S. 80) ein Freund des Erzählers namens Andrej beginnt seine Geschäfte, indem er billiges Bier am Bahnhof Lichtenberg zum vierfachen Preis verkauft und bringt es von dort zum Inhaber der Lebensmittelkette *Kasatschok*. (RD, S. 130) Kaminer erklärt das Erwirtschaften von Vorteilen zur universalen Überlebensstrategie, die alle Kulturen betrifft.⁵⁶³ Auch in *Militärmusik* sind die Figuren Strategen, hier allerdings in einer Welt von Korruption, Tauschhandel und privaten Beziehungen.

In dem bekanntesten Kapitel aus *Russendisko*, „Geschäftstarnungen“, gibt der Peritext überdeutlich vor, dass das internationale Personal in der textuellen Darstellung durch monetäre Interessen angetrieben wird. Die Gastronomen beweisen Flexibilität darin, ihre Herkunft aus Geschäftstüchtigkeit zu verbergen und in der Öffentlichkeit die Rolle zu spielen, die „der Gast erwartet“ (RD, S. 98) Wie sie sich selbst einschätzen, bleibt privat. Ihre identitären Pirouetten sind bloße Dienstleistungen und also vor allem repräsentativ für die Begierden der Konsumenten, die in der Gastronomie (und auch sonst) Authentizität und ‚echte‘ Exotik erwarten. Diese Strategie der funktionalen Tarnung lässt sich ohne Weiteres auf den Autor selbst übertragen. In Entsprechung zu seiner klaren Aufspaltung seiner beruflichen und privaten Rolle erfüllt auch er die Sehnsüchte des Publikums, ohne sich dabei zu sehr preiszugeben.

Kaminers Sinn für die passenden Inszenierungsstrategien für eine stabile Positionierung im literarischen Feld lässt sich retrospektiv bei einem Überblick seines Gesamtwerks gut nachvollziehen. Der Autor verfährt äußerst reaktionsschnell, aktuelle Trends und Ereignisse werden mit Hochgeschwindigkeit literarisch beantwortet. Dass das auf Anregungen des Verlags oder seiner Literaturagentur zurückgeht, ist natürlich nicht auszuschließen. Wenn dem so ist, greift er die Vorschläge in jedem Fall gerne auf. Mit *Ich bin kein Berliner* (2007), *Küche totalitär* (2007) und *Das Leben ist kein Joghurt* (2010) bewegte er sich in die populären Genres des Reiseführers, des Kochbuchs und des Kinderbuchs. Über Umweltschutz, Genderdiskurse und daraus resultierende Generationenkonflikte schrieb er genauso

⁵⁶³ In seiner Darstellung verschont Kaminer Deutsche nicht, sie übertreffen alle anderen in ihrer Profitgier. Bei der Arbeit an dem Film über Stalingrad ist der deutsche Statist als Einziger bereit, sich für die Kamera zu entblößen. Vgl. RD, S. 141 f.

wie über die Corona-Pandemie⁵⁶⁴ und den Beginn des Krieges in der Ukraine,⁵⁶⁵ sein jüngstes Buch befasst sich mit *Geschichten von Europas Tischen* (2024), wohl inspiriert von seiner Sendung *Kaminer inside*.⁵⁶⁶ Denselben Instinkt für Themen und Timing bewiesen Kaminer bzw. sein Verlag schon zu Beginn seiner Karriere mit *Russendisko*. Nur etwa eine Dekade nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und der Berliner Mauer stieß er damit in eine Marktlücke. Sein „amüsanter Beitrag zur Völkerverständigung“⁵⁶⁷ offerierte auch dadurch die passende Oberfläche für den Wunsch Deutschlands, sich in der Postwende-Ära als weltoffen charakterisiert zu wissen, dass es seiner Leserschaft keine inhaltliche Schwere zumutete. Konflikte oder unangenehme Ereignisse werden darin nur indirekt aufgerufen,⁵⁶⁸ Fremdenhass durch Deutsche spielt in seinen Texten selten und dann ironisch eine Rolle.⁵⁶⁹ Dass an solchen Stellen jeglicher Selbstbezug fehlt, macht gerade die frühen Texte gewissermaßen zu einer symbiotischen Entlastungspoetik. Sie sind einerseits eine Anpassung an den Zeitgeist, entsprechen aber auch der von Kaminer forcierten Erfolgsstory. Diese zielt darauf ab, einer eventuellen Positionierung in einen Opferdiskurs Vorschub zu leisten, was nicht nur kontraproduktiv für seine auktoriale Legende wäre, sondern auch nicht zu seiner öffentlich wiederholt geäußerten optimistischen Lebenseinstellung passen würde. Glaubt man den Interviews, ist Kaminers euphemistische sowie ironisch-humorvolle Interpretation Berlins und der Sowjetunion Ausdruck einer persönlichen Grundhaltung, dass man „über dieselbe Geschichte [...] nicht zweimal weinen“ kann,⁵⁷⁰ also auch für ihn selbst eine „Alltagsbewältigungsprosa.“

Auch ästhetisch erspart Kaminer seinen Lesern Komplexität. Dass ein solcherart erfolgreicher Autor ohne jegliche Deutschkenntnisse nach Berlin kam, gehört längst zu der auktorialen Legende Kaminers. Die Geschichte, dass er sich die Sprache mit einem Buch namens „Deutsches Deutsch für Selbstlerner“ aneignete, ist mittlerweile

⁵⁶⁴ Ders.: *Der verlorene Sommer. Deutschland raucht auf dem Balkon*. München: Goldmann 2021; *Die Wellenreiter. Geschichten aus dem neuen Deutschland*. München: Goldmann 2021; *Rotkäppchen raucht auf dem Balkon. Und andere Familiengeschichten*. München: Goldmann: 2022; *Wie sage ich es meiner Mutter*. München: Goldmann 2022.

⁵⁶⁵ Ders.: *Frühstück am Rande der Apokalypse*. München: Goldmann 2023.

⁵⁶⁶ Mit der Serie *Kaminer inside*, die bei dem Sender 3sat ausgestrahlt wird, reist der Autor seit einigen Jahren durch Deutschland, die Schweiz und Österreich. Drei Folgen widmeten sich den kulinarischen Eigenheiten der Länder („Wie isst Deutschland?“, „Wie isst die Schweiz?“, „Wie isst Österreich?“).

⁵⁶⁷ Schümer, Dirk: *Das Glück wohnt in Osnabrück*. Wladimir Kaminers Beitrag zur Völkerverständigung. In: *FAZ* 29.10.2003, S. 36.

⁵⁶⁸ Mit Sander Gilman suchen seine Leser nach „happy memories of the Russian past“ Gilman, S. 24.

⁵⁶⁹ Diese Darstellungsweise unterscheidet sich von der ernsteren Behandlung des Themas bei Dmitrij Kapitelman. Siehe dazu das 5.1.1 *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* (2016).

⁵⁷⁰ Maak: *Werft die Gläser an die Wand!*

Teil einer journalistischen Dauerschleife.⁵⁷¹ Was ihm die Position eines mustergültigen Beispiels für eine gelungene Migrationsbiographie eingebracht hat, ist aber zunächst einmal das Resultat einer Zweckmäßigkeit. Er habe Deutsch aus Not gelernt, weil er „an einem großen Lesepublikum interessiert gewesen“ sei, aber Übersetzern misstraut habe.⁵⁷² Kaminers Umgang mit der deutschen Sprache ist ambitioniert unambitioniert. Er vergleicht ihn mit dem Gitarrenspiel, das auch dann Eindruck hinterlassen kann, wenn es nicht perfekt klingt:

Ein Sprachkünstler bin ich nie gewesen, für mich ist die Sprache nur ein Werkzeug, ein Hammer, der mir hilft, Verständigungsbrücken zu anderen zu schlagen. [...] Und so haue ich auf mein Deutsch, das bei weitem nicht perfekt ist, aber ausreicht, um sich damit Gedanken über das Leben zu machen und sie zu Papier zu bringen.⁵⁷³

Auch in diesem Fall greift Kaminers Optimierung von vermeintlichen Mängeln, weil er Simplizität zum einzig wahren Schreibmodell kürzt.⁵⁷⁴ Dass seine Texte elaborierten Stilmitteln entbehren und einem Alltagsidiom angenähert sind, macht sie de facto für eine breite Leserschaft konsumierbar. Kaminer hat den Grundsatz der Einfachheit deshalb augenscheinlich zum ultimativen Schreibprogramm erhoben, denn in seinem Gesamtwerk findet sich diesbezüglich nur wenig Variantenreichtum. Der Autor verlässt nie die Form der kurzen, humorvoll-ironischen Alltagserzählungen aus der Sicht des Erzählers Wladimir Kaminer.

Während sich die Entscheidung für die deutsche Sprache auf seine Rezeption überwiegend positiv auswirkte, weil man sie als Anpassungsbereitschaft und Integrationswillen wertete, spaltet die daraus resultierende Einfachheit hingegen die Rezeption.⁵⁷⁵ Während manche Kritik sich begeistert davon zeigte, dass der Autor

⁵⁷¹ „Und manchmal können sie sogar besser Deutsch als die Deutschen. Wladimir Kaminer hat das bewiesen.“ In: Krampitz, Dirk: Die Russen kommen. In: *Welt am Sonntag* 10.06.2001 <https://www.welt.de/print-wams/article612547/Die-Russen-kommen.html> (24.04.2024).

⁵⁷² Kaminer schreibt über seine Beziehung zur deutschen Sprache: „Deutsch war als Nazisprache verpönt. Irgendjemand musste aber auch Deutsch lernen, immerhin lebten wir in einer Planwirtschaft. Also wurden die schlechten Schüler und Rowdys zum Deutschunterricht verdonnert.“ Auszug aus *Ich mache mir Sorgen, Mama* (2004), nachzulesen unter: „Deutsch für Anfänger“ Leseprobe von Wladimir Kaminer. In: Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal Heinrich Böll Stiftung <https://heimatkunde.boell.de/de/2010/03/18/deutsch-fuer-anfaenger-leseprobe-von-wladimir-kaminer> (08.02.2024).

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ So schreibt er: „Man darf nicht die Kunst als eine feste Konstruktion aufbauen, man darf keine langen, dicken Romane über den Krieg und den Frieden schreiben, weil man diese nur auf dem Sofa liegend lesen kann.“ Kaminer, Wladimir: Lassen Sie die Literatur in Ruhe! Russen übertreiben. Ein Selbstinterview von Wladimir Kaminer. In: *FAZ* 28.02.2000, S. BS3.

⁵⁷⁵ Bock, Caroline: „Eine Plaudertasche“: „Karaoke“ - Wladimir Kaminers neunter Streich. In: *APA Wissenschaft/Bildung/Kultur* 05.09.2005.

„sich nicht abmüht mit allzu anspruchsvollen Überhöhungen, sondern sein Leben erzählt“,⁵⁷⁶ mokierte man sich anderswo angesichts von *Militärmusik* darüber, dass „Verzerrungen [...] Kaminers liebstes, wenn auch einziges Stilmittel“ seien.⁵⁷⁷ Es wäre allerdings nicht im Interesse von Kaminers Autorinszenierung, wenn er sich darum kümmern würde und diese Gleichgültigkeit nicht öffentlich kundtun würde.⁵⁷⁸ Entscheidender ist ohnehin etwas Anderes, wie ein Rezensent verdeutlicht: „Es ist kein Geheimnis, dass nicht alles davon hohe Literatur ist und er manche Kolumnen unterschreibt wie andere einen Einkaufszettel. Aber seine Leser lieben ihn.“⁵⁷⁹

Und tatsächlich äußern sich viele Leser in Kundenrezensionen auf *Amazon*, *Lovelybooks* und *Goodreads* enthusiastisch über Kaminers Humor und den Unterhaltungscharakter von *Russendisko* und *Militärmusik*. Insgesamt gelten beide Texte als lustige, kurzweilige Lektüre mit interessanten Einblicken in die Herausforderungen eines Einwanderers im NachwendebBerlin und in die sowjetisch-russische Kultur. Viele positive Einschätzungen basieren auf dem emotionalen Leseerlebnis, nämlich währenddessen schallend gelacht zu haben. Auffällig ist aber, dass mit größerem zeitlichen Abstand auch die negativen Bewertungen zunehmen. Während die Leser die Texte in den ersten Jahren nach ihrer Publikation frenetisch bejubelten, kritisieren immer mehr eine mangelnde Tiefe der Texte und empfinden den Humor als „platt“.⁵⁸⁰ Auch stören sich viele an der Kurzform, die sie als langweilig und repetitiv wahrnehmen. Stellten frühe Rezipienten von *Russendisko* und *Militärmusik* noch intertextuelle Parallelen her,⁵⁸¹ z.B. zu Sven Regeners *Herr Lehmann* (2003), Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995) oder den Kurzgeschichten von Anton Tschechow oder Isaak Babel, bemängeln mit der Zeit sehr viele, dass kein kohärenter Plot vorhanden sei. Zwei weitere Aspekte sind bei der Verschiebung der

⁵⁷⁶ Maak: Werft die Gläser an die Wand!

⁵⁷⁷ Orzessek, Arno: Kalter Braten in der Russendisko. In: *Süddeutsche* 01.09.2001 <https://www.buecher.de/artikel/buch/militaermusik/11266250/#reviews-more> (12.03.2024).

⁵⁷⁸ „Dieses ständige Gemäkel ... Ich lehne die Kritik an der Kunst ab. Es gibt viele Menschen, die sich daraus einen richtigen Beruf gemacht haben. Wenn einem was nicht gefällt - er soll sich nicht quälen, er kann ja was anderes lesen oder ins Kino gehen.“ Kaminer: Lassen Sie die Literatur in Ruhe!

⁵⁷⁹ Bock: „Eine Plaudertasche“.

⁵⁸⁰ So schreibt etwa Nutzer Nino Molitor auf *Amazon* über *Russendisko*: „Ziemlich platter Humor“. Nino Molitor [Kundenrezension] In: *Amazon*, veröffentlicht am 22.05.2013 https://www.amazon.de/Russendisko-Wladimir-Kaminer/dp/3442541751/ref=cm_cr_arp_d_product_top?ie=UTF8#customerReviews (13.02.2024).

⁵⁸¹ Der Nutzer MS bezieht sich dabei auf *Militärmusik*: „Die leichte Ironie und die immer mitschwingende Melancholie (die mich ein wenig an das Buch Herr Lehmann von Sven Renger [sic!] erinnert hat) lassen dieses Buch zu einem sehr interessanten, meist amüsanten Lesevergnügen werden.“ MS [Kundenrezension] In: *Amazon*, veröffentlicht am 28.10.2003 https://www.amazon.de/Russendisko-Wladimir-Kaminer/dp/3442541751/ref=cm_cr_arp_d_product_top?ie=UTF8#customerReviews (13.02.2024).

Kundenrezensionen besonders signifikant. Zum einen können immer weniger Leser eine Aktualität aus den Schilderungen Kaminers ableiten. Es scheint dahingehend generationale Unterschiede zu geben. So schreibt die Leserin Emma als eine von vielen über *Russendisko*:

Nachdem meine Mutter jahrelang von diesem Buch geschwärmt hat, dachte ich, ich könnte es mir ja auch endlich einmal zu Gemüte führen. Vielleicht liegt es daran, dass ich zu jung und erst nach der Wende geboren bin, aber mich hat das Buch ein wenig enttäuscht.⁵⁸²

Sowohl die verhandelten Themen als auch die Art des Humors von Kaminer bewerten viele auch als nicht mehr zeitgemäß, so die Rezensentin Anna Lyse über *Russendisko*: „Das Buch ist in die Jahre gekommen und es hat [sic!] nicht schön gealtert.“⁵⁸³ Zum anderen ist die Wirkung der innertextuellen Inszenierung von Kaminers Texten offenkundig essentiell an seine außertextuelle Inszenierung gekoppelt und zwar genauso im Fall von positiven wie negativen Urteilen. Ein Leser namens Marco Hoenig, der Kaminers *Militärmusik* mit fünf Sternen versieht, schreibt 2002 dazu: „Wladimir ist schon ein Schlingel. Wer ihn einmal im Cafe Burgler [sic!] erlebt hat, wie er seine Russendisko zelebriert, der schließt diesen ‚Exilanten‘ schon fast ins Herz.“⁵⁸⁴ Wird hier die unmittelbare Erfahrung des Live-Events von Kaminers Tanzveranstaltung auf seine Texte übertragen, verhindert Kaminers prägnante Inszenierung bei seinen Auftritten bei anderen Lesern gerade eine positive Lektüre, etwa im Zusammenhang mit *Militärmusik*:

Wer Wladimir Kaminer schon einmal live erlebt hat, weiß - der Mann ist Kult. [...] Ich war enttäuscht, weil er mir seinen Humor in schriftlicher Form nicht nahebringen konnte. Es ist mir unverständlich, warum ich keinen Zugang zu seinen Büchern finde, wohl aber, wenn ich ihn live erlebe.⁵⁸⁵

Wer sich einmal davon überzeugt hat, dass Kaminers Lesungen ganze Konzerthallen füllen können, mag die Wirksamkeit seiner außertextuellen Inszenierung auf eine breite Leserschaft bestätigt sehen. Die Einfachheit der Texte offenbart sich hier als

⁵⁸² Emma [Kundenrezension] In: *Goodreads*, veröffentlicht am 25.03.2013 <https://www.goodreads.com/book/show/199953.Russendisko> (13.02.2024).

⁵⁸³ Anna Lyse [Kundenrezension] In: *Goodreads*, veröffentlicht am 18.08.2021 <https://www.goodreads.com/book/show/199953.Russendisko> (13.02.2024).

⁵⁸⁴ Marco Hoenig [Kundenrezension] In: *Amazon*, veröffentlicht am 22.01.2002 <https://www.amazon.de/Milit%C3%A4rmusik-Roman-Wladimir-Kaminer/dp/3442545323#customerReviews> (13.02.2024).

⁵⁸⁵ goat [Kundenrezension] In: *Amazon*, veröffentlicht am 05.04.2010 <https://www.amazon.de/Milit%C3%A4rmusik-Roman-Wladimir-Kaminer/dp/3442545323#customerReviews> (13.02.2024).

Trumpf für deren Vortragstauglichkeit. Es ist dafür bezeichnend, dass Kaminers Weg zur Autorschaft einen Umweg über die Welt des Theaters machte.⁵⁸⁶ Auch wenn er mehrfach verkündete, Theater „scheiße“ zu finden,⁵⁸⁷ folgen seine Texte im mündlichen Vortrag einer performativen Dramaturgie. Ebenso sein Karrierestart auf Lesebühnen mag dabei zum Tragen kommen. Die einzelnen Anekdoten oder Prosaminiaturen haben den unbestreitbaren Vorzug, dass sie sich den Büchern wie Bausteine entnehmen lassen, ohne dass eine Kontextualisierung nötig ist. Eingeordnet werden sie durch die Peritexte. Oftmals spricht Kaminer mit übertriebenem Pathos, wenn es zum Wendepunkt einer Geschichte zugeht, jede Pause, jedes Grinsen oder Lautstärken sind bewusst gesetzt. Kaminers starker Akzent – ob absichtlich übertrieben oder nicht – verstärkt seine Selbstinszenierung als kultureller Exot und lässt das Geschriebene wahrhaftig wirken. Authentizität wird auch dadurch vermittelt, dass der Autor seine Familie und Freunde zum Objekt seiner Alltagsbeobachtungen macht. Für ein Gefühl von Vertrautheit sorgt es zudem, wenn er sein Publikum mit Plaudereien aus seinem Privat- und Berufsleben unterhält, die er in seinen Vortrag einstreut. Bei mehrfachen Besuchen von Lesungen eines bestimmten Buchs wird man gewahr, dass diese scheinbar improvisierten Einlagen zum Bühnenrepertoire gehören und mit demselben Wortlaut immer wieder erzählt werden, ja sogar die Stimme an denselben Stellen erhoben oder gesenkt wird. Die habituellen Eigenheiten seines Vortragsstils sind eine effektvolle Bewerbung seiner Bücher und eine Erweiterung der innertextuellen Ebene. Sie koppeln das Geschriebene an seine Person und seine Person an das Geschriebene, so dass seine Auftritte paratextuellen Wert im Rahmen seiner Performance als Russe gewinnen.⁵⁸⁸

Kaminers Rollenspiel ist deutlich auf die Erwartungen und den Horizont seines Publikums zugeschnitten und funktioniert deshalb auch nicht überall gleichermaßen. In Großbritannien nimmt man an ihm positiv zur Kenntnis, dass er den Ruf der

⁵⁸⁷ „Theater ist als Kunstrichtung scheiße. Ein Schauspieler tritt in einem Kostüm auf die Bühne, der Rauch steigt nach oben und ein Scheinwerfer wird auf ihn gerichtet. So wird eine Erwartung beim Zuschauer geschürt, der man nicht gerecht werden kann. Warum sollte der Mann auf der Bühne mehr wissen, als die Leute im Publikum? Das macht Theater unerträglich.“ Rothe, Frank: Einsam ist man stark. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Süddeutsche* 11.10.2000, S. 10. Alternativ: „Nicht jedes Theaterstück ist schlecht. Aber ich weiß, was Theater in Wirklichkeit ist. Da sind einfach zu viele verschiedene Leute mit verschiedenen Vorstellungen am Werk. Bei mir findet die Auseinandersetzung nur zwischen mir und einem Stück Papier statt. Das ist ehrlich, direkt. Beim Theater ist alles auf einer Lüge aufgebaut. Alles ist künstlich.“ Ischinger, Sontheimer: Guter Humor muss gefährlich sein.

⁵⁸⁸ Vgl. Grimm, Gunter E.: „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.“ Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstrepräsentation. In: *Schriftsteller-Inszenierungen*. S. 141-167. Hier S. 149.

deutschen Literatur als „serious, worthy and a bit dull“ – zurückzuführen auf „the country’s grim past“ – überwindet und dass deutsche Literaten nun wieder (man vergleicht ihn mit Daniel Kehlmann und Jacob Hein) „can write with playfulness and irony“.⁵⁸⁹ In Russland bringt man Kaminers Humor nach eigenen Angaben weniger Verständnis entgegen: „Die Russen nehmen aber ernster, was ich vorgelesen habe. Einige fanden das toll, andere waren beleidigt und meinten, ich stelle die Russen zu blöd dar.“⁵⁹⁰ Kaminer blieb dort unpopulär.⁵⁹¹ Seine Texte wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt, demzufolge sind auf Bewertungsportalen wie *Amazon*, *Goodreads* und *Lovelybooks* auch internationale Bewertungen nachzulesen. Ihre Bandbreite ist ähnlich breit wie die Bewertungen deutschsprachiger Leser und auch die Kritik an der Kurzform und dem Fehlen eines zusammenhängenden Handlungsstrangs ähneln sich. Bemerkenswert ist, dass die Rezensenten die Texte trotzdem in vielen Fällen positiv einordnen – nämlich als geeignete Lektüre für Deutschlerner.

Wie sehr Kaminer seine Herkunft zu Markte trägt, und zwar im Schulterschluss mit simplen literarischen Mitteln, spaltet von Anfang an die Rezeption nicht nur der Feuilletons und der Laienrezensenten, auch die literaturwissenschaftliche Forschung ist in diesem Punkt uneins.⁵⁹² Ob in seinen Texten beispielsweise eine tiefere Ebene hinter der Oberfläche existiere, wird unterschiedlich bewertet.⁵⁹³ Auch die permanente Alltagsbeobachtung stößt auf negative⁵⁹⁴ wie positive Resonanzräume.⁵⁹⁵ Was dazu führte, dass die Forschung zunehmend von Kaminer abließ, nämlich die Eingängigkeit seines Schreibens und dass seine Texte einander stark ähneln,⁵⁹⁶ ist für die Autormarke Kaminers aber nicht zwangsläufig schädlich. Dass er seinem Stil treu bleibt, erzeugt einen Wiedererkennungswert, der seine Leserschaft von Überraschungen verschont.

⁵⁸⁹ Harding, Luke: Unlikely bestseller heralds the return of lightness and humour to German literature. In: *The Guardian* 19.07.2006 <https://www.theguardian.com/world/2006/jul/19/books.germany> (27.03.2024).

⁵⁹⁰ Prevezanos: „Eine sehr skurrile Gemeinde.“

⁵⁹¹ Wanner stellt fest, dass die Rezeption in Russland sich, wenn überhaupt, für den Erfolg Kaminers im Ausland interessiert. Er vermutet, dass Kaminers Darstellung Deutschlands nicht dem klischeebehafteten Bild von deutschen Nazis entspreche. Vgl. Wanner: *Out of Russia*, S. 71.

⁵⁹² Vgl. Isterheld: *Zugluft*, S. 200. Dass die Vermarktungsstrategien Kaminers geradezu als Beleidigung aufgefasst werden können, zeigt die Auseinandersetzung (eher Abrechnung) von Elke Mehnert: Mehnert, Elke: *Wladimir Kaminer. Der „gute Russe“ aus Berlin*. In: Cornejo (Hrsg.): *Wie viele Sprachen spricht die Literatur*. S. 108-124.

⁵⁹³ Vgl. Isterheld: *Zugluft*, S. 199.

⁵⁹⁴ März, Ursula: *Der Dauerwunderer. Wladimir Kaminer spielt immerzu den Deutschlandneuling*. In: *Die Zeit* 13.10.2011 <https://advance.lexis.com/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:5414-95T1-JDPT-M3V4-00000-00&context=1516831> (04.05.2024).

⁵⁹⁵ „Kunststück, dass er trotz der gleichen Masche, den oft ähnlich erzählten Alltagsminiaturen, nicht zur Nervensäge geworden ist. Er ist ein charmanter Unterhalter und dabei grundsympathisch geblieben.“ Bock: „Eine Plaudertasche“.

⁵⁹⁶ Isterheld: *Zugluft*, S. 184.

Kaminer ist sich der gemischten Rezeptionsweise sehr bewusst, er spielt immer wieder ironisch damit und stellt die Einfachheit seiner Texte als etwas Intendiertes und Besonderes heraus. Augenzwinkernd platziert er sich „im Regal zwischen Kafka und Konsalik“.⁵⁹⁷ Er stellt damit die Unterteilung von ernsthafter und trivialer Literatur in Frage und benennt damit exakt den Stein des Anstoßes bei seiner Bewertung.⁵⁹⁸

4.7 „Rockstarliteratur“, „Dissident“ und „Hippie“

„Dabei sollte man doch froh sein, dass man anders ist, heute sollte man seine ‚besonderen Merkmale‘ geradezu pflegen. Denn gerade das Besondere ist schließlich interessant.“⁵⁹⁹

Dass Kaminer als Jugendlicher in der Sowjetunion seine jüdischen Wurzeln in etwas „Besonderes“ ummünzte, eine Aufwertung der dortigen Abwertung gewissermaßen, wird von Kaminer sowohl inner- als auch außertextuell selten thematisiert. Dennoch bietet dieses Muster einen interessanten Zugang zu seinem literarischen Schaffen. Aus der Masse herauszustechen, ist ein erkennbarer Impetus. In Deutschland machte er nach diesem Prinzip mit seiner russischen Abstammung bare Münze. Dem ist wie oben im Kontext der Rezeption angedeutet nicht ausnahmslos mit Wohlwollen begegnet worden. Frühzeitig überspannte er nach Meinung einiger Kritiker diesen Bogen offenkundig. Vor allem da, wo man die klischeehafte Überzeichnung und die Komik seiner Texte mit mangelnder literarischer Qualität gleichsetzte, lastete man ihm an, seine Herkunft schamlos für seinen Erfolg zu instrumentalisieren.⁶⁰⁰ In manchen Kommentaren drängt sich der Ärger darüber förmlich auf. So notiert beispielsweise Ursula März: „Hätte er nicht seinen putzigen Russenakzent und wäre er 1967 nicht in Moskau, sondern in Münster geboren worden, würde hierzulande kein Hahn nach Kaminer krähen.“⁶⁰¹ Denn seine Doppelinszenierung als russischer Exot und deutscher Autor jongliert mit der Dichotomie von Marktnähe und Marktferne bzw.

⁵⁹⁷ Kaminer, Wladimir: Kafka, Kosalik und ich. In: *Bild* 02.10.2019 <https://www.bild.de/lifestyle/kultur/kultur/wladimir-kaminer-zum-20-todestag-von-heinz-g-kosalik-kafka-kosalik-und-ich-65069558.bild.html> (12.03.2024).

⁵⁹⁸ Adrian Wanner meint dazu: „Perhaps it is beside the point to speculate about the quality or ‚greatness‘ of an oeuvre whose banality seems intentional.“ Wanner: *Out of Russia*, S. 69.

⁵⁹⁹ Rumjanzewa, Marina: „Irgendwann verschwindest du“. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *NZZ* 01.08.2004 <https://www.nzz.ch/article9Q252-1.286646> (12.03.2024).

⁶⁰⁰ Jörg Magenau stellt dazu fest: „Kaminer beutet darin seine eigenen Erlebnisse als Neuankömmling in Deutschland hemmungslos literarisch aus und macht damit aus dem, was für andere ein Problem darstellt, seinen größten Vorteil.“ Magenau: *Lustig ist das Migrantenleben*.

⁶⁰¹ März: *Der Dauerwunderer*.

dem Ernsthaften und dem Trivialen und auch mit verschiedenen Genres. Die Bewertung von Kaminers Zurschaustellung seiner Herkunft ist insofern auch eine Frage der Beurteilung von literarischer Einfachheit und ihrer Legitimität. Sie entzündet sich unter anderem an der Funktionsweise seines Humors. Ist er auf schnelle Unterhaltung aus, ist er also gleichbedeutend mit dem Streben nach ökonomischer Anerkennung durch Anpassung an den Massenmarkt? Und macht Kaminer sich damit zum fremdbestimmten Produkt oder zum Nutznießer? Oder enthält sein Humor einen Subtext und ist damit als Akt der Subversion zu verstehen?⁶⁰²

Hier kommen weder die Literaturkritik noch die Forschung zu einem einheitlichen Ergebnis.⁶⁰³ Kaminer selbst schreibt seinem Humor eine kathartische Wirkungsweise zu. Er hat, was für ihn ungewöhnlich ist, hierbei immer dieselbe Meinung vertreten, dass nämlich Humor der einzig mögliche Umgang mit der Vergangenheit und dem Leben insgesamt sei.⁶⁰⁴ Dass dem auch Kritik inhärent sein kann und seine Komik nicht nur der Verbreitung einer eskapistischen Schönfärberei dient, erklärt Kaminer in diversen Interviews. Sein Verständnis davon lässt dahingehend an Satire denken: „Guter Humor muss gefährlich sein, immer auf der Kippe. Guten Humor platziere ich irgendwo zwischen einem Hirnzusammenbruch und einem Totschlag.“⁶⁰⁵ Es lassen sich in seinen Texten durchaus Passagen aufspüren, auf die eine solche Einschätzung zutrifft. Man nehme etwa ein Kapitel wie „Nie wieder Weimar“. (RD, S. 106-110) Kaminers Ich-Erzähler reist im Rahmen eines Festivals, bei dem Künstler aus verschiedenen osteuropäischen Ländern zusammentreffen, in die Goethe-Stadt. Dort genießt man die vielfältige Museumslandschaft, „die neu gestrichenen Baracken und restaurierten Öfen des KZs Buchenwald. Die 21 staubigen Säрге von Schiller und Goethe“. (RD, S. 106) Nachdem der Erzähler seine Leser gnadenlos mit der Bipolarität von Weimars Geschichte zwischen kultureller Blüte und Kulturlosigkeit während der NS-Zeit konfrontiert hat, fährt er fort: „Dazu Hitlers private Kunstsammlung, das Nietzsche-Archiv und das Bienenmuseum sowie die

⁶⁰² Vgl. Isterheld, S. 199.

⁶⁰³ Laut Nora Isterheld seien Kaminers Texte „von so ungleichmäßiger Qualität, dass nur ein Bruchteil wirklich auf einen Subtext hin gelesen werden kann.“ Isterheld: Zugluft, S. 200. Es sei unklar, ob Stereotype bestätigt würden oder ob sie über „kathartisches Potential“ verfügten, diese Unklarheit sei allerdings intendiert. Vgl. ebd.

⁶⁰⁴ „Du musst die Vergangenheit lieben, egal wie sie war, ob die Berliner Mauer, die Jüdische Gemeinde oder Antisemitismus – es wird lustig, weil es Vergangenheit ist [...] Die Gegenwart ist das Tragische, das Leben ist tragisch. Die Zukunft ist unklar, neblig, du kennst sie nicht voraussehen. Aber wenn du etwas lieben kannst, dann ist es die Vergangenheit. Wie schlecht sie auch war.“ Axelrod: Wladimir Kaminers Berliner Welt.

⁶⁰⁵ Ischinger, Sontheimer: Guter Humor muss gefährlich sein.

Ausstellung zum Jubiläum des thüringischen Vorstehhundes.“ (RD, S. 107) Der schelmische Blick, den Kaminer in *Militärmusik* nicht lange nach *Russendisko* poetologisch ausdeuten wird, bewirkt in diesem Beispiel keine Verharmlosung, wie man ihm einmal vorwarf.⁶⁰⁶ Der Erzähler macht keinen Unterschied zwischen dem kulturellen Erbe der Stadt und ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit, er gruppiert beides schamlos zu einem kulturellen Kuriositätenkabinett. Auf diese Weise demontiert er die geistige Erhabenheit dieses Zentrums deutscher Selbstidentifikation. Sogar der Vorstehhund, eine Anspielung an die Jagdhundrasse Weimaraner, kann als impliziter Hinweis in diese Richtung verstanden werden. Der Künstler Anselm Kiefer ist bei dem Erzähler bekannt für seine „Besatzungs-Aktionen, als er in SS-Uniform durch die deutsche Provinz getourt war und eine Kleinstadt nach der anderen erobert hatte.“ (RD, S. 107) Kiefers Fotoserie „Besetzungen“, eine Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Nationalsozialismus, wird hier zur Eroberungsreise eines SS-Angehörigen, nicht unähnlich der Tour eines Musikstars. Die Teilnehmer des Festivals besichtigen auch eine fingierte Kunstsammlung Adolf Hitlers: „Hitlers Sammlung besteht vor allem aus Bildern von Frauen und Adlern“, stellt der Erzähler fest, wobei er eine solche „Frauensammlung“ bei sich zu Hause auch aufhängen würde: „Das Gefühl der Macht: Alle Fräuleins der Welt gehören mir.“ (RD, S. 107) Er und die anderen Russen der Gruppe beurteilen Deutschlands Vergangenheit mit der Unbefangenheit, die ihnen als Außenstehenden möglich ist. Der Humor in dieser Passage bewegt sich an der Grenze des Sagbaren, zumal der Erzähler sich dem Sprachduktus der NS-Zeit annähert.

Gerade weil Kaminers Texte an ein deutschsprachiges Publikum gerichtet sind, ist keine eindeutige Lektürelenkung identifizierbar. Er spielt mit der Befangenheit der Leserschaft. Die frühen Texte des Autors enthalten viele solcher Grenzgänge, insbesondere die mehrdeutige Verarbeitung von nationalkulturellen Stereotypen. Weil Kaminer damit Konzepte von Identität, Kultur, Minorität und Migration hinterfragt, sieht Oliver Lubrich ihn als „highly subversive“.⁶⁰⁷ Olaf Terpitz macht bei ihm ebenfalls eine subversive Tendenz aus, er vergleicht ihn mit Bertolt Brecht und Sergej Dowlatov.⁶⁰⁸ Wahrscheinlich ist indes, dass der Autor bewusst die Schwebelage zwischen oberflächlicher Veralberung und bitterböser Satire hält.⁶⁰⁹ Denn der Humor ist ein wichtiger Erfolgsfaktor für Kaminers Schreiben und zugleich der maßgebliche Grund dafür, dass der Autor primär im Unterhaltungssektor angesiedelt wird. Die

⁶⁰⁶ März, Ursula: Schelm von unten. Die endlosen Texte des Kultautors Wladimir Kaminer. In: *Die Zeit* 06.11.2003 <https://www.zeit.de/2003/46/L-Kaminer> (14.02.2024).

⁶⁰⁷ Lubrich, S. 49.

⁶⁰⁸ Vgl. Terpitz, S. 295.

⁶⁰⁹ Vgl. Isterheld, S. 200.

kritischen Untertöne werden durch die autofiktionale Erzählhaltung und den Humor so weit chiffriert, dass sie sich leicht im Lacheffekt auflösen können. Breite Akzeptanz erfahren sie auch deshalb, weil er keine Bevölkerungsgruppe ausspart, auch nicht die eigene Person. Dass Kaminer dabei die Haltung der Rezipienten verspottet und nicht sich selbst, ändert nichts an seiner Popularität. Vielleicht nimmt er mit diesem Spiel zwischen kritischer Haltung und Humor eine Familientradition auf. So erfährt man in *Russendisko*, dass der Vater des Erzählers in Berlin Mitglied des Seniorenkabarets „Die Knallschoten“ ist. In dem Programm „Kein Grund, um stillzuhalten“ – eine Satire zu aktuellen Problemen unserer Zeit, ‚heiter, aber bissig!‘ – spielt mein Vater nun den Ausländer.“ (RD, S. 32) Die Beschreibung des Programms klingt wie eine treffende Charakterisierung seiner auktorialen Agenda.

Ähnlich mehrdeutig ist seine Stilisierung als Untergrundkünstler, steht sie doch in einem Widerspruch zu seiner massentauglichen Schreibweise und seiner starken medialen Präsenz. Interpretationsrelevant ist hierfür der Zustand des Literaturbetriebs Ende der 1990er Jahre. Als Kaminer zu dieser Zeit seine schriftstellerische Tätigkeit auf den Lesebühnen Berlins begann, erlebten literarische Veranstaltungen einen Boom, die Lesebühnen- und Poetry-Slam-Szene florierte. Obgleich man im Feuilleton weithin die Eventisierung der Literatur beklagte, die man als Beleg für einen qualitativen Verfall der Literatur wertete,⁶¹⁰ wurde der Typus des mediengewandten Autors zu einem wichtigen Autorschaftsmodell, das der literarischen Elite der älteren Generation etwas entgegenzusetzen vermochte.⁶¹¹ Es ist auch die Blütezeit von komplexitätsreduzierenden Etiketten wie der „Fräuleinwunderliteratur“ und der Popliteratur. Als die medienaffinsten Autoren dieser Zeit gelten die Popliteraten, die einen Starkult betrieben, der auf der Inszenierung ihres Lebensstils fußte.⁶¹²

Wladimir Kaminer ist zur Popliteratur auf unterschiedliche Weise in Beziehung gesetzt worden. Er selbst hat auf einer vehementen Abgrenzung von dieser literarischen Strömung bestanden, obgleich mit einem ähnlichen Maß an Selbstinszenierung arbeitend. Inwiefern Kaminers Schreiben popliterarische Züge aufweist, hat Thomas Ernst herausgearbeitet. Laut ihm wird in Kaminers Texten das diskursive Moment von Multikulturalität und Migration auf das „künstliche und

⁶¹⁰ Vgl. beispielsweise Böttiger, Helmut: Die Literatur muss auf den Couchtisch. Wie sich Schriftsteller heute einen eigenständigen Platz in den Medien suchen. In: *Stuttgarter Zeitung* 28.06.2003.

⁶¹¹ Vgl. Baßler, Moritz; Schumacher, Eckhard: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin: De Gruyter 2019. S. 2-28. Hier S. 17.

⁶¹² Vgl. Niefanger, Dirk: Autorinszenierungen. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. S. 130-141. Hier S. 132.

distinktive Feld der Lebensstile“ verlagert.⁶¹³ Er nimmt folglich an, dass Kaminer mit ähnlichen Strategien arbeitet wie die Popliteraten, jedoch nicht im Bereich der Populärkultur, sondern dem der Subkultur. Die Vorlieben des deutschen Mainstreams, die in der Popliteratur zelebriert werden, hinterfragt Kaminer aus seiner Position als Einwanderer heraus. So werden beispielsweise die Warenwelten der Sowjetunion und des kapitalistischen Westens verglichen, wobei die westliche Konsumwelt als enttäuschend dargestellt wird.⁶¹⁴ Kaminers auktoriale Identitätsbestimmung konstituiert sich demnach auch durch die Distinktion von der Popliteratur. In Aussagen zu dem Thema entwirft er eine Art Gegen-Pop. Die Autoren der Popliteratur werden dabei als vermögende Gecken dargestellt, die eigentlich keine relevante Mitteilung zu machen haben, „pompös gekleidete Möpfe, die im Hotel Adlon herumhopsen, und über die Überwindung der Ironie philosophieren.“⁶¹⁵ Christian Kracht, einer der bekanntesten Vertreter, sei „pop lit, not our kind. His dad’s some sort of multimillionaire banker in Switzerland.“⁶¹⁶

Eine Schlüsselrolle für das Abgrenzungsbestreben spielt die Musik, die sowohl ein Leitmotiv der Popliteratur als auch Kaminers ist. Sowohl innertextuell – z.B. in *Russendisko, Militärmusik, Karaoke* (2005) – als auch außertextuell in seinem Veranstaltungsformat „Russendisko“ wird westliche Musik ignoriert bzw. herabgewertet, stattdessen wird mit unbekanntem osteuropäischen Klängen ostentativ eine Nische besetzt. Kaminer begreift die unterschiedlichen Musikstile als Entsprechung der divergierenden Schreibstile, Inhalte und Images. Er beantwortet die Popliteratur mit einem eigenen Etikett, der „Rock’n’Roll-Literatur“, der er sich selbst und Vertreter der Poetry-Slam-Literatur zuordnet. Diese Literatur sei spontan, experimentell und „close to the ground, forthright, a rock ‘n’ roll reality.“ Ganz anders die Popliteratur: „Then there is ‚dandy‘ literature – ‚pop‘ literature, written by young, disappointed intellectuals from very rich families. They like to write about sad things.“⁶¹⁷ Es ist anzunehmen, dass mit dieser poetologischen Charakterisierung auch die Personen selbst gemeint sind. Als Rock’n’Roll-Autor gibt Kaminer sich ex negativo

⁶¹³ Vgl. Ernst, Thomas: Jenseits von MTV und Musikantenstadl. Popkulturelle Positionierungen in Wladimir Kaminers „Russendisko“ und Feridun Zaimoglus „Kanak Sprach“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Literatur und Migration*. München: Edition Text + Kritik 2006. S. 148-158. Hier S. 149.

⁶¹⁴ Vgl. ebd., S. 153.

⁶¹⁵ Klappentext der Anthologie *Frische Goldjungs*, die Kaminer im Jahr 2001 herausgab.

⁶¹⁶ Kaminer führt weiterhin aus: „So the son wanders through Thailand and Mongolia with a backpack full of coke, and writes about the frustrations of a refined Westerner in a savage world. His last novel – he and a friend are in Tehran in the seventies, there are all these drug-fueled homosexual orgies, and then the revolution breaks out and everyone dies.“ Fishman: *An Interview with Wladimir Kaminer*.

⁶¹⁷ Beide Zitate: Fishman: *An Interview with Wladimir Kaminer*.

das Profil eines coolen Revoluzzers,⁶¹⁸ der ehrlicher, direkter und rauer schreibt als seine Kollegen aus dem Pop-Genre.

Authentizitätsbeglaubigend für diese werkpolitische Platzierung im subkulturellen Bereich wirkte seine Herkunft. Kaminer wiederholte häufig, dass seine auktoriale Tätigkeit eine zwangsläufige Folge seines Aufwachsens sei: „Eine Jugend in der Sowjetunion macht jeden zum Schriftsteller.“⁶¹⁹ In Bezug auf eben jene Jugend bezeichnet sich der Autor immer wieder als „Hippie“ oder „Dissident“.⁶²⁰ In *Militärmusik* ist diese Selbstcharakterisierung leitmotivisch, der Erzähler pflegt eine jugendliche Rebellenattitüde gegen die repressive Lebenssituation in der Sowjetunion und nutzt als Instrument dafür unter anderem die Musik. In den raren Kommentaren zur jüdischen Abstammung des Autors wird diese zum Katalysator für eine aufwieglerische Haltung. Das jugendliche Ich des Autors präsentiert sich als Akteur des kulturellen Untergrunds, auch wenn es sich bei Kaminers Zeit als Demonstrant laut dem Text *Judentum als Reiseleiter* weniger um politische Agitation als um eine Form jugendlichen Protests handelte.⁶²¹ Dennoch haben einige Rezensenten sein Schreiben anfänglich interpretativ daran angeschlossen und rezipieren folglich seine Biographie, sein Werk und seine Persona als Einheit. Das Narrativ um Kaminers Aufmüpfigkeit in Jugendjahren wird paratextuell in Interviews und der Berichterstattung in den Feuilletons weitergeführt. Manche Kritiker erkennen an ihm etwas, woran es anderen Autoren mangle: Lebenserfahrung. Ganz im Gegensatz zu „einer deutschen Literatengeneration, die eigentlich nichts erlebt hat“ und deren „angestregtem Prosa-Geschraube [...] hat Kaminer einiges erlebt, was seine Leser noch nicht kennen.“⁶²²

In gewisser Weise ist die Nachwendezeit in Berlin prädestiniert für Kaminers „Geschichten aus dem urbanen Untergrund“.⁶²³ An Stimmen aus dem Feuilleton lässt sich ablesen, dass der deutsche Kulturbetrieb nach dem Fall des Eisernen Vorhangs für die kulturellen Einflüsse, die aus dem Osten Europas in den Westen strömten,⁶²⁴ äußerst aufnahmebereit war, zumal die Begegnung zwischen Ost und West von

⁶¹⁸ Ischinger, Sontheimer: Guter Humor muss gefährlich sein.

⁶¹⁹ Geisel: Der Russe vom Dienst.

⁶²⁰ „Ich war Hippie, mit langen Haaren und langem Bart.“ In: Bilger, Fichter: „Ich musste riesige nackte Frauen verpacken.“

⁶²¹ Kaminer gibt an, dass er und seine Freunde vornehmlich von jugendlichem Freiheitsdrang geleitet worden seien und nicht von politischen Inhalten: „Jeder wollte wie doof herumreisen.“ Er und seine Freunde hätten ausgiebig die Sowjetunion bereist. „Und weiter? Und dann? Dann gehst du demonstrieren.“ In: Axelrod: Wladimir Kaminers Berliner Welt.

⁶²² Maak: Werft die Gläser an die Wand!

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Beispielsweise Flamm, Stefanie: Die Russen sind im Kommen. Vielleicht entscheiden sie den Berliner Ost-West-Konflikt. In: FAZ 18.01.2002, S. BS3.

diskursiver Relevanz war. Das kulturelle Interesse wendete sich dem ‚Neuen‘, marktökonomisch (noch) Unverbrauchten zu. Mit Menzel und Schmid nahm nämlich zu Beginn des 21. Jahrhunderts „das westliche Publikum einen deutlichen Kontrast zwischen der Avantgardenkultur Osteuropas und der US-amerikanischen Populärkultur wahr.“⁶²⁵ Dieses Klima bildet das betriebliche und zeithistorische Framing für Kaminers Karriere.⁶²⁶ In den 1990er Jahren bestand ein großes Interesse an Russland, das durch journalistische Auseinandersetzungen bedient und gefördert wurde, etwa durch die populären Reportagen Gerd Ruges (z.B.: *Gerd Ruge unterwegs in Sibirien* aus dem Jahr 1997). In einer Zeit, in der Subkulturen in Berlin der letzte Schrei sind; in der man konstatiert: „Die Russen sind wieder in“;⁶²⁷ in der man gar an dem Foto Judith Hermanns, das im Zusammenhang mit ihrem Debüt *Sommerhaus, später* (1998) ‚viral‘ ging, etwas ‚Russisches‘ wahrnehmen will⁶²⁸ – in dieser Zeit ist es nicht verwunderlich, dass man Kaminer als einen Hauptakteur des osteuropäischen Trends in Deutschland wahrnimmt. Dabei wirkt positiv ein, dass Berlin schon einmal ein Rückzugsort russischer Intellektueller gewesen war, und so mancher Rezipient fühlt sich an jene Zeit in den 1920er Jahren erinnert.⁶²⁹ Die Assoziation hat mehr mit der Selbstetikettierung Berlins zu tun, als mit Kaminers Schreiben, ist aber in jedem Fall begünstigend für seine Rezeption. Was in Bezug auf Kaminers auktoriale Legende hervorzuheben ist: Ob adoleszenter Protest in der Sowjetunion oder die Inszenierung des „immigrant chic“ in Deutschland, beiden Stationen ist gemein, dass es im Kern um ein Distinktionsgebaren geht oder auch darum, das Gegenteil des Erwarteten zu tun,

⁶²⁵ Menzel, Schmid S. 19.

⁶²⁶ Kaminer: „Zu der Zeit taten sich in Ostberlin große Freiräume auf. Der alte Staat zog sich zurück und der neue war noch nicht richtig da. Es war leicht, eine Wohnung zu finden. Die Bewohner des Prenzlauer Bergs hatten Angst, dass die Mauer zurückkommt und zogen in Scharen in den Westen. Gleichzeitig kamen junge Menschen in den Stadtteil, um ein alternatives Leben aufzubauen. Und man ließ uns machen.“ In: Kahle, Christine: „Die wahre Heimat gibt es hier nicht.“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Tagesschau* 26.08.2007 <https://www.tagesschau.de/inland/meldung-ts-2880.html> (12.05.2024).

⁶²⁷ Flamm: Die Russen sind im Kommen. Die Autorin schreibt dazu: „Doch es spricht einiges dafür, daß das Russische, in dessen Namen sich die Russen seit Jahrhunderten einen quälenden Disput darüber liefern, ob es nun zum Osten oder zum Westen gehört, sich in Berlin als eine Dritte Kraft etabliert. Die bricht, zumindest im gegenwärtigen Moment, den Gegensatz zwischen Underground und Mainstream, zwischen institutionalisierter Kunstvermittlung und unabhängiger Szene auf.“

⁶²⁸ Böttiger: Die Literatur muss auf den Couchtisch.

⁶²⁹ So fungiert Kaminer als Paradebeispiel für die neuerliche russische Einwanderung nach Berlin in der Einleitung zu einer Modestrecke des Zeitmagazins, das junge Künstler aus verschiedenen ehemaligen Sowjetstaaten zeigt. Der Beitrag ist überschrieben mit den Worten: „Berlin wird wieder zum Sammelpunkt der russischen Kreativen, die mit ihrem hier geprägten Stil die Modewelt begeistern. Prüfer, Tillmann: Russische Revolution. In: *Zeitmagazin* 30.06.2016, Nr. 28. S. 15-17. Abrufbar unter: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2016/28/berlin-russen-kreative-mode> (12.04.2024).

„etwas Besonderes“ zu sein. Der Unterschied ist der, dass sein schriftstellerischer Erfolg seine damalige Protesthaltung im Nachhinein nobilitiert.⁶³⁰

Dass Kaminers Texte und auch seine Veranstaltung „Russendisko“ das Schicksal von so vielen Randkulturen ereilt hat, nämlich ‚in‘ zu werden, ist für ihn kein Widerspruch. Er reagiert auf entsprechende Kommentare gewohnt pragmatisch und formuliert kurzerhand sein eigenes Konzept in Bezug auf das Verhältnis von Mainstream und Subkultur:

Ich bin weder Mainstream noch Untergrund, beziehungsweise ich versuche meinen eigenen Mainstream zu schaffen. Der Haupt-Mainstream wird durch die vorherrschende flächendeckende Medien-Berichterstattung bestimmt und in ihm ist für Literatur nicht viel Platz. Er wird von oben bestimmt und von unten ertragen.⁶³¹

Er will zwar „besonders“ sein aber dennoch eine breite Leserschaft ansprechen – Trend und Nische gleichzeitig. Seine Definition löst auch die Paradoxie seiner Rhetorik als Kapitalismusegner⁶³² bei gleichzeitiger Anhäufung ökonomischen Kapitals. Kaminer hat in Interviews immer wieder mit seinem legeren Verhältnis zu Geld kokettiert und es auf seine Jugendzeit in einem sozialistischen Staat zurückgeführt, wo Geld unwichtig gewesen sei.⁶³³ Ebenso freimütig hat er aber auch davon gesprochen, als erfolgreicher Schriftsteller in Deutschland wohlhabend geworden zu sein.⁶³⁴ Will man beim Publikum Gehör finden, so seine etwas resignative Anschauung, ist das unvermeidlich:

Die Autoren in Deutschland, wie fast überall auf der Welt gehen dem Kapitalismus auf den Leim, das Problem sitzt in Auerbachs Keller. Entweder sucht der Autor einen Arbeitgeber (es gibt hier nur einen – das Kapital) oder er bleibt ein freier Mann und schreibt in die Schublade (oder noch schlimmer - fürs Internet). Das Problem ist das System. Man kann eben kein richtiges Leben im falschen führen. Aber eigentlich ist das kein Problem, sondern nur ein vorübergehendes Problemchen, angesichts der Ewigkeit.⁶³⁵

⁶³⁰ So sieht es auch sein Vater. Kaminer erzählt, dass dieser in Moskau nicht mit ihm als „Hippie“ gemeinsam in der Öffentlichkeit gesehen werden wollte. In Deutschland sei sein Vater stolz auf ihn, „meine schriftstellerischen Erfolge, die wirken heilsam auf ihn, für ihn ist es wichtig, was hat er erreicht? Und nun hat sein Sohn was erreicht.“ Kimowna: „Meine Mutter ist wie ich.“, S. 242-243.

⁶³¹ Ischinger, Sontheimer: Guter Humor muss gefährlich sein.

⁶³² Vgl. Kaminer, Wladimir: Die Angst, was zu verlieren. In: Wagner, Thomas (Hrsg.): Die Einmischer. Wie sich Schriftsteller heute engagieren. Hamburg: Argument 2010. S. 139-142. Hier S. 140.

⁶³³ Er als Hippie habe gar das antikapitalistische Ideal noch konsequenter leben wollen, als es der realexistierende Sozialismus getan habe. So habe er angestrebt, komplett auf Geld verzichten zu können. Vgl. Bilger, Fichter: „Ich musste riesige nackte Frauen verpacken.“

⁶³⁴ Vgl. ebd.

⁶³⁵ E-Mail von Wladimir Kaminer an die Verf. vom 05.01.2021.

Kaminer weiß demnach sehr genau um den Widerspruch auktorialer Existenz von Markteinfluss und Unabhängigkeit und dass sein eigener Erfolg auf einer gewissen Anpassung an den Markt basiert. Bezieht man das auf den Humor und die Leichtigkeit seiner Texte, könnte es bedeuten, dass er Kritik implizit einfließen lässt, um sie überhaupt transportieren zu können. In jedem Fall hat er sich für den „Arbeitgeber Kapital“ entschieden.

Interessant ist, dass er angibt, dass der symbolische Kapitalverlust, der nach dem bourdieu'schen Denkgebäude mit finanziellem Gewinn einhergeht, ihm gleichgültig ist. Der Kompromissgeber für die monetär-künstlerische Zwickmühle ist Kaminers Freiheitsbegriff – zumindest rhetorisch. Wenn geistige Autonomie gegenüber Geld einem erfolgreichen Autor in Deutschland nicht umfänglich möglich ist, so besteht die Lösung eben darin, sich ihm schnellstmöglich zu entledigen. So dürfe man sich von Geld nicht unterdrücken lassen, indem man es spare, sondern müsse es sofort wieder ausgeben.⁶³⁶ In diesem Sinne unterscheidet er das „Protzen“ über Reichtum und Luxusgüter vom „Angeben“. In gewohnt schelmischer Manier versichert er, niemals geprotzt zu haben, dafür aber ständig anzugeben: „Mit allem. Damit, dass ich so ein cooler Schriftsteller bin, der kurz davor steht, die letzte Weisheit zu erfassen. Und damit, dass ich so viele kluge Dinge über Geld sage, wie heute.“⁶³⁷ Kaminer propagiert quasi die Parole ‚intellektueller Besitz vor finanziellem‘. Die Einschätzung, inwieweit man das für bare Münze halten kann, ist nicht einfach zu treffen, weil seine Selbstdarstellung sich dabei zwischen sehr entgegengesetzten Polen bewegt.

Die Forschung wenigstens hat inzwischen weitgehend von ihm abgesehen. Aufgrund der Gleichförmigkeit seiner literarischen Ästhetik und seines nunmehr auf das Leben als etablierter Autor in Deutschland gerichteten Fokus wird Kaminer als Autor wahrgenommen, der primär für den Markt schreibt und dabei sein subversives Potenzial vollständig eingebüßt hat.⁶³⁸ Zumindest textextern ist Kaminers Inszenierung jedoch nie ganz frei von kritischen Tönen gewesen. Er ist immer wieder mit politischen Äußerungen hervorgetreten, sei es zum Irakkrieg,⁶³⁹ sei es zu

⁶³⁶ Vgl. Stern, Nicole: „Ich glaube, sparen bringt Unglück.“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Die Presse* 18.09.2015 <https://www.diepresse.com/4820376/wladimir-kaminer-ich-glaube-sparen-bringt-unglueck> (04.05.2024).

⁶³⁷ Bilger, Fichter: „Ich musste riesige nackte Frauen verpacken.“

⁶³⁸ Isterheld schreibt etwa, seine späteren Texte über Schrebergärten seien „verbräunte Assimilation“ und seine weitere literarische Tätigkeit „Anpassungsstrategie eines erfolgshungrigen Autors“. Isterheld: *Zugluft*, S. 202 und 203.

⁶³⁹ Kaminer, Wladimir: *Dafür? Dagegen? Egal.* In: *Taz* 21.3.2003 <https://taz.de/!798084/> (12.04.2024).

Integration und Leitkultur,⁶⁴⁰ er beteiligte sich am Integrationsbeirat NRW, engagierte sich für den Wahlkampf der Linken⁶⁴¹ und kritisierte sie dann einige Jahre später.⁶⁴² Allen voran gesellte sich früh neben seine Rolle als „witzigster Russe“ die des Russlanderklärers.⁶⁴³ Kaminer ist seit langer Zeit eine gefragte Stimme, wenn es um Mentalität und Politik des Landes geht, er gilt als Kriegsgegner und Putinkritiker. Wenig überraschend ist diese Rolle mit dem gegenwärtigen russischen Angriffskrieg in der Ukraine noch exponierter geworden.⁶⁴⁴ Der Autor hat sich gleich zu Kriegsbeginn vehement dagegen ausgesprochen, seine geplanten Termine für seine Tanzveranstaltung benannte er in „Ukrainedisko“ um.⁶⁴⁵ Den Blog auf seiner Website nutzt Kaminer ebenfalls ausgiebig für die Publikation von kritischen Texten zum politischen Geschehen in Russland. Das macht ihn wohl nicht zu einem engagierten Autor vom Typus Heinrich Böll. Denkbar ist außerdem, dass Kaminers kritische Äußerungen seine Autormarke schützen sollen, indem er eindeutig gegen die Politik Russlands Stellung bezieht. Ein politisches Bewusstsein, das die Öffentlichkeit als Möglichkeit für politische Positionierungen versteht, schließt das jedoch nicht aus. Nach eigenen Angaben hat sich diese Politisierung erst nach seiner Migration nach Deutschland herausgebildet – „es hatte ja auch keinen Sinn bei uns in der Sowjetunion“⁶⁴⁶ – und weitere Aussagen deuten darauf hin, dass davon auch seine literarische Arbeit beeinflusst ist.⁶⁴⁷ Das meint nicht unbedingt eine politische Einflussnahme qua Literatur. Denn eine Funktionalisierung von Kunst für die

⁶⁴⁰ Neumann, Olaf: „Integration ist ein Phantom“. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Südkurier* 28.03.2018 <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/Integration-ist-ein-Phantom-Wladimir-Kaminer-ueber-Deutschland-Leitkultur-und-Fluechtlinge;art10399,9676436> (12.04.2024).

⁶⁴¹ Vgl. Kaminer: *Die Angst, was zu verlieren*, S. 139.

⁶⁴² Eichinger, Roman; Hollstein, Miriam; Pohl, Nicola: „Warum halten Sie an einer Idee fest, die überall gescheitert ist?“ Ein Streitgespräch über alten und neuen Sozialismus, über Milliardäre, Merkel und Putin. Wladimir Kaminer im Gespräch mit Linke-Spitzenkandidat Dietmar Bartsch. In: *Bild* 19.08.2017 <https://www.bild.de/politik/inland/politik-inland/bartsch-und-kaminer-im-gespraech-52915874.bild.html> (12.04.2024).

⁶⁴³ „In den vergangenen sieben Jahren wurde Kaminer, mittlerweile deutscher Staatsbürger, zu einer Art Vorzeigerusse - und zwar für beide Länder. Während er dem deutschen Fernsehpublikum in Talkshows Putins Politik erklärt und sich im Integrationsrat des Landes Nordrhein-Westfalen engagiert, gilt er in Russland als ‚unser Mann in Deutschland‘ und als der lebende Beweis dafür, wie weit es Russen in der Ferne bringen können.“ Lembke: *Der Geschichtenerzähler*.

⁶⁴⁴ Z.B. Blasberg, Anita; Pham, Khuê: Unter uns Russen. Schämt man sich als Russe gerade für seine Heimat? Und was vermisst man an ihr dennoch? In: *Zeitmagazin* 17.05.2023, S. 12-23.

⁶⁴⁵ Als Fürsprecher der Juden in Deutschland fungiert er übrigens nicht. Auch zu den gegenwärtigen kriegerischen Auseinandersetzungen in Gaza äußert sich Kaminer nicht.

⁶⁴⁶ Anon.: Antisemitismus in der Sowjetunion. Wladimir Kaminer kommt in die DDR. In: *MDR* 15.08.2015 <https://www.mdr.de/geschichte/ddr/deutsche-einheit/wiedervereinigung/wladimir-kaminer-udssr-zerfall-antisemitismus-ost-berlin-100.html> (09.03.2024).

⁶⁴⁷ „Meine komplette literarische Arbeit ist das Resultat eines politischen Reifeprozesses.“ In: Antoine: „Es ist mir vollkommen egal, als Modell-Russe zu gelten“.

Verbreitung von politischen Botschaften lehnt er im Sinne künstlerischer Freiheit dezidiert ab.⁶⁴⁸ Vielmehr scheint er innerhalb seines künstlerischen Schaffens eine Balance zwischen humorvoller Katharsis und kritischer Reflexion anzustreben. Kultur verortet er im Spannungsfeld zwischen Politik und Ökonomie und weist ihr eine mildernde Wirkung zu:

Das Werk ist das Öl, das zwischen der Politik (der guten Vorsätze) und der Ökonomie (der Ausbeutung) geschmiert wird, damit es nicht zu sehr weh tut. Die Kultur heute ist eine Mischung aus Ablenkung und Erleuchtung, sie funktioniert gut und die Kulturschaffenden kommen auf ihre Kosten.⁶⁴⁹

Kaminer nutzt demnach seine literarischen Werke, um sowohl zu unterhalten als auch auf subtile Weise aktuelle Diskurse zu reflektieren. Indem er diese Themen humorvoll und zugänglich aufbereitet, erreicht er ein breites Publikum. Durch seine Äußerungen zum Verhältnis von Politik und Literatur wird klar, dass Kaminer seine literarische Arbeit als einen Ausdruck seiner persönlichen und politischen Entwicklung begreift, wobei er gleichzeitig seine kreative Autonomie bewahren will. Nichtsdestotrotz ist er kein subversiver Autor in dem Sinne, dass er die Auflösung des Literaturbetriebs im Sinne hat, sondern dessen Profiteur – auch wenn zu Beginn seiner Karriere und zur Zeit der Entstehung des Veranstaltungsformats der „Russendisko“ Tendenzen in die Richtung erkennbar waren, den Mainstream des Kulturbetriebs unterlaufen zu wollen. Schnell wurde Kaminer aber Teil der Populärkultur.

Seine Inszenierung laviert zwischen den Extrempolen von Trivialem und Kritischem, und seine Kommentare zeigen, dass er sich dieser Dualität bewusst ist. Dass seine öffentliche Persona so polyvalent ist, kommt seiner Position trotz negativer Stimmen zugute, insofern sein Schreiben ebenso mehrdeutig ist, zumal ob der autofiktionalen Verbindung von Text und Autor. Seine Texte sind im Sinne der Unterhaltung als bloße Affirmation ebenso rezipierbar wie man unter der klischeebeladenen Oberfläche subversive Töne vernehmen kann.⁶⁵⁰ Entscheidend dafür ist die Rezeptionshaltung und die Kenntnis der Paratexte bzw. der textexternen Ebene.

⁶⁴⁸ In einem Selbstinterview gibt er an: „Die Literatur ist nicht dazu da, gesellschaftliche Erwartungen zu erfüllen. Wenden Sie sich an die Politiker, wenn Sie das nötig haben. Wird ein Schriftsteller verachtet, findet er einen Ausweg oder jemanden, der sich für sein Zeug interessiert. Er ist frei zu entscheiden, was und wie er es macht, und hat sicherlich für alles gute Gründe.“ Kaminer: Lassen Sie die Literatur in Ruhe!

⁶⁴⁹ E-Mail von Wladimir Kaminer an die Verf. vom 06.01.2021.

⁶⁵⁰ Vgl. Wanner, S. 60.

4.8 „Shooting star“ – Paratextuelle Netzwerke

Als 2003 die *Berliner Zeitung* bilanzierte: „Überall ist Russendisko. Vom Buch zum Tanz zum Theater zum CD-Sampler - die Marke expandiert“, ⁶⁵¹ beschrieb sie treffend Wladimir Kaminers Marketingstrategie. Auch wenn die Chronologie in dem Artikel nicht ganz korrekt ist (die Tanzveranstaltung mit dem Namen „Russendisko“ gab es bereits vor Erscheinen von Kaminers Debüt), außerdem noch um einen Punkt erweitert werden muss (2012 folgte die Verfilmung des Textes), wird folgerichtig ein Kausalzusammenhang hergestellt zwischen dessen Erfolg und der Art und Weise, wie seine Autormarke in außerliterarische Sphären hineingetragen wird. Entgegen Kaminers Verortung in einem Milieu jenseits von Popautoren wie Christian Kracht oder Benjamin von Stuckrad-Barre sind seine außertextuellen Inszenierungsverfahren den ihren besonders in den ersten Jahren seiner Karriere gar nicht unähnlich. Hier wie dort wird eine starke Anbindung der eigenen ‚Produkte‘ an das Autorlabel, repräsentiert durch das eigene Gesicht, angestrebt. Genau wie sie verlässt er sich nicht nur auf den Text, er adaptiert darüber hinaus Prinzipien aus der Musikbranche und dem Produktmarketing. Kernstrategie des auktorialen Branding ist eine möglichst breite Medienpräsenz und ein kohärentes Markenprofil, das durch Paratexte transportiert und zusammengehalten wird. Sein Markenimage spielt dabei mit dem Faszinosum ‚Osten‘.

Der Ursprung von Kaminers Markenkern ist seine äußerst populäre „Russendisko“, die er gemeinsam mit dem Musiker Yuriy Gurzhy ins Leben rief und auf die das gleichnamige Buch und weitere Publikationen folgten. Sowohl das Buch als auch die Veranstaltung wurden von zahlreichen öffentlichen Äußerungen, Lesungen, den „Russendisko-Hits“, einer Website und einem Facebook-Account begleitet. Wie es typisch für Stilgemeinschaften ist, wird Individualität durch die Distanzierung von Anderen geschaffen⁶⁵² und so versteht sich die „Russendisko“ als Antagonist der künstlichen und gewinnorientierten Welt der Popmusik und geriert sich als authentischer und ehrlicher. Kaminer fusioniert dabei verschiedene Elemente, die sich aus unterschiedlichen kulturellen Archiven und Strömungen zusammensetzt: Dem Rocker- bzw. Rock’n’Roller-Image, dem Klischee des ‚wilden Russen‘, der Sowjetkultur, DDR-Nostalgie, der Poetry-Slam-Szene und der literarischen

⁶⁵¹ Brexendorff, Michael: Überall ist Russendisko. Die Marke expandiert. In: *Berliner Zeitung* 17.01.2003, S. 24.

⁶⁵² „Distinktion konstituiert durch Geschmacks- und Stilbildungen ein gemeinsames (sub-)kulturelles Milieu“ und zwar in Opposition zum Mainstream, populär ist etwas innerhalb einer Stilgemeinschaft in Abstand zum populärkulturellen Kanon. In: Kleiner, Marcus S.: Populär und Pop. In: Ders.; Hecken, Thomas (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler 2017. S. 246-251. Hier S. 246 f.

Eventkultur der 1990er Jahre. Mit dieser Kombination gibt sich die Veranstaltung den Anstrich eines subkulturellen Anti-Mainstreams. In Kontrast zum popkulturellen Mainstream wird bei der „Russendisko“ auf osteuropäische Musik (Ska, Punk, Rock und Folk aus osteuropäischen Ländern)⁶⁵³ gesetzt. Kaminers Abgrenzung in der Sowjetunion, wo er nach eigenen Angaben nur an westlicher Musik interessiert war,⁶⁵⁴ wird jetzt gleichsam verdreht. Die mainstreamferne Musikwahl wird beglaubigt durch die Herkunft der Veranstalter: „Kein schicker DJ glättet hier die Brüche von einem Lied zum nächsten. Man tanzt zu unverdorbenem Russenrock, und auf der Tanzfläche herrscht kein Disco-Autismus, sondern fröhliches Getümmel.“ Die Rustikalität, die Rock repräsentiert,⁶⁵⁵ findet ihr Gegenstück in der Inszenierung des Russischen, das ähnlich konnotiert ist. Es geht um „wildes Tanzen“ anstatt steifer Pose, „Bastardmusik“ statt „überproduzierter Plastikware“ aus dem Radio, martialische Verausgabung anstelle von bloßer Dienstleistung.⁶⁵⁶ Anders als die seelenlosen Musiker des Westens, so die Meinung von Kaminer und Gurzhy, arbeiteten russische Musiker und DJs nicht des Geldes wegen, sondern aus Leidenschaft zur Musik.⁶⁵⁷

Allerdings sind die Grenzen zwischen beiden musikalischen Linien gerade nach dem Fall des Eisernen Vorhangs gar nicht mehr so einfach zu ziehen, weil sich laut Kaminer und Gurzhy die Kultur in Russland rasch westliche Einflüsse einverleibte und dann zu einem eigenen Stil umgestaltete. So beschreiben Kaminer und sein Kompagnon, dass die von ihnen gespielte alternative Musik aus Russland auch westliche Popenlemente aufgreift. Sie sei ein Hybrid: „It is also exotic, but as Russian musicians are now taking in what is going on in the west, it also has elements of pop.“⁶⁵⁸ Eine ähnliche Kombination präsentierten die Veranstalter der „Russendisko“. Es handelte sich um keine unverfälscht ‚russischen‘ Tanzabende, vielmehr um eine westliche Klischeevorstellung davon.⁶⁵⁹ Dafür spricht, dass obwohl sie ein enorm erfolgreicher Exportartikel war, Kaminer und Gurzhy ihre Disko für ein

⁶⁵³ Vgl. Rutten, S. 109.

⁶⁵⁴ Auf die Frage, wie er sich nach seiner Ankunft in Deutschland gefühlt habe, gab er an: „Jedenfalls nicht wie ein Kind der russischen Kultur, sondern eher wie ein Kind der angloamerikanischen Kultur. Ich hörte nur englischsprachige Musik und meine Lieblings-Schriftsteller waren Amerikaner und Franzosen. Und in Deutschland wurde ich gefragt, ob in Sibirien im Sommer wirklich Schnee liegt. Was juckt mich Schnee in Sibirien!“ Neumann: Integration ist ein Phantom.

⁶⁵⁵ Genau wie ‚Pop‘ ist ‚Rock‘ eine spezifische Stil­kategorie, von dem er sich allerdings abgrenzt, indem er sich als unkommerziell, intensiv und authentisch gibt. Damit ist allerdings keine dezidiert politische Haltung verbunden. Vgl. Hecken, Thoms: Rock. In: Ders., Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur. S. 35-43. Hier S. 37.

⁶⁵⁶ Sontheimer: „Wir verausgaben uns!“.

⁶⁵⁷ Ebd.

⁶⁵⁸ Aris, Ben: Party like it's 1989. In: *The Guardian* 21.08.2003 <https://www.theguardian.com/music/2003/aug/21/russia.germany> (12.02.2024).

⁶⁵⁹ Vgl. Rutten, S. 119.

russisches Publikum nicht tauglich hielten: „They like lots of gold and velvet. We don't conform to their tastes.“⁶⁶⁰ Die „Russendisko“ richtete sich also primär an ein deutsches, wohl auch internationales Publikum, befriedigte aber mitnichten das Bedürfnis nach gold-samtenem Glamour. Kaminers Gebrauchsanleitung für eine „Russendisko“ im eigenen Heim klingt danach jedenfalls nicht:

Eigentlich kann jede[r] bei sich in der Küche eine tolle Russendisko machen, es geht so: alkoholische Getränke und Salzgurken kaufen, schnelle lustige Musik auf volle Lautstärke drehen, Fenster aufmachen, Freunde und Nachbarn einladen, fertig.⁶⁶¹

Die „Russendisko“ brachte also einen ganz anders gearteten Kitsch an ihr Publikum, sie kalkulierte mit dem Charme von bodenständigem Retro und Exotismus im subkulturellen Gewand. Auch das Kaffee Burger, das in den 1970er Jahren ein Treffpunkt systemkritischer DDR-Künstler war⁶⁶² und nun Stammhaus der „Russendisko“, bediente mit seiner verlebten Originaleinrichtung keine Luxusvorlieben. „Party like it's 1989“, textete *The Guardian* denn auch passend und brachte das Erfolgsprinzip auf den Punkt: „It is so uncool that it has become cool“.⁶⁶³ Unweigerlich fühlt man sich hier an Susan Sontags ‚Camp‘-Konzept erinnert.⁶⁶⁴ Was als alt, hässlich oder rückständig gilt, kann durch eine neue Kontextualisierung plötzlich ‚in‘ sein; entscheidend sind die Rezeptionsweise und der diskursive Zusammenhang.⁶⁶⁵ Die Qualität der ironischen Aneignung kann dabei affirmativ und ironisch bzw. kritisch ausfallen.⁶⁶⁶ Die Übereinkunft darüber und das Wissen davon markiert die Zugehörigkeit zu einer Stilgemeinschaft.⁶⁶⁷ Auch wenn es sich dabei um einen anderen Kontext als bei Susan Sontag handelt, wird bei Kaminers Disko ebenfalls eine ironische Umformung von etwas vollzogen, das vorher nicht angesagt war. In Bezug auf die Anspielungen an sowjetische bzw. russische Kultur besteht allerdings ein Rezeptionsgefälle zwischen den Veranstaltern und ihrem Publikum. Ellen Rutten hat in ihrer Analyse des Formats nachgewiesen, dass die Darstellung des

⁶⁶⁰ Aris: Party like it's 1989.

⁶⁶¹ So die Beschreibung auf der Website der „Russendisko“: Russendisko.de (02.02.2024).

⁶⁶² Vgl. Rutten, S. 109.

⁶⁶³ Aris: Party like it's 1989.

⁶⁶⁴ Das Konzept des ‚Camp‘, wie es Susan Sontag in ihrem Essay „Notes on ‚Camp‘“ 1964 formuliert hat, beschreibt eine ironische Rezeptionsform, die in einer „ästhetischen Aneignung kulturindustrieller Produkte durch den Intellektuellen“ besteht. Jene Produkte oder auch Verhaltensweisen gelten eigentlich als hässlich oder kitschig, aber gerade das macht hier den Reiz aus, getreu dem Motto: „It's good because it's awful.“ Zitiert nach Baßler, Moritz: Camp. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. S. 84-95. Hier S. 85.

⁶⁶⁵ Das ist per definitionem die Essenz der Popkultur. Vgl. Kleiner: Populär und Pop, S. 246.

⁶⁶⁶ Baßler spricht hier von einem „double bind“. Baßler: Einleitung, S. 5.

⁶⁶⁷ Vgl. Hecken, Thomas: Lebensstil und Zeitgeist. In: Hecken, Kleiner (Hrsg.): Handbuch Popkultur. S. 265-274. Hier S. 270.

‚Russischen‘ bei der Veranstaltung von einer „Pseudo-Sowjetatmosphäre durchtränkt“⁶⁶⁸ war und dass Kaminer und Gurzhy Klischees von Russland und der Sowjetunion überzeichneten. Die Besonderheit besteht darin, dass sie dabei die Erwartungen des Publikums karikierten, nicht aber sich selbst.⁶⁶⁹ Man kann dies durchaus als subversives Vorgehen verstehen, insofern gängige Kategorien des Kulturbetriebs damit unterlaufen werden sollen. Ein Mittel dafür ist die Imitation und anschließende Parodie von sowjetrussischer Propagandasprache. Diese findet sich auch innertextuell. So bezeichnet Kaminer in seinem Buch *Russendisko* die Veranstaltung als „wildes Tanzen in den Jahrestag der großen Oktoberrevolution“ und schreibt, die Veranstalter hätten immer wieder versucht, „den tanzenden Massen den Sinn und die Bedeutung der Oktoberrevolution zu vermitteln und daneben die Werte des Internationalismus sowie der Völkerverständigung durchzusetzen.“ (RD, S. 149-150) In der Textpassage scheidet das vermeintlich parteiliche Ansinnen der Veranstalter am Alkoholkonsum und dem Desinteresse der Gäste. Deren Verhalten wird nicht sehr viel anders als die stereotypen Erwartungen an die russischen Darsteller bei dem Film über Stalingrad dargestellt.⁶⁷⁰ Die Körperlichkeit und Expressivität trifft sich außerdem sowohl mit der Klischeevorstellung des „wildes Russen“ als auch mit dem von Kaminer zitierten Bild des Rockers bzw. Rock’n’Rollers.

Wie der bereits erwähnte Artikel aus *The Guardian* belegt,⁶⁷¹ hat man die „Russendisko“ bisweilen im Kontext der Wiedervereinigung und der DDR-Vergangenheit rezipiert. Wanner und Rutten gehen davon aus, dass dies im Zuge der damaligen ‚Ostalgie‘-Welle geschah. Aber der Erfolg der Disko und der von Kaminers ‚Unternehmen‘ ist nicht mit Nostalgiegefühlen gegenüber der ehemaligen DDR allein zu begründen. Zum einen meint ‚Ostalgie‘ nicht per se eine unbedingte Identifikation mit der DDR, das Phänomen war auch ein Popkulturelles und hatte ein stark ironisches Moment.⁶⁷² Zum anderen bestand ein gesamtdeutsches Interesse an der über so viele Jahre abgeschlossenen Welt jenseits des Eisernen Vorhangs, das sich mit einem alternativkulturellen Bedürfnis nach einem Gegenentwurf zur westlichen

⁶⁶⁸ Rutten, S. 122.

⁶⁶⁹Ebd., S. 122.

⁶⁷⁰ So ist von der Trunkenheit der Gäste die Rede, ebenso wird der Begriff „wildes Tanzen“ wiederholt verwendet. Vgl. RD, S. 149-151.

⁶⁷¹ Aris: Party like it’s 1989.

⁶⁷² Thomas Ahbe schreibt dazu: „Ironie und Klamauk spielten hierbei ebenso eine Rolle, wie das Bedürfnis von Jugendlichen, sich auf neuartige Weise von der Erwachsenenwelt abzugrenzen und neue Stile zu erfinden.“ Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen 2005. S. 7. Ein Beispiel dafür sind die Ostalgie-Partys der 1990er Jahre, die nicht politisch motiviert waren, sondern die Feiernden an ihre Jugend erinnerten. Dabei wurden Elemente aus dem Arsenal der DDR-Produkte und Propaganda „ironisch oder sarkastisch recycelt.“ Ebd. S. 44.

Popmaschinerie vereinigte. Paradoxerweise strebte die „Russendisko“ eine Position abseits des Mainstreams an, zielte aber mitten in den Zeitgeist hinein. Im Setting des späten 20. Und jungen 21. Jahrhunderts war der Berliner Osten für ein westdeutsches Publikum auf der Suche nach etwas Neuem beinahe so exotisch wie Russland, beides wurde von dem DJ-Duo und dem Veranstaltungsort verkörpert. Die osteuropäische Musik brachte neue Klänge, was die Vermutung rechtfertigt, dass das deutsche und internationale Publikum der Disko sich genauso von etablierter amerikanischer Popmusik und -industrie abzugrenzen sucht, wie Kaminer selbst. Anhänger der „Russendisko“ zu sein, war zu der Zeit damit nicht zuletzt eine Distinktionsgeste, mit der man die eigenen Kenntnisse davon, was ‚in‘ ist demonstrieren und durch die man sich ostentativ von den Pop-Dandys unterscheiden konnte.⁶⁷³

Dass man Ende der 1990er Jahre mit einer gewissen Sehnsucht auf das ‚Östliche‘ blickte, war interessanterweise auch die Wahrnehmungsfolie bei anderen Autoren, allen voran Judith Hermann.⁶⁷⁴ Ein ikonisches Schwarz-Weiß-Foto Hermanns mit Pelzkragen wurde als Verbildlichung des ‚Russischen‘ interpretiert und an ihr Debüt *Sommerhaus, später* (1998) rückgekoppelt. Kaminer und seine Disko sind in diesen Kontext einzuordnen, wenn die Literaturkritik sein gleichfalls schwarz-weißes Foto im Buchumschlag von *Russendisko* mit seiner Herkunft in Zusammenhang bringt und schreibt: „Mit schwarzer Lederjacke und dunklen, tiefernt heruntergezogenen Augenbrauen gewappnet, blickt Wladimir Kaminer seinen Lesern entgegen.“⁶⁷⁵ Ähnlich wie im Fall von Judith Herrmann verband man seinen Blick mit der Assoziation an eine ‚russische Seele‘. Man erinnerte sich angesichts seiner habituellen Ästhetik zudem an ganz unterschiedliche popkulturelle Strömungen, etwa die Existenzialisten der 1950er Jahre. In diesem Sinne schreibt man in der *FAS*:

Wladimir Kaminer, 1967 in Moskau geboren („50 Jahre nach der Oktober-Revolution“), trägt immer Schwarz. Wie alle Künstler und Schriftsteller im Prenzlauer Berg, wie fast alle Intellektuellen in Berlin. Aber der Schein trügt. Hinter der Existenzialisten-Uniform verbirgt sich eine bunte

⁶⁷³ Mit Baßler impliziert eine Distinktionsgeste immer auch die möglichen Alternativen, schwingt also das verworfene kulturelle Konzept stets mit. Vgl. Baßler: Einleitung, S. 9.

⁶⁷⁴ So veranschlagte Helmut Böttiger diesen Trend als maßgeblich für den Erfolg Judith Hermanns. Er rekurriert v.a. auf ein damals omnipräsentes Porträt der Autorin, das aus seiner Sicht „all das zusammenbrachte, was an Berlin-Assoziationen in der Luft lag. Während der neunziger Jahre war Berlin ein Experimentierfeld zwischen Ost und West geworden“. Im Pelzbesatz von Hermanns Jacke und ihrem melancholischen Blick „drückten sich [...] die neu aufgetauchten Weiten des Ostens aus, in denen man sich verlieren kann.“ Böttiger: Die Literatur muss auf den Couchtisch.

⁶⁷⁵ Honold: Verwegen kurvt ein Russe durch Berlin.

russische Seele, ein guter Sohn, ein braver Familienvater und ein tüchtiger Arbeiter.⁶⁷⁶

Was Kaminers Inszenierung mit dem Popkulturellen offenbar gemein hat, ist ihr vieldeutiger Verweischarakter. Seine Kleidung, so interpretieren es die Rezensenten, ist die textile Geste eines Antipoden, eine habituelle „Stiloffensive“⁶⁷⁷ – Lederjacke⁶⁷⁸ statt Barbourjacke.⁶⁷⁹ Der durch das Autorenfoto vermittelte Habitus, Kleidung und Mimik, kongruieren mit der sonstigen Repräsentation und den Texten des einstigen Organisations von Undergroundkonzerten und Rockmusikliebhabers. Auch seine Auftritte bei Poetry Slams bzw. Lesebühnen passen dazu.⁶⁸⁰

Die Verbindung des rockigen Habitus mit dem osteuropäischen Image wirkte folgerichtig bis in die Textlektüre hinein: „Die ‚coole Haltung‘ hat der stets in Schwarz gekleidete Kaminer denn auch zum ästhetischen Programm erhoben.“⁶⁸¹ Offensichtlich wurde die Lesart seiner Texte durch sein außertextuellen Auftreten beeinflusst. Im Verbund sorgte das dafür, dass man an Kaminer einen Appeal wahrnahm, der aus der ästhetischen und inhaltlichen Zusammenführung von Rock-Attitüde und Herkunft herrührte. Kaminer war dabei Inszenierender und Profiteur eines Phänomens, das Gary Shteyngart etwa zur gleichen Zeit mit der Umschreibung „Immigrant Chic“ kultivierte und das Menzel und Schmid als eine Anpassung an die westlichen Publikumserwartungen umschreiben: „Gerade die Markierung eines Kulturprodukts als ‚osteuropäisch‘ gilt nun als schick und wird als kalkulierter Rezeptionseffekt eingesetzt.“⁶⁸² Als Beleg dafür können beispielsweise die Merchandise-Produkte der „Russendisko“ gelten. Fans konnten etwa T-Shirts, Mützen oder sogar Unterwäsche mit deren Logo, dem roten Stern, käuflich erwerben. Auch wenn Kaminer immer wieder beteuerte, nicht deren Produzent bzw. Vertreiber zu sein

⁶⁷⁶ Feldtkamp, Niklas: Waldimir Kaminer. Russendisko. In: *haGalil* 12.07.2001 <https://www.hagalil.com/archiv/2001/10/russendisko.htm> (15.04.2024).

⁶⁷⁷ Menzel, Schmid; S. 19.

⁶⁷⁸ Die „Bevorzugung von Ledermaterialien“ gilt als typisch für den Rock. Vgl. Hecken, S. 39.

⁶⁷⁹ Vgl. Bertschik, Julia: Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: Drügh, Heinz; Komfort-Hein, Susanne: *Christian Krachts Ästhetik*. Stuttgart: Metzler 2019. S. 89-96.

⁶⁸⁰ Die Poetry-Slammer suchten sich mit ihren Auftritten und ihrem Literaturverständnis von der Oberflächenästhetik des Pop abzusetzen. Diesem Verständnis nach zeichnete sich die bei Poetry Slams dargebotene Literatur u.a. durch Spontaneität, Alltagsnähe, Gegenwartsbezug und Sprachwitz aus. Vgl. Baßler, S. 16.

⁶⁸¹ Lehnartz: Was ist das hier für ein Planet?

⁶⁸² Menzel, Schmid; S. 21.

und Geschäftstüchtigkeit nicht nötig zu haben,⁶⁸³ sorgten die Produkte doch für eine breitenwirksame Streuung der Marke und wiesen die Träger zugleich als Eingeweihte der

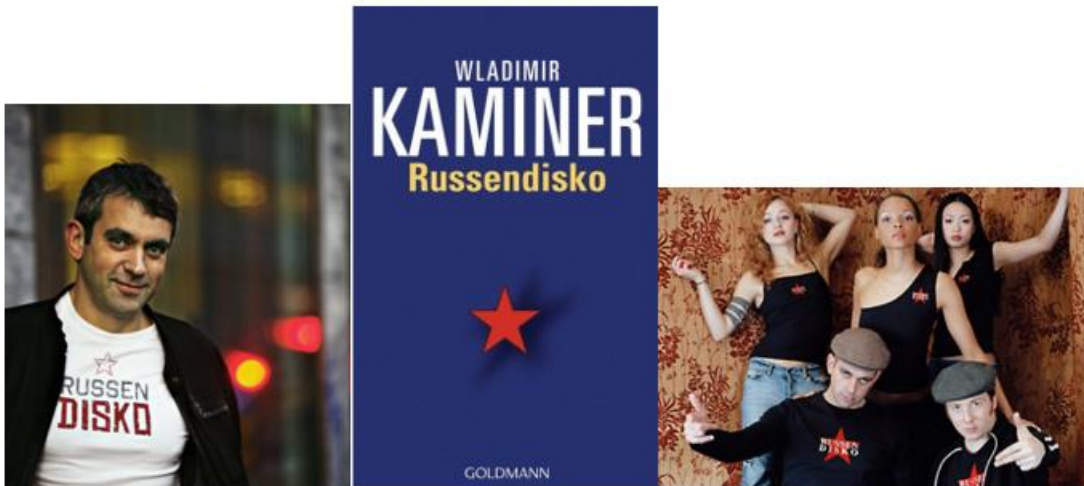


Abbildung 4

Abbildung 5

Abbildung 6

Stilgemeinschaft aus. Kaminers Verkörperung seiner Marke wurde dadurch perpetuiert, dass er die Shirts selbst trug (vgl. auch die Abbildungen 4, 5 und 6).

Im Übrigen wird mit der paratextuellen Gleichbehandlung von Buch und Fanartikeln ein Grundsatzkonflikt um die Dualität des Buchs als Kulturgut und kommerziellem Produkt berührt.⁶⁸⁴ Dass sich der Titel und das Logo mit dem Stern auf dem Buchcover genauso wiederfinden, wie auf der Website der „Russendisko“ und den Produkten, stärkte indes die Wiedererkennbarkeit und Präsenz der Marke. Von antikapitalistischer Illusio keine Spur – oder doch? Kaminer schöpfte sowohl aus dem populärkulturellen Archiv, als auch aus seinem eigenen Erfahrungsarchiv und dem sowjetkulturellen. Weil die Sowjetkultur Populärkulturelles als kapitalistisch und manipulativ verurteilte,⁶⁸⁵ wird das suggerierte Desinteresse der Veranstalter am Merkantilen durch die Bezugnahme darauf legitimiert, trotz ihrer offensichtlichen Marktorientierung. Kaminers Herkunft und seine Selbstdarstellung als antikapitalistischer Hippie tragen zusätzlich dazu bei.

⁶⁸³ „Damit habe ich nichts zu tun. Um uns herum entstehen viele Ich-AGs. Ich bin nicht geschäftstüchtig. Ich habe dazu gar keine Lust. Mir geht es auch so finanziell gut.“ beide Zitate Krampitz: Wirtschaftsfaktor Russendisko.

⁶⁸⁴ Weil Pop-Werke Elemente aus Populärkultur und Massenkultur aufgreifen bzw. transformieren und zu Popkunst machen, verorten sie sich mit Baßler zwischen diesen Polen der Hochkultur und populärer Massenproduktion. Deshalb höhlen sie laut Baßler Bourdieus Felder-Dichotomie aus. Vgl. Baßler, S. 5. Weil Popkultur etwas Populärkulturelles aufgreift oder transformiert, wurde sie gerade in Deutschland der Hochkultur gegenübergestellt und dabei als defizitär, minderwertig und oberflächlich eingeschätzt. Vgl. Kleiner, S. 249.

⁶⁸⁵ „Im Westen gibt es sehr viele, sehr gut ausgebildete Musiker. Aber sie haben nicht wirklich eine Botschaft. Sie schauen sich um, was ist gerade in. Wir wollen diese engen Verbindungen zum marktwirtschaftlichen Denken brechen.“ Krampitz: Wirtschaftsfaktor Russendisko.

Eine reziproke Verflechtung zwischen Text, Peritext und Autorpersona entsteht, wenn in *Karaoke* die Gestaltung der CD-Cover für die „Russendisko-Hits“ erörtert wird. Die Diskussionen um das beste Motiv zur Darstellung der „russischen Seele“⁶⁸⁶ sind eine verbale Schlacht mit abgegriffenen stereotypen Bildern von russischer Geschichte und Folklore. In Frage kommen für die postsowjetischen Anwesenden eine „rotbackige, lebensfrohe Frau mit einem Eisbären an der Leine und einer Fackel in der Hand“, „Rasputin [...] mit einem überlangen Bart und verrückt geschminkten Augen“, „Frauen mit typisch russischem Gesichtsausdruck und Kopftüchern“, „von einem Pfeil durchbohrte Herzen, Balalaikas [...], augenzwinkernde Pik-Damen“.⁶⁸⁷ Der kleinste gemeinsame Nenner ist am Ende jenes „kleine Sternchen“, das auch auf dem Buchcover von *Russendisko* prangt. Die anderen Vorschläge werden nicht etwa verworfen, weil sie zu klischeehaft sind, stattdessen wird marktökonomisch argumentiert: „Alles war schon einmal dagewesen.“⁶⁸⁸ Die Einfälle der Diskutierenden demonstrieren, wie sehr die topische Vorstellung einer ‚russischen Seele‘ bereits kommerziell ausgebeutet wurde.

Kaminers ironischer Witz besteht darin, dass diese Strategie nicht etwa diskreditiert wird. Stattdessen treibt er das Spiel selbst weiter, wenn seine CDs mit ebenso klischeehaften Covern ausgestattet werden und er zudem öffentlich erklärt, die ‚russische Seele‘ sei eine deutsche Erfindung.⁶⁸⁹ Menzel und Schmid schreiben deshalb zu Recht: „Er entführt die [die Rezipienten] in die Welt ihrer eigenen Stereotypen und nutzt dabei alle Kommunikationskanäle, die ihm zur Verfügung stehen.“⁶⁹⁰ Die Bildsprache von Kaminers CD-Covern und Buchcovern dieser Zeit folgt formal dem popkulturellen Muster, Elemente des populärkulturellen Bestands affirmativ bis ironisch aufzugreifen,⁶⁹¹ schöpft jedoch nicht aus dem westlichen populärkulturellen, sondern aus dem sowjetischen Bestand – Soz Art statt Pop Art.⁶⁹² Die Cover der „Russendisko-Hits 1 und 2“ (Abbildung 7 und 8) kopieren gemäß der Soz Art den Stil

⁶⁸⁶ Kaminer: *Karaoke*, S. 159.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 159-161.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 161

⁶⁸⁹ Laut Kaminer eine westeuropäische Erfindung: „Die russische Seele ist eine deutsche Erfindung, vor allem wurde sie durch die Auftritte des Sängers Ivan Rebroff bekannt, eines Falschrussen aus Spandau mit Bauch und Bart. In Russland blieb Ivan Rebroff weitgehend unbekannt.“ Anon.: Heimatkunde mit Wladimir Kaminer. In: *Moskauer Deutsche Zeitung* 17.07.2018 <https://mdz-moskau.eu/wladimir-kaminer-ueber-russen-und-deutsche/> (24.04.2024).

⁶⁹⁰ S. 20.

⁶⁹¹ Werke der Pop Art lassen oft nicht eindeutig erkennen, welcher der beiden Haltungen sie zuneigen. Vgl. Imorde, Joseph: Pop-Art. In: Hecken, Kliner (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. S. 222-226. Hier S. 224.

⁶⁹² Rutten weist darauf hin, dass Kaminers Vermarktung des „wilden, exotischen [...] Russen“ Gemeinsamkeiten mit der Soz Art aufweist, sie bezieht sich dabei aber nicht konkret auf die Covergestaltung der CDs, sondern meint vielmehr die „Russendisko“ insgesamt. Vgl. Rutten, S. 119-120.

des sozialistischen Realismus, der durch den Kontext der Disko in eine spöttische Parodie transponiert wird. Mit dem Stern und dem Titel stellen sie eine eindeutige Verbindung zum Buch *Russendisko* und zur Person des Autors her, der auf der Rückseite des Booklets am DJ-Pult in Aktion zu sehen ist. Sogar die Farbe entspricht jeweils den Buchumschlägen von *Russendisko* und *Militärmusik*. Unverhohlen wird Kaminer später auf dem Cover der CD „Ukraine do Amerika“ (Abbildung 9) in Szene gesetzt, wobei das Design diesmal genau die Art Folklore ironisch einsetzt, die textuell in *Karaoke* diskutiert wird, und sie mit altertümlicher Autor-Ikonografie vermischt. Er wird gemeinsam mit seinem Kompagnon an einem Tisch voll Alkoholika gezeigt, Kaminer selbst mit den Attributen Feder und Heft als Schreibender gekennzeichnet. Umringt und gefeiert werden sie von Cheerleadern und Frauen in osteuropäischen Trachten, die allegorisch das Zusammentreffen westlicher und östlicher Kultur darstellen. Gemäß dem Titel „Ukraine do Amerika“ geht dieses nicht friedlich aus –



Abbildung 7

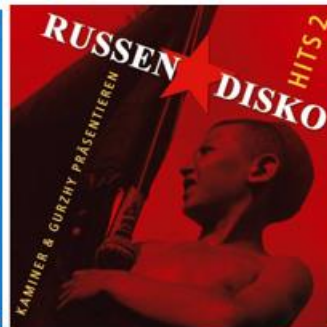


Abbildung 8

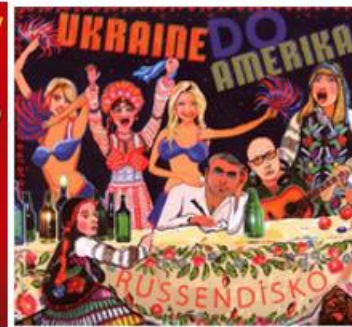


Abbildung 9

auf
der

Rückseite (Kaminer und Gurzhy sind mittlerweile betrunken eingeschlafen) prügelt eine Frau in Tracht die Cheerleader nieder. Die Cover verbildlichen, was für die Veranstaltung insgesamt gilt, nämlich dass sie aufgrund der Soz Art ebenso den Genuss aus einer affirmativen wie aus einer ironischen Perspektive ermöglicht.⁶⁹³

Die Musik durchzieht motivisch die frühe Arbeit Kaminers. Von seinem regelmäßig geäußerten Interesse an und der Begeisterung dafür, seiner Inszenierung als Veranstaltungsorganisator im Untergrund, der „Russendisko“, der textuellen Auseinandersetzung mit Musik bis hin zu den Buchcovern. Sowohl die Taschenbuchausgabe als auch das E-Book von *Militärmusik* stellen mit dem altmodischen Plattenspieler eine Schnittstelle dar zwischen Text, Epitext und Kaminers Arbeit als DJ (Abbildung 10 und 11). Der DJ-Autor ist um die Jahrtausendwende eine Erscheinung, die sich im Zuge der Eventisierung von Literatur herausbildet, prototypisch verwirklicht von Benjamin von Stuckrad-Barre.⁶⁹⁴ Die

⁶⁹³ Vgl. Wanner: *Out of Russia*, S. 54.

⁶⁹⁴ Vgl. Degler, Frank: *Neue deutsche Popliteratur*. Paderborn: Fink 2008. S. 20.

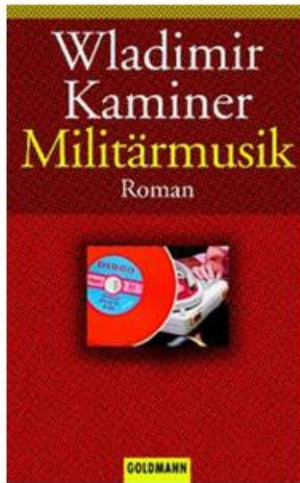


Abbildung 10



Abbildung 11

Durchmischung dieser Tätigkeiten inszeniert den Autor als performativen Universalkünstler. Die eigene Arbeit als DJ wird in diesem Rahmen popstargleich und beinahe sakral überhöht, wenn Kaminer in eindeutiger Referenz an Faithless' „God is a DJ“ angibt: „Gott ist ein DJ. Auflegen ist eine göttliche Tätigkeit.“⁶⁹⁵ Gerade dann, wenn wie bei Kaminer (und auch Stuckrad-Barre) Lesungen und das Auflegen

unmittelbar hintereinander folgen, lassen sich beide Bereiche kaum noch trennen.⁶⁹⁶

Darüber hinaus lässt Kaminers ironische Selbstschilderung ihn nachgerade prädestiniert für eine solche Arbeit wirken, hat er schließlich bereits DJ-Erfahrungen beim Militär vorzuweisen (so in *Militärmusik* erzählt). Kaminer verortet sich in dieser Zeit demnach sowohl im literarischen als auch im musikalischen Bereich. Ähnlich einem Zirkel haben die innertextuell-außertextuellen Verweisstrukturen dabei das Potential, sich bei der Rezeption gegenseitig zu beeinflussen. Schon mit ihrem Namen ist die „Russendisko“ ein Paratext des gleichnamigen Buchs – oder das Buch ein Paratext der „Russendisko“? Ökonomisch formuliert vermarkten die Bücher die „Russendisko“ und umgekehrt. So könnte man das Kapitel über die Tanzveranstaltung in dem Buch *Russendisko* durchaus als Werbung in eigener Sache begreifen. Kaminers Branding erfolgt hier über ein paratextuelles Dreieck, bestehend aus dem Autornamen (Markenname), dem Stern (Logo) und dem Titel „Russendisko“ (Produktname). Diese Dreiheit erfasst die wesentlichen Kennzeichen von Kaminers Marke, insbesondere in den Anfangsjahren seines literarischen Schaffens. Die Fremdinszenierung qua Verlagsmarketing und außertextuelle Repräsentation wirken hier zusammen. Insgesamt ist es schwierig zu beurteilen, welche dieser Inszenierungspraktiken auf Kaminer selbst zurückgehen und welche von anderen Akteuren angestoßen wurden. Aber Kaminers Aktivitäten im musikalischen Bereich und seine Veranstaltungen verbinden auf plakative Weise seine ersten Texte konkret mit seiner textexternen Präsenz. Zusammengenommen erzeugt diese Strategie den Eindruck einer stark vom Autor selbst gelenkten Repräsentation von Autorschaft, weil beide Bereiche – Musik und Literatur – in seiner Marke zusammenfließen.

⁶⁹⁵ Sontheimer: „Wir verausgaben uns!“.

⁶⁹⁶ Hubbeling, Christina: Danach die „Russendisko“.

Dasselbe lässt sich nach wie vor konstatieren, obwohl sich die Bezugnahme Kaminers auf die „Russendisko“ abgeschwächt hat.⁶⁹⁷ Stattdessen sind andere Themen in seinen Texten und bei öffentlichen Auftritten in den Vordergrund gerückt. Er wird nicht mehr als Rocker oder Untergrundkünstler wahrgenommen und das Verlagsmarketing setzt ebenfalls auf andere Bilder. Anhand der Cover lässt sich gut nachverfolgen, dass die offensive Betonung des „immigrant chic“ nun nicht mehr nötig ist, sich zwischenzeitlich vielleicht auch etwas abgenutzt hat. Kaminers Herkunft ist eine wichtige Konstante seiner längst stabilen Position im deutschsprachigen literarischen Feld und für deren Bestätigung reicht sein Gesicht inzwischen aus – es ist zum Logo geworden. Seine Strategie, seine Texte und sich selbst auf mehreren Kanälen parallel zu inszenieren und dabei thematisch eine kohärente Vernetzung zu erzielen, bleibt aber bestehen. So werden die Texte auf seinem Blog gleichzeitig auf Facebook veröffentlicht, inzwischen ist der Autor auch mit einem Account auf Instagram vertreten, den er allerdings nur sporadisch mit Fotos bestückt. Im Unterschied zu anderen in den sozialen Medien präsenten Autoren sucht er dort nicht den Kontakt zu seinem Publikum und reagiert nicht auf die Kommentare, die seine Posts auslösen. Kaminer hat außerdem von Anfang an die Hörbücher seiner Texte selbst eingelesen, was einmal mehr die Einheit von seinem Werk und seiner Person zementiert und ihm die Kontrolle über seine Marke sichert. Sein unverwechselbarer Akzent wird dabei zu einem Authentizitätsausweis, der den Text an seinen Habitus bindet und damit paratextuellen Wert gewinnt.⁶⁹⁸

⁶⁹⁷ Zwar will Kaminer seine „Russendisko“ nicht mehr regelmäßig ausrichten, aber es gibt dennoch gelegentliche Ausflüge in den musikalischen Bereich. So nahmen er und Yuriy Gurzhy während der Zeit des ersten Corona-Lockdowns unter dem Bandnamen „Kaminer & die Antikörpers“ ein Album auf, das 2021 mit dem Titel „Bleib zu Hause, Mama!“ veröffentlicht wurde. Im selben Jahr erschien seine literarische Verarbeitung der Pandemie, *Der verlorene Sommer. Deutschland raucht auf dem Balkon*. (2021).

⁶⁹⁸ Vgl. dazu auch Esmann, Susan: Die Autorenlesung - eine Form der Literaturvermittlung. In Annäherung an den Paratext. In: *Kritische Ausgabe* 11/2007, Nr.1. S. 1-6.

5. „Haha, der heißt Kapitelman UND schreibt Bücher“ – Dmitrij Kapitelman

16 Jahre nach Wladimir Kaminers *Russendisko* debütiert der jüdisch-ukrainische Autor Dmitrij Kapitelman mit seinem Text *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* und erhält dafür sofort viel Anerkennung. Das Feuilleton ist angetan von dem Erzähl talent und seinem „hinreißenden“ und „grandiosen Debüt“.⁶⁹⁹ Kapitelman wird darüber hinaus der Klaus-Michael-Kühne Preis des Harbour Front Literaturfestivals verliehen. Das Lob der Kritik stättet ihn zu seinem Karrierestart dadurch sowohl mit symbolischem als auch ökonomischem Kapital aus. Dabei rankt sich um Kapitelmans Erstlingswerk, das die Identitätssuche des Erzählers Dima im Rahmen der gemeinsamen Reise mit seinem Vater nach Israel verhandelt, die Vorgeschichte von einer außergewöhnlichen schriftstellerischen Begabung. So schrieb der 1986 geborene und 1994 aus Kiew nach Deutschland eingewanderte Autor während eines Praktikums bei der *taz* einen Vorläufer seines späteren Erstlingswerks mit dem Titel „Kapitelmans Kind.“⁷⁰⁰ In diesem Artikel nimmt der Autor die spätere literarische Auseinandersetzung mit seinem väterlichen jüdischen Erbe vorweg. Als *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* erscheint, erinnert sich eine Rezensentin der *taz* an die hohe Qualität dieser ersten textuellen Auseinandersetzung mit der Herkunft: „Gehalten in diesem raren Sound, den eigentlich nur ganz wenige Autoren (an guten Tagen!) hinbekommen.“ Dieser war „auf eine lässige Weise so ungestüm, dass sich wenig später eine Literaturagentin bei Kapitelman meldete: ob er sich vorstellen könne, ein Buch zu schreiben.“⁷⁰¹ Was nur den wenigsten Autoren vergönnt ist, von einem Verlag bzw. einer Agentur eigens um einen Text gebeten zu werden, glückt bei Kapitelman demnach mühelos. Nicht nur befriedigen solche Kommentare die öffentliche Neugier nach Individualerzählungen über eine Werk- und Autorwerdung.⁷⁰² Formuliert ist damit auch das Narrativ um den

⁶⁹⁹ So äußert sich beispielsweise Sigrid Brinkmann in der Sendung *Schabat Schalom*, in: *NDR Info* 16.09.2016.

⁷⁰⁰ Den Text schrieb er damals noch unter dem Namen seiner moldawischen Mutter: Romashkan, Dmitrij: Kapitelmans Kind. Warum mein Vater unbedingt will, dass ich wieder Jude werde – und wie schwer es ist, diesen Wunsch tatsächlich zu erfüllen. In: *taz* 07.06.2013 <https://taz.de/Judentum-und-Identitaet/!5065923/> (04.04.2024).

⁷⁰¹ Beide Zitate: Maier, Anja: Heimat ist ein strapaziertes Wort. Ein Selbstzweifler sucht den Ort, an den er gehört: Dmitrij Kapitelmans rotzig-lässiger Roman „Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters“. In: *taz* 20.10.2016 <https://taz.de/Roman-ueber-juedisches-Leben/!5346968/> (04.04.2024).

⁷⁰² Zu berücksichtigen ist hier auch das eigene Inszenierungsinteresse von Instanzen der Literaturkritik. Wenn Debütanten zum Gegenstand der Kritik werden, kommt einerseits das Sendungsbewusstsein der Literaturkritik zur Geltung, die es als ihren Auftrag auffasst, unbekanntem Autoren zu einem Einstieg ins literarische Feld zu verhelfen. Andererseits vermag auch die Kritik selbst vom Neuigkeitswert von

Beginn einer Schriftstellerkarriere. Die Textästhetik wird dabei auf die berufliche Laufbahn übertragen: Mit Leichtigkeit gelingt demnach der Sprung vom journalistischen zum literarischen Schreiben. Wie schon bei Wladimir Kaminer führt man das ästhetische Innovationspotential Kapitelmans auf seine Biographie zurück. Eng verzahnt sind Autorschaft und Herkunft bei beiden Autoren, allerdings basiert der auktoriale Umgang damit auf unterschiedlichen Parametern und wird anders akzentuiert und rezipiert.

5.1 Im Dreiländereck – Auktoriale Bewährungsproben und Emanzipationsbestrebungen

Anders als Wladimir Kaminer ist Kapitelman bei der Einreise nach Deutschland noch ein Kind, er erlernt die deutsche Sprache als Schüler. Die Nachwendezeit erlebt er nicht als junger Erwachsener im alternativkulturellen Prenzlauer Berg, sondern als Kind und Jugendlicher zunächst im sächsischen Meerane und dann in einer Plattenbausiedlung in Leipzig. Nach den Kindheitsjahren in der Ukraine und dem Aufwachsen in einem durch die Sowjetunion geprägten Elternhaus wird er auch in einer deutschen Umgebung sozialisiert. Zudem sind die geopolitischen und soziokulturellen Kontexte zum Erscheinungszeitpunkt seines ersten Textes andere als bei Kaminer, 2016 bewegt Deutschland und Europa die massenhafte Immigration von Menschen aus dem Mittleren und Nahen Osten sowie Afrika. Und nicht zuletzt ergibt sich bei Kapitelman ein anderes Autorschaftsprofil dadurch, dass die Auseinandersetzung mit der jüdischen Abstammung das Leitmotiv seines ersten Textes ist, das einige Jahre später um die literarische Verarbeitung der ukrainischen Wurzeln in *Eine Formalie in Kiew* ergänzt wird.

Debütanten zu profitieren. Sie kann sich dabei als Entdecker etwa eines neuen Gesichts oder einer innovativen Ästhetik inszenieren: „Im Buch-Debüt hat auch die Literaturkritik einen ihrer Lieblingsgegenstände gefunden, partizipiert sie doch als Geburtshelferin an dem schwierigen Prozess des ‚Zur-Welt-Bringens‘ oder besser des ‚An-einen-geeigneten-Leser-Bringens.‘“ Amslinger, Julia: Erstlinge. Zum Verhältnis von Debüt und Autorschaft. In: *Literaturkritik.de* Nr. 4/2016 <https://literaturkritik.de/id/21899> (12.01.2024).

5.1.1 *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* (2016) und die Auseinandersetzung mit der jüdischen Herkunft

Ukrainisch, jüdisch, deutsch? Dies ist die Frage, von der Dima, Dmitrij Kapitelmans Alter Ego in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*, heimgesucht wird. Was Kaminer erst in seinem zweiten Text und dort am Rande abhandelt, wird bei ihm also der Kristallisationspunkt seines literarischen Schaffens zum Zeitpunkt seines Eintritts ins literarische Feld. Die mehrkulturelle Konstellation hat Dimas identitäres Bezugssystem dergestalt ins Wanken gebracht, dass keine der Herkunftskulturen eine Anlaufstelle für ein fest umrissenes Ichgefühl bereitstellt. Als Sohn eines jüdischen jedoch atheistischen Vaters aus der Ukraine verfügt er weder über fundierte religiöse Kenntnisse, noch steht ihm der Anschluss an jüdische Gemeinden in Deutschland offen, weil er nach halachischen Regeln nicht als Jude gilt. Bei Dima erzeugt das ein Gefühl von innerer Zerrissenheit und Heimatlosigkeit, das auch aus der Heimatlosigkeit seines Vaters Leonid resultiert, die dieser ihm gleichsam vererbt. Im Text wird die Identitätsproblematik zwischen der abwertenden Zuschreibung als postsowjetischer Migrant und dem Status als sog. Vaterjude zentral verhandelt. Die narrative Folie, vor der sie inszeniert wird, bildet einerseits eine gemeinsame Reise von Vater und Sohn nach Israel. Andererseits wird Dimas gegenwärtige Identitätssuche als Resultat der Einwanderung und der Kindheits- und Jugendjahre in Deutschland beschrieben.

Dargestellt wird das durch eine Privatheit evozierende Erzählweise, nämlich durch die generationale Verschränkung des eigenen Lebenslaufs mit dem des Vaters. Parallel zu Dimas Biographie werden wichtige Ereignisse und Stationen im Leben seines Vaters Leonid nachvollzogen, um dessen Heimatlosigkeit in Deutschland zu erklären. Eigentlich Mathematiker und damit einem hochgebildeten Berufsstand angehörend, betreibt dieser in Leipzig ein wenig profitables Geschäft für russische Lebensmittel, erlebt nach der Migration also einen sozialen und ökonomischen Abstieg. Sein Verhältnis zur Ukraine ist ambivalent, sie war ihm zwar „Zuhause, aber keine Heimat“ (LV, S. 9), die akademische Karriere blieb ihm verwehrt, „weil das Sowjetsystem keine Juden an der Spitze sehen wollte“ (LV, S. 12). Stattdessen arbeitete er als Planungsingenieur für das ukrainische Bauministerium und handelte nebenher gewinnträchtig mit Waren aus China. Obgleich er die Sowjetunion verachtete, führte er dort ein erfülltes Leben. Denn trotz beruflicher Einschränkungen gewährte sie ihm doch die Freiheit, findig Nischen für seinen finanziellen Gewinn auszumachen: „Das einzige, was Papa am Sowjetsystem schätzte, war dessen Schwäche.“ (LV, S. 18) Er war dort ein charismatischer Mann, der bei Partys mit seinen Witzen die

Aufmerksamkeit auf sich zog. In Deutschland partizipiert er dagegen nicht am sozialen Leben. Weder in der Ukraine, „die er dafür hasst, dass er sie nie lieben durfte“, hat er eine Heimat, noch in Deutschland, „das er nicht lieben will“ weil, so mutmaßt Dima, „er ihm den Holocaust nicht verzeihen hat.“ (LV, S. 12) Obwohl Leonid Religion eigentlich ablehnt, identifiziert er sich doch mit seiner jüdischen Abstammung, sie ist ihm eine Art moralische und alltagspraktische Richtschnur. Sein Konflikt besteht darin, dass er sein Judentum sowohl in der Ukraine als auch in Deutschland versteckt. Gepaart mit der enttäuschungsreichen Einwanderung folgt, was bereits paratextuell vorweggenommen wird: In Deutschland ist der Vater nicht sichtbar und bleibt auch für seinen Sohn ein „Enigma“ (LV, S. 11). In Texten von Einwanderern aus der ehemaligen Sowjetunion ist die Figur des nichtangekommenen Vaters ein prominentes Motiv.⁷⁰³ Im Gegensatz zu seinem Sohn kann Leonid sich für sein Identitätsverständnis aber auf sein Judentum berufen. Dima als ‚Vaterjude‘ hingegen fehlt ein solcher Fixpunkt:

Nach religiöser Auslegung bin ich also kein richtiger Jude, nur ein halber, eine Art Mängel-exemplar. [...] Ausschließlich väterlicherseits Jude zu sein ist wie eine exklusive und lebenslange Mitgliedschaft in einem Schwimmbad, dessen Becken nie mit Wasser gefüllt ist. (LV, S. 13)

Nicht nur nach religiöser Definition bleibt Dima aus dem Judentum ausgeschlossen, paradoxerweise schließt ihn lange auch sein eigener Vater aus. Ebenso verschleiert sein Nachname lange seine jüdische Herkunft.⁷⁰⁴ Daraus resultiert Dimas identitäre Orientierungslosigkeit, woran auch vernunftbetonte Argumente nichts ändern können:

Das Wort zugehörig schreibe ich grundsätzlich lieber so: zu gehörig. Ich bin politisch gebildet, unabhängig und selbstbestimmt. [...] Nicht wissend, wer ich bin und nirgendwo zu Hause. Schlimmer noch: Nicht wissend, wer oder wo ich gern wäre. Nur gewiss, einen irreparablen Makel in mir zu tragen. (LV, S. 13 f.)

Leonids und Dimas Biographien führen die unterschiedlichen Konflikte vor, die die Einwanderung bei Angehörigen zweier Generationen, sozialisiert in verschiedenen Ländern bzw. politischen Systemen und geprägt von verschiedenen Erinnerungsnarrativen, auslöste. Es zeigt sich auch, wie diskrepant Religion begriffen wird. Allen voran die Reise mit seinem Vater nach Israel provoziert dann ihren unterschiedlichen Umgang damit. Anlass dafür ist der Wunsch, seinen Vater außerhalb seiner gewohnten Umgebung gewissermaßen unverstellt zu erleben.

⁷⁰³ Vgl. Isterheld: Die Russen sind wieder da, S. 83.

⁷⁰⁴ Aus Angst vor Repressalien in der Sowjetunion hatten seine Eltern entschieden, dass er den Namen Romashkan, den Namen des Ex-Mannes seiner Mutter, tragen sollte. LV, S. 65.

Dessen Sichtbarmachung soll auch dem Aufspüren des eigenen unsichtbaren Ichs dienen.⁷⁰⁵ Der Topos Israels als jüdischer Sehnsuchtsort verspricht Erkenntnisgewinn und Heimat zugleich. Dabei ist die Entwicklung Leonids und Dimas im Reiseverlauf gegenläufig. Leonid wird immer befreiter, zumal ob der militärischen Präsenz in Israel. Das erste Mal in seinem Leben seine jüdische Identität nicht verbergen zu müssen und nicht einer Minderheit anzugehören, bewirkt ein bisher ungekanntes Gefühl von Sicherheit. Erst hier, an Jerusalems Klagemauer, vermag er es, sich emotional zu öffnen und zumindest temporär einen Zugang zu seiner Religion zu finden. (LV, S. 167 f.)

Auch bei Dima stellt sich zunächst ein Gefühl von Zugehörigkeit ein. Ein Besuch im *Museum des Jüdischen Volkes* in Tel Aviv zeigt ihm unerwartet die Möglichkeit auf, israelischer Staatsbürger werden zu können. In mehrfacher Hinsicht eröffnet dieser Besuch ihm neue Perspektiven auf das Judentum. So ist es aus Sicht des amerikanisch-jüdischen Museumsmitarbeiters, der dort als Genealoge beschäftigt ist, keine Frage dass Dima Jude ist und als solcher in Israel leben kann.⁷⁰⁶ Es ist ein weiteres Überraschungsmoment, als er feststellt dass die Shoah für das jüdische Selbstverständnis gewiss fundamental ist, aber dennoch weitere Sichtweisen darauf möglich sind. Ein Film im Museum zeigt jüdisches Alltagsleben, enthält aber keinerlei Hinweise auf den Genozid. In Dimas Denken, geprägt durch seine Schulbildung im Rahmen der deutschen Erinnerungspolitik, ist die Ineinssetzung von Judentum und Shoah ein solcher Automatismus, dass sein erster Reflex ob des Fehlens des Themas Langeweile ist (vgl. LV, S. 132). Was Judentum sein kann, so versteht er aber, versagt sich einer unwiderleglichen Festlegung und kann verschieden ausgelegt werden.⁷⁰⁷

Dima zieht ein Leben in Israel daraufhin ernsthaft in Erwägung und versucht sich an einer Annäherung an das Judentum. Eine spontane „Quick-Mizwa“ (LV, S. 138) rast zwar „mit dem Tempo einer Dönerbestellung“ (LV, S. 142) an ihm vorbei, doch scheint die Unschärfe seiner Identität danach zunächst feste Konturen zu gewinnen. Der Vergleich mit Fast Food bringt bereits einen ironischen Ton ein und es verwundert daher wenig, dass auf Dimas Euphorie Ernüchterung folgt. Seine unbeholfenen Versuche, an der Jerusalemer Klagemauer das Beten der orthodoxen Juden zu imitieren, gerät für ihn zu einer lächerlichen Veranstaltung (vgl. LV, S. 169).

⁷⁰⁵ „Ja, und bei dieser Reise geht es auch um mich, um mein unsichtbares Ich.“ Ebd., S. 13.

⁷⁰⁶ „Sofort Bürger dieses Landes werden“, ebd. S. 136.

⁷⁰⁷ Stuart Taberner merkt dazu an: „What this means concretely is that Dmitrij elaborates a ‚secular‘ relationship to the Holocaust that is underpinned by universal values rather than familial connection, Jewish *Ressentiment*, German guilt, or a political stand– for example, unconditional support for Israel.“ In: Taberner, Stuart: Rearticulations of German Jewish Identity in Adriana Altaras’s *Titos Brille* and Dmitrij Kapitelman’s *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. In: *German Studies Review* Nr. 44/2 (2021). S. 359–377. Hier S. 369.

Für Dima bietet die Religion keinen Anhaltspunkt. Diese Erkenntnis ist ein zentraler Schritt eines literarisch ausgestalteten Selbstfindungsprozesses, an dessen Ende er seine Identität für sich neu definiert. Eine weitere Erkenntnis ist die, dass Fremdenhass und Ausgrenzung ein universelles Phänomen sind, das auch unter israelischen Juden und sogar in seiner eigenen Familie anzutreffen ist. Zunehmend wird sich Dima der Konflikte zwischen Israel und Palästina bewusst. Patriotismus und gegenseitige Anfeindungen wirken aufgrund seiner eigenen Sozialisierung befremdlich auf ihn: „Ich wurde in einer deutschen Gesellschaft sozialisiert, die sich größtenteils für ihren Nationalismus schämt“ (LV, S. 93)

Entscheidend für seine Entwicklung ist darüber hinaus ein allein unternommener Besuch des Westjordanlands. Dima legt dafür aus Angst vor Übergriffen eine Scheinidentität an, um seine jüdische Herkunft zu verbergen (vgl. LV, S. 198), er will möglichst „unsichtbar in Ramallah“⁷⁰⁸ sein. Die Begegnung mit dem Studenten Hasan entlarvt Dimas eigene Befürchtungen als Vorurteile. Für ihn ist das ein ausschlaggebender Markstein auf dem Weg in die Unabhängigkeit von der Familie genauso wie von vormaligen Denkmustern. Religiöse Zuschreibungen werden durch universale Werte wie „Freundschaft zu Menschen, die angeblich meine Feinde sind“ (LV, S. 255) aufgelöst. Dimas Desillusionierungsprozess birgt damit auch ein hoffnungsvolles Moment. Spätestens durch die Begegnung mit Hasan wird zudem deutlich, dass seine Identitätskonflikte weder nur auf ihn persönlich zutreffen, noch auf den jüdischen Kulturkreis limitiert sind, sondern gar eine globale Dimension erkennen lassen. Auf dieser Basis kann er seine Herkunft im Sinne eines globalen Judentums umdeuten und autark seine Version eines Identitätswurfs formulieren. Sie beinhaltet ein Bekenntnis sowohl zum Judentum als auch zu Deutschland:

Papa, ich werde einen deutschen Pass beantragen. Einen deutschen Pass unter unserem jüdischen Namen. Wenn überhaupt, bin ich ein deutscher Jude. Und nicht kompatibel mit Israels Gesellschaft. Zumindest nicht im Moment. Dieses Land ist furchtbar unfrei und traurig. Ich würde nur eine Alija machen, um mir zu beweisen, dass ich als vollwertiger Jude zähle. Das wäre falsch und unaufrichtig. Ein großer Selbstbetrug, für den ich mein funktionierendes Leben in Deutschland schlachten müsste. Ich will das nicht. (LV, S. 270 f.)

Dima gelangt dadurch zur Autonomie von Fremdzuschreibungen, er gewinnt Deutungshoheit über sich selbst zurück. Seine Identität definiert er säkular und repräsentiert damit einen modernen Zugriff auf das Judentum jenseits eines religiös festgelegten Regelkatalogs. In gewisser Weise kann Dima gerade dadurch, dass er

⁷⁰⁸ So die peritextuelle Formulierung des Zwischentitels. LV, S. 220.

durch ein Raster an festgefügt Zugehörigkeiten fällt, seine Herkunftsfragmente neu zusammensetzen und ein Selbstverständnis nach eigenem Ermessen konstruieren.⁷⁰⁹

Eine Ursache für Dimas Verlorenheit ist weiterhin, dass er die Demarkationslinie zwischen deutscher Außenwelt und der ukrainischen familiären Innenwelt seit Kindheitsjahren immerzu überspringen muss. Auch wenn er sein Leben in Deutschland schätzt (vgl. LV, S. 159), tauchen deutsche Figuren im Text selten auf.⁷¹⁰ Seine Erinnerungen prägen ausgrenzende Klassenkameraden und Lehrer, vor allem aber gewalttätige Neonazis (Ein Beispiel ist „Der nette Nazi Dirk“; LV, S. 110). Die Erlebnisse mit ihnen sind die Ursache gemeinsamer Ängste von Vater und Sohn vor einem erneuten Rechtsruck, wobei sich durch tagesaktuelle Geschehnisse um PEGIDA, NSU und die Flüchtlingskrise die Vergangenheit zu wiederholen droht.

Geht es um die Familie, zeichnet er das Bild eines kulturell abgeschotteten Lebensraumes. Er schildert ein postsowjetisches Familienleben zwischen finanziellen Nöten, Arbeit und retrospektiver Idealisierung der Sowjetunion seitens seiner Eltern. Wie an vielen Stellen im Text wird dabei Schmerzliches mit Unterhaltsamem verbunden, etwa bei der Darstellung des Lebensmittelgeschäftes, der „Enklave des Leonid Kapitelman“, die ein letzter Ort der Eigenständigkeit Leonids ist. Das Warensortiment wirkt wie ein konsumierbares Abbild sowjetischer Kulinarik und Nationalklischees und repräsentiert zugleich, wie sehr die Eltern emotional noch ihrem Herkunftsland anhängen: „Krimsekt, Sowjetkartoffelstampfer, Rotgold, Pelmeni, Matroschka-Schlüsselanhänger, Matrosenshirts, Wurst“ (LV, S. 33). Kapitelman berichtet von einem Alltag, wie er für literarische Darstellungen postsowjetischer Autoren typisch ist, wo die Mutter „Chefin“ ist und außerdem eine überzeugte Anhängerin Wladimir Putins, wo man Oliviersalat isst, russisch spricht

⁷⁰⁹ Mit Stuart Taberner ist Dima in diesem Sinne ein „Jewish citizen of the world.“ Taberner, S. 372. Das jüdische Selbstverständnis artikuliere sich bei ihm entlang der Achsen „continuity↔innovation; apartness↔normalization, and particularity↔cosmopolitanism“. Ebd., S. 373. Gemeint ist damit, dass die Bedeutung jüdischer Geschichte anerkannt, aber um allgemeingültige Aspekte wie Solidarität ergänzt wird. Dabei wird eine Balance zwischen der Besonderheit einer jüdischen Identität und dem Wunsch nach Normalität angestrebt. Die transkulturelle Perspektive des Jüdischen, basierend auf der Geschichte von Verfolgung und Exil, wird als eine universelle Erfahrung verschiedenster Ethnien, Nationen und Kulturen beschrieben und dahingehend Werte wie Solidarität in einem globalen Kontext betont.

⁷¹⁰ Ganz ähnlich wie z.B. die Protagonistin in Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer der Birken liebt* umgibt sich der Erzähler überwiegend mit anderen Einwanderern aus verschiedenen Ländern. Sein multikultureller Freundeskreis ist repräsentativ für die Lebenswelt dieser Generation, wo globale Migration Normalität ist. Vgl. zu diesem Punkt bei Grjasnowa: Vangi, Michele: ‚Reisen nach Jerusalem‘. Postkoloniale Identitätskonstruktionen bei zeitgenössischen deutsch-jüdischen Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft. In: Bremerich, Stephanie; Burdorf, Dieter; Eldimagh, Abdalla (Hrsg.): *Orientalismus heute. Perspektiven arabisch-deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft*. Berlin/Boston: De Gruyter 2021. S. 181-198. Hier S. 188.

und Stolz darüber empfindet, dass der Großvater im Großen Vaterländischen Krieg gekämpft hatte (vgl. S. 14, 21). Angesichts der unerfüllten Erwartungen in Deutschland, auch der beruflichen Situation, blicken die Eltern mit Nostalgie auf die Zeit in der Sowjetunion. In ihrer Rührseligkeit vereint singen sie „Wir sind Sowjetmenschen“ (LV, S. 70), sie beginnen aber auch früh, die selbst erfahrene Ausgrenzung auf ihren Sohn zu übertragen. Dima wird nicht nur vom Judentum ausgeschlossen, sondern als Deutscher stigmatisiert: „Ja, Kiew, das ist eine echte Stadt. Nicht so, wie dein stinkendes Leipzig, Dima!“ (LV, S. 84 f.) Übereinstimmend mit seiner dreifachen Prägung erlebt er eine dreifache Ausgrenzung: als Migrant, als Jude, als ‚Deutscher‘.

Damit einher geht eine innerfamiliär verlaufende sprachliche Grenze, denn linear zu seinen wachsenden Deutschkenntnissen sinken seine Kenntnisse der russischen Sprache. Gegenteilig dazu können in eingewanderten Familien die Eltern üblicherweise nicht mit der Lerngeschwindigkeit ihrer Kinder mithalten, sodass eine Sprachbarriere zwischen den Generationen entsteht. Dima teilt das mit anderen postsowjetischen Einwandererkindern; er und seine wenigen russischen Freunde fühlen sich im Deutschen weitaus souveräner als im Russischen. Dima entwickelt eine regelrechte Panik davor, bei Familienfesten durch fehlerhafte Aussprache oder stockenden Sprachfluss aufzufallen. Er selbst nimmt sich daher immer wieder vor, „russischer“ zu werden (LV, S. 85). Demgemäß kann die exzellente Sprachbeherrschung des Deutschen als Erfüllung der selbst oder von den Eltern artikulierten Anforderungen, die Migration zu einer Erfolgsgeschichte zu machen, gelesen werden.⁷¹¹ Auch berufliches Fortkommen ist dergestalt einzuordnen, hebt zugleich die Kinder von ihren Eltern ab. Auf der Erzählebene löst Dima die an ihn gestellten Erwartungen durch gute Schulnoten und sein späteres Studium ein.

Kapitelman sagte in einem Interview über sein Erstlingswerk: „Ich habe ein Buch über Emanzipation geschrieben.“⁷¹² Und in der Tat kann der Text wie auch die Tätigkeit als Autor als das Produkt und der Beleg einer Ablösung sowohl von familiären als auch mehrheitsgesellschaftlichen Ausgrenzungen und Erwartungshaltungen interpretiert werden. Er kann in dieser Hinsicht aus postmigrantischer Perspektive gelesen werden.⁷¹³ Dabei ist seine Herkunft von

⁷¹¹ „Du musst doppelt so gut werden wie die anderen. Hörst du? Doppelte Leistung! Das war bei mir auch so. Anders kommen wir nicht voran.“ LV, S. 24.

⁷¹² Vgl. Maier: Heimat ist ein strapaziertes Wort.

⁷¹³ Kapitelmans innertextuell dargestellte Entwicklung weist Überschneidungen mit postmigrantischen Aushandlungsprozessen auf, insofern man unter dem Begriff Postmigration die selbstbewusste „Ausstellung von Inter- bzw. Transkulturalität, Multilingualismus, Transnationalität“ versteht. Cramer, Rahel; Schmidt, Jara; Thiemann, Jule: Ein Postmigrant Turn? Warum eine Theoriewende gefragt ist. In: Dies. (Hrsg.): Postmigrant Turn. Postmigration als kulturwissenschaftliche

Vornherein öffentlich besprochener Teil seiner Persona. Identität, die jüdische Herkunft, das Verhältnis zum Vater, Israel und die Reise, Heimat: All das sind wesentliche Texteigenschaften, auf die in den Überschriften der allermeisten Rezensionen verwiesen wird.⁷¹⁴ Im paratextuellen Sinne werden damit textimmanente Inszenierungsinhalte zur Rahmung der Rezension genutzt, stellen sie unter ein Motto. Es sind aber darüber hinaus Etiketten für Autor und Text. Umso stärker wirkt das, weil es sich um einen Text mit autobiographischen Inhalten handelt. Personalisierende Methoden, die bei der außertextuellen Inszenierung üblicherweise zum Einsatz kommen, sind hier schon textuell determiniert.

5.1.2 Ein zweiter Generationenkonflikt in der Ukraine: *Eine Formalie in Kiew* (2021)

Mit seinem zweiten Text, *Eine Formalie in Kiew*, schließt Kapitelman gewissermaßen den Kreis seiner Herkunftsauseinandersetzung. Er wendet sich seinen bis dahin nur beiläufig thematisierten ukrainischen Wurzeln zu. In vielen Punkten präsentiert der Text sich als Analogon zu seinem Vorgänger: Erneut begibt sich der Erzähler namens Dmitrij bzw. Dima Kapitelman auf eine Reise, in diesem Fall zu seinem Geburtsort Kiew. Ging es in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* um Dimas Ich-Erkundung über die Beziehung zu seinem Vater Leonid, steht jetzt das Verhältnis zu seiner Mutter Vera im Zentrum. Es kristallisieren sich mit dem zweiten Text also bereits auktoriale Markenzeichen auf der Ebene von Sujet und Textdramaturgie heraus. Wenigstens vordergründig ist die Reise diesmal nicht mit identifikatorischen Sehnsüchten verbunden, sondern wird unfreiwillig aus einer bürokratischen Banalität heraus angetreten: Für die deutsche Staatsbürgerschaft muss Kapitelman bei der dortigen Behörde eine sogenannte Apostille ausstellen lassen. War sein Aufenthalt in Israel beinahe so etwas wie eine Forschungsreise, eine Erforschung der eigenen Identität im Unbekannten, ist es nun eine Erinnerungsreise. Durch den Vergleich von Vergangenheit und Gegenwart arbeitet der Erzähler währenddessen die Beziehung zu

Analysekategorie. Berlin: Neofelis 2023. S. 11-22. Hier S. 12. Postmigrantische Positionen setzen sich in diesem Sinne „mit der Gesellschaft, in der sie Diskriminierung und Ausgrenzung erfahren, auseinander und versuchen in dieser Auseinandersetzung, sich zu positionieren und selbstbestimmte Biografien zu entwerfen.“ Yildiz: Postmigrantisch. Einer engeren Definition des Begriffs, der darunter die bereits im Ankunftsland geborenen Nachkommen von Einwanderern subsumiert (vgl. Cramer, Schmidt, Thiemann; S. 12), entzieht sich Kapitelman als Kontingentflüchtling jedoch.

⁷¹⁴ Der Rezensent Alex Rühle etwa titelt: „Wer bin ich, und wenn ja, wie jüdisch? Dmitrij Kapitelmans hinreißendes Debüt über seinen Vater, Israel und die Frage der Herkunft“. In: *Süddeutsche* 11.09.2016 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-deutscher-eingewanderter-der-identitaetskater-1.3148976> (12.03.2024).

seinen Eltern, vor allem zu seiner Mutter, auf. Ein Einschnitt im Erzählverlauf ist die Ankunft seines Vaters wegen eines Schlaganfalls, der in Kiew behandelt wird. In Kongruenz zur Reisedestination wird die jüdische Abstammung jetzt narrativ von der ukrainischen überlagert. Dichotom angelegt sind dabei nicht nur die zeitlichen Ebenen, sondern auch die politischen Systeme und die Mentalitäten beider Kulturen. Verglichen mit *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* lassen sich zudem mehr (auto-)fiktionale Anzeichen feststellen. Der Dialoganteil ist z.B. höher als beim ersten Text und auch sind Situationen szenischer ausgestaltet, die Dichte an rhetorischen Stilmitteln nimmt zu und der Handlungsverlauf wirkt konstruierter.

Das Vorhaben, deutscher Staatsbürger zu werden, formuliert der Erzähler und Protagonist im Debüt und begründet es unter anderem mit seiner Verantwortung für Deutschland angesichts rechtsextremer Tendenzen. Daran schließt *Eine Formalie in Kiew* nahtlos an:

In fast alle Länder der Welt reisen können, ohne Visaanträge. [...] Endlich eine Stimme gegen die Faschisten in die Urne schmettern: Wählen dürfen! Das sind die Dinge, die zählen! Ukrainisch-russisch-jüdisch-deutsch, solche Identitätsoberflächen haben mich früher gejackt, als ich dreißig und noch jünger war. Jetzt bin ich viel älter (zweiunddreißig) und weiser. Ich will ein administrativ möglichst komfortables Dasein fristen, mit so wenig bürokratischem Ballast und Begrenzungen wie möglich. (FK, S. 10)

Gegenüber den emotionalen Wirrnissen im Zuge seiner Identitätssuche in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* präsentiert sich der Erzähler nun gereifter. Er gibt vor, dass Identitätsfragen für ihn keine Rolle mehr spielen, als sei dieser Teil seines Lebens für ihn ‚abgehakt‘ und als seien bloß praktische Gründe für ihn entscheidend. Der Bewertung des früheren Selbst inhärent ist insofern auch eine auktoriale Deutung des ersten Textes. Mit dem Verweis auf sein Alter offenbart er das aber sogleich humorvoll als Wunschdenken. Ganz so austauschbar sind Zugehörigkeiten wohl doch nicht, wie einige Seiten später deutlich wird: „Migration hört eigentlich nie auf, auch fünfundzwanzig Jahre später wandere ich immer noch nach Deutschland ein – allein, ohne meine Eltern.“ (FK, S. 25) Um diesen Prozess abschließen zu können, benötigt Dima die Apostille aus Kiew. Tatsächlich kann er nur dann Deutscher werden, wenn er sich mit seiner Kindheit auseinandersetzt. Erzählerisch wird das durch die Kontrastierung von Vergangenheit und Gegenwart sowie der Ukraine und Deutschland miteinander verbunden.

Kapitelman etabliert in seinem zweiten Text einige markante Erzähltechniken, die sich bereits in seinem Debüt andeuteten. Als zeitlicher Marker fungiert die Gegenüberstellung von „Damals-Mama“ und „Heute-Mama“, von „Damals-Eltern“

und „Heute-Eltern“, von „Damals-Dima“ und „Heute-Dima“. Kapitelman benutzt Gegenüberstellungen, sowohl für szenische Analepsen als auch für Charakterbeschreibungen. War „Damals-Mama“ eine fürsorgliche, äußerst lebenslustige „eigenwillige Schönheit, eine schöne Eigenwilligkeit“ (FK, S. 17), hat sie heute ein „Gesicht, das zu klein geworden ist für ihr Leben.“ (FK, S. 174) Konnte damals nichts die „Verliebtheit dieser zwei Verrückten“ (FK, S. 18) schmälern, sind heute der „lasche Leonid“ (FK, S. 26) und die nun harsche Vera ein ungleiches Paar. Gewandelt hat sich auch deren Perspektive auf Deutschland und die Ukraine. Fanden sie ihre sowjetische Heimat „radioaktiv sowie sozio-ökonomisch verseucht“ (FK, S. 19), lebten dort in beengten Wohnverhältnissen und hegten große Hoffnungen an ihre Auswanderung, kehrt sich das durch die „Dystopie vom Leben für die Arbeit“ (FK, S. 24) in Deutschland um. Zu lesen ist auch davon, dass der Erzähler mit seinen Eltern seit geraumer Zeit im Streit liegt. Ihren Sohn stigmatisieren sie zum Fremden: „Du bist ja sowieso schon einer von denen, ein Deutscher.‘, sagte sie, als wäre ich ein gammiger Fisch.“ (FK, S. 23)⁷¹⁵ Bei dem Erzähler führt das Verhalten seiner Eltern zu einer „Heidenangst vor Kiew“ und einem ausgemachten „Kiew-Komplex“ (FK, S. 77). Mit Dimas Mutter kommt es immer wieder zu heftigen Wortgefechten über politische Themen, die das Auseinanderdriften verschiedener Generationen und kulturell bedingten Überzeugungen anzeigen, etwa über die russische Besetzung der Krim. Dima und Vera befinden sich schließlich nur mehr in einer „kühlknappen Kriegskommunikation.“ (FK, S. 89)

Seiner Mutter wird im Text somit eine Schlüsselrolle zugewiesen. Die Frustration über einen misslungenen Lebensentwurf und der Schmerz über die Krankheit von Dimas Schwester führt bei der resoluten Frau zu einer absonderlichen Kompensationshandlung. Sie schafft sich mit ihren 13 Katzen eine Art Zweitfamilie: „Eine regelrechte russische Enklave hat sich Vera herangezogen: Katzastan.“ (FK, S. 28) Wegen der Katzenobsession seiner Mutter beschließt Dima, nicht mehr mit seinen Eltern zu sprechen und Deutscher sein zu wollen. Dieser Punkt ist eine Inkongruenz zu *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*, wo Dima noch während der Israelreise die Entscheidung für die deutsche Staatsbürgerschaft trifft. War es ihm dort auch um die Zugehörigkeit zu Deutschland und dem Bekenntnis zum Judentum zu tun, ist es jetzt eine Abgrenzung von der Familie. War die Entscheidung vorher Ergebnis eines längeren Denkprozesses, wird sie nun affektiv aus einem Streit heraus getroffen. Der Emanzipationswille des Protagonisten, „endlich aus der Familie auszuscheren und der erste Deutsche zu werden“ (FK, S. 29), ist also entgegen der zu Beginn des Textes

⁷¹⁵ So wiederholt sich die Exklusion aus dem Judentum in Bezug auf die Ukraine: „Dein stinkendes Leipzig ist nichts gegen Kiew, Dima.“ FK, S. 22.

rational vorgetragenen Erklärung auch eine Trotzreaktion gegenüber der Familie – ein hochemotionales und adoleszentes Motiv.⁷¹⁶

Über die Erzählung von der Apostille legt Kapitelman also einen weiteren Handlungsstrang, der den formalen Grund für die Reise nach Kiew auf eine informelle, emotional grundierte Basis stellt. Damit wird zugleich der narrative Spielraum für fiktive Gestaltungsmöglichkeiten erheblich ausweitet. So wird der Faden des Behördengangs in Kiew, der unerwartet schnell abgewickelt ist, mit einem Wendepunkt fallengelassen, der den Text quasi in zwei Erzählungen teilt. Gerade als Dima in Kiew alles erledigt hat und die Geschichte auf ein Happy End zuzusteuern scheint, erleidet sein Vater einen Schlaganfall und kommt zur Behandlung ebenfalls nach Kiew. Dimas Initiation, die konstitutiv ist für seine Deutschwerdung, vollzieht sich insofern zum einen über die Beschäftigung mit der Vergangenheit und dem Verhältnis zu seiner Mutter. Zum anderen muss er sich mit der unmittelbaren Gegenwart auseinandersetzen, wobei klar wird, dass auch die Aussöhnung mit der Familie notwendig ist für die endgültige Aussöhnung mit sich selbst. Sie wird am Schluss dadurch herbeigeführt, dass auch Vera in Kiew eintrifft.

Neben der Beschaffung der Apostille ist also die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und seiner Mutter eine Bewährungsprobe für Dima. Sein Wissen über die Ukraine speist sich aus Erinnerungen und Erzählungen seiner Eltern, gemischt mit medialen Informationen (etwa über die Annexion der Krim) und westlich geprägten Vorstellungen. Er hat unheilvolle Erwartungen an das Land und verbindet damit Unzuverlässigkeit und Korruption. Dementsprechend bemüht er neben der Darstellung bürokratischer Eigenheiten stereotype Zuschreibungen und symbolische Referenzen an die Sowjetunion. Der Text erzählt von unfertigen Bauten und schrottreifen Taxis, von Kwas und Wodka, sowie Kadettenanstalten mit Stacheldrahtzaun. Eine geradezu existentielle Bedeutung kommt dem nationalkulturellen Heiligtum *Salo*, dem Würzspeck, zu.⁷¹⁷ Kapitelman lässt sein Alter Ego mit einer vorurteilsbehafteten Erinnerungsbrille nach Kiew reisen, die den Leser seine zwischenkulturelle Position einnehmen lässt. Gerade zu Beginn vergleicht er Deutschland und die Ukraine. Schon am Flughafen scheinen die unterschiedlichen

⁷¹⁶ Wenn Dima aus diesem Anlass beschließt, die deutsche Staatsbürgerschaft annehmen zu wollen, löst das ironischerweise die ausgrenzend wirkenden Zuschreibungen der Eltern ein. Einen pubertären Anstrich hat es auch, dass Dima nun das Rauchen von E-Zigaretten angefangen hat, es vor seinen Eltern aber verheimlicht. Vgl. u.a. FK, S. 110.

⁷¹⁷ Er ist nicht nur der Stolz ukrainischer Kulinarik, sondern auch der Grund dafür, dass Dimas Eltern sich kennenlernten. FK, S. 15 und 17. Er ist in diesem Sinne eine nostalgische Rückbesinnung, die die idealisierten Vorstellungen vor der Einreise von einem kapitalistischen Wohlstand verkehrt. Denn das Begehren nach westlichen Konsumgütern manifestiert sich allen voran in Lebensmitteln, wie Nora Isterheld feststellt. Vgl. Isterheld: *Die Russen sind wieder da*, S. 77.

Reaktionen der ukrainischen und der deutschen Passagiere auf eine Verspätung des Flugs eine mentale Schere zwischen beiden Kulturen anzuzeigen (FK, S. 7). Nach seiner Ankunft in Kiew ist Dima bemüht, sich wie ein ukrainischer Mann zu kleiden, verzichtet nur auf das „Umschnalltäschchen und die Goldkette“ (FK, S. 38) Die versuchte Metamorphose misslingt aber und wird sogleich als Verkleidung entlarvt, Dima als Ausländer erkannt. Dima sucht darüber hinaus, die politische Atmosphäre des Landes und deren Auswirkungen auf die Bevölkerung zu erspüren. Mit der Mutter-Heimat-Statue und dem Maidan besucht er zwei Wahrzeichen, die die Kluft zwischen sowjetischer Vergangenheit und pro-westlicher Orientierung des Landes anzeigen. Ein Zustand, der kongruiert mit seinem eigenen genauso wie dem seiner Eltern.⁷¹⁸

Wieder wird außerdem sein Blick durch persönliche Zusammentreffen und Ortsbegehungen geschärft. Sein kindheitsverklärender Blick wird dadurch versachlicht, dass er von der prekären finanziellen Situation vieler Menschen erfährt. Immer wieder gleicht er außerdem seine Erinnerungen an seine Mutter, wie er sie in der Ukraine erlebte, mit seiner Mutter in Deutschland ab. „Damals-Mutter“ nannte ihren Sohn liebevoll „Zaja, mein Häschen“ (FK, S. 7); „Heute-Mutter“ wird zu einer fast ausschließlich schreiend kommunizierenden Mutter überzeichnet, „nicht fehlbar und somit auch nicht nahbar.“ (Ebd.) In Bezug auf die Ukraine reproduziert Dima, „der die postsowjetische Staatssäure mit der Muttermilch aufzog“ (FK, S. 8), Sichtweisen, die ihm schon als Kind von seiner Mutter eingebläut wurden. Ihre Erklärung für sämtliche Mängel im Land lautete während seiner Kindheit: „Weil es die Ukraine ist.“(Ebd.) Weil Vera der baulichen Sicherheit misstraut, mahnt sie Dima, niemals auf einen Gully-Deckel zu treten. So ist dieser ein Sinnbild für mütterliche Liebe und gleichzeitig für ihr Misstrauen gegenüber ihrem Heimatland.⁷¹⁹

Eine exponierte Stellung für die Darstellung des Mutter-Sohn-Verhältnisses hat das Motiv der Katzen. So reist Dima zwar zunächst allein, seine Mutter ist in Gestalt von Katzen aber allgegenwärtig. Sie sind in der Ukraine wiederholtes Gesprächsthema, begegnen ihm aber auch leibhaftig. Die Eigenschaften, die üblicherweise mit dem Symbol der Katze verbunden werden,⁷²⁰ lassen sich ohne

⁷¹⁸ Zudem ist die Statue ein Symbol für seine eigene Mutter, die sich ebenso stark gibt wie die Statue in Siegerpose, deren Denkweise und Zugehörigkeitsgefühl indessen noch in die Sowjetzeit zurückreichen Vgl. FK, S: 40 und 49 f.

⁷¹⁹ „In diesem Land darfst du niemals auf Gullydeckel treten, hörst du? Du weißt nie, ob sie festgeschraubt sind, und dann fällst du rein und kommst nie wieder zu uns hoch! Versprich mir, dir das zu merken.“FK; S. 7.

⁷²⁰ „Die Katzen verstehen Vera und Vera versteht die Katzen. Sie werden auch nur sich selbst gerecht und erachten sich als unfehlbar. Sie fällen über alles ein Urteil, das sie niemals verhehlen. Ich habe auch noch nie eine Katze mit Schuldgefühlen getroffen.“ FK, S. 108.

Weiteres allegorisch auf Dimas Mutter übertragen und umgekehrt. Wie Dima zu ihnen steht, wandelt sich mit Fortlauf der Handlung. Zu Beginn hegt er eine starke Abneigung gegen den Klang des Miauens (vgl. FK, S. 57), macht die Katzen dafür verantwortlich, dass Vera die fortschreitende Krankheit des Vaters nicht bemerkt hatte: „Sicher, du musst dich ja um deine verfickten Katzen kümmern!“ (FK, S. 87) In einer Schlüsselszene mit dem Zwischentitel „Wem die Katzen singen“ wird er jedoch zum „Katzenflüsterer“ und spürt die Verbindung zu seiner Mutter: „Hier sitze ich also [...], rauche, sinniere über meinen Kummer und streichle Katzen. Wie meine Mutter wahrscheinlich in Katzastan.“ (FK, S 124 und 125)

Neben diesem familiär fundierten Konflikt über die Katzen seiner Mutter sind für den Erzähler auch die deutsche und die ukrainische Bürokratie Bewährungsproben. Seine Einbürgerung ist ein erheblicher bürokratischer und finanzieller Aufwand und wird durchgehend als diskriminierend erlebt.⁷²¹ Trotz vollständiger „migrantischer Money-Mappe“ (FK, S. 13) dauert er eineinhalb Jahre. Kapitelman wendet zur Darstellung des Einbürgerungsprozesses, der einerseits identitätsstiftend für den Protagonisten wirken soll, andererseits pars pro toto für die Situation aller Migranten steht, verschiedene Verfahren an. Frau Kunze, seine Sachbearbeiterin bei der Ausländerbehörde in Leipzig, entpersonalisiert er, indem er sie durch einen sachlichen Scan gleichermaßen aktenkundig macht, wie sie es in ihrer Funktion als behördliche Angestellte ebenso mit ihm tut.⁷²² Durch die Umkehrung eignet er sich ihre amtliche Perspektive an und gewinnt auf diese Weise Distanz zum Geschehen. Zur gleichen Zeit vermittelt der Erzähler auf diese Weise seine eigenen stereotypen Sichtweisen zu Deutschland und der Ukraine. Der bieder-rechtschaffenen sächsischen Beamtin mit Bernsteinkette und „Sachsensack“, wird ihr ukrainisches Pendant gegenübergestellt, eine charmante Sachbearbeiterin im „blauen Kurvenkleid“ (FK, S. 44).

Für die Inszenierung von Dimas Identität sind solche Gegenüberstellungen ein wichtiges Mittel. Es zeigt nämlich immer wieder den Zwiespalt hinsichtlich seiner eigenen Denkweise: Verzweifelt er einerseits an der deutschen Formalität,

⁷²¹ „Armut ist das absolute Ausschlusskriterium, der Staat holt sich keine strukturelle Schwäche in den Volkskörper. Arbeitsverträge, Steuerbescheinigung, Kontoauszüge, Mietauskünfte und diverse Versicherungspolizen – das macht den Ausländer nachträglich deutsch.“ Kapitelmans Sprachstil spielt hier an nationalsozialistisches Vokabular an, was die Bedeutung unterstreicht. FK, S. 11 Zusätzlich zu den geforderten Dokumenten muss er einen Lebenslauf verfassen und fühlt sich dadurch „gesellschaftlich auf null gesetzt“ und „ausstoßbar“. FK, S. 12. Siehe dazu das Unterkapitel „Demokratiedeutscher“.

⁷²² „Akte auf: Kunze. Nationalität: Sächsisch. Geboren: Vor etwa fünfzig Jahren. Körpergröße: In wohlständigem Maße vorhanden. Grundhaltung: In Routine zu glaubhafter Freundlichkeit gereift. Äußere Auffälligkeiten: Großes Grübchen [...]. Bernsteinkettchen.“ FK, S. 11.

verunsichern ihn andererseits Erwartungen an die informellen Abläufe in der Ukraine. Sie ist zwar ein Ort schöner Kindheitserinnerungen, gilt ihm aber auch als ein Land, dessen Integrität beständig zu hinterfragen ist und dem auch die eigenen Bewohner nicht glauben. Als geradezu legendär wird die Bestechlichkeit dargestellt, ohne die im Alltag nichts funktioniert. Seine Bewährungsprobe in dieser Hinsicht betrifft deshalb die Frage: „Aber wie ist man in Kiew korrekt korrupt?“ (FK, S. 15). Wie er dieser Problemstellung begegnet, sagt im Textverlauf etwas über seine Entwicklung aus. Die für den Text so typischen Inneneinsichten zeigen dabei, dass er sich seiner Denkweise nach längst in Deutschland verortet. Doch auch wenn er zuweilen an der Unvorhersehbarkeit des ukrainischen Bestechungssystems verzweifelt, tritt er mit der Zeit immer souveräner auf, wenn er den Krankenhausaufenthalt seines Vaters organisiert und die Ärzte sowie das Pflegepersonal „entdankt“.⁷²³ Obwohl seine Eltern ihm die ukrainische Mentalität absprachen, ist er es nun, der mit den Ärzten und Pflegern spricht, die örtlichen Gepflogenheiten nachahmt und nach zunächst ungelungenen Versuchen die lapidare Bestechungsformel „Ich lasse das mal für alle Fälle hier.“ (FK, S. 130). Die Erkrankung seines Vaters führt schließlich zu einer familiären Wiederannäherung. Am Ende werden seine Eltern zu „Für-immer-Mama“ und „Für-immer-Papa“ (FK; S. 174, 175). Ebenso wie in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* bilden Anfang und Schluss in *Eine Formalie in Kiew* eine erzählerische Klammer, die hier aber auch als intertextuelle Klammer zu begreifen ist. Dima begann beide Reisen mit einer Frage an seine Identität und kehrt mit einer Antwort, diesmal sogar mit einem Happy End, zurück. Er erweitert seine Schlussfolgerung aus *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* („Zugehörigkeiten sind austauschbar.“) und gelangt zu dem Leitspruch: „Nichts ist so gleichgültig wie Nationalitäten.“ (FK, S. 174)

Das Resultat der Reise ist trotzdem eine Art nationaler Selbsteinordnung und damit auktorial existenzstiftend, denn am Ende steht nicht nur die Erfüllung des im Erstling ausgesprochenen Wunsches, ein deutscher Jude zu sein, sondern er ist: Ein (amtlich bestätigter) deutscher Autor. Seine Autorwerdung, erzählt mittels des Narrativs der bestandenen Bewährungsproben, widerlegt in dieser Hinsicht das „Schreckgespenst des faulen Einwanderers“ (FK, S. 21)

⁷²³ „Außer uns gesprochen: *Otblagodari* ist der gängige Euphemismus für Bestechung: Man *entdankt* sich, dankt sich quitt, dankt sich frei.“ FK, S. 111.

5.2 Gattungsfragen und die Autor-Text-Einheit

Als *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* erschien, wusste man offensichtlich nicht genau, wie man den Text einordnen sollte. Jedenfalls ist ein verbindendes Element der literaturkritischen Wertungen die Unschlüssigkeit bei der Gattungsbezeichnung. In Ermangelung einer verlegerischen Angabe ordnete man ihn als „autobiographischen Debüt-Roman“⁷²⁴ oder „autobiographische Skizze“⁷²⁵ ein. Auch auf die Nähe zum Reisebericht wurde immer wieder verwiesen, z.B. in kombinierten Benennungen wie „autobiografisch gespeister Israel-Reiseroman“.⁷²⁶ Dass sich der Text einer eindeutigen Gattungsbestimmung offensichtlich verweigert, ist auf unterschiedliche inner- und außertextuelle Signale zurückzuführen und im Zusammenspiel mit Kapitelmans auktorialem Modell zu beurteilen.

Der Initiationsprozess des Erzählers in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* ist mit Schreibweisen strukturell verquickt, die dem journalistischen Metier zugerechnet werden können. Der Erzählstil changiert oft zwischen Reportage und Reisebericht. Dima und Leonid besuchen bekannte touristische Destinationen wie das Tote Meer, Jerusalem und Tel Aviv, die Klagemauer und das Museum des Jüdischen Volkes.⁷²⁷ Bisweilen wirkt das wie das Abhaken von Empfehlungen eines Reiseführers. Dem ist eine Selbstcharakterisierung inhärent, denn genau das sind er und Leonid trotz ihrer jüdischen Herkunft: Touristen. Ihr Verhältnis zum Judentum beschränkt sich weitgehend auf einige wenig religiös begangene Festtage und das familiäre Erinnerungsarchiv.

Beides ändert sich im Verlauf der Reise. Gestützt wird der reportagehafte Charakter nämlich durch dialogische Sequenzen, in denen – bisweilen interviewartig – lehrreiche Begegnungen mit Menschen aus anderen Kulturen bzw. religiösen Gruppen durchgespielt werden. Dima und Leonid begegnen orthodoxen, zionistischen und russischen Juden, und erfahren dabei, dass Israel in manchen Gegenden stark russisch geprägt ist. In Ramallah lernt Dima dann die Ansichten von Palästinensern kennen. Der Erzähler präsentiert so ein Tableau multipler religiöser, kultureller und politischer Anschauungen und Lebenspraktiken. Wie in vielen Texten postsowjetischer Autoren bietet er dem Leser somit Einblicke in ferne Welten und

⁷²⁴ Anon.: Kurzkritik *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. In: *Stern* 18.08.2016, S. 117.

⁷²⁵ Jessen, Jens: Die Kippa steht ihm schon mal gut. *Die Zeit* 08.12.2016 <https://www.zeit.de/2016/49/dmitrij-kapitelman-das-laecheln-meines-unsichtbaren-vaters/seite-2> (01.07.2023).

⁷²⁶ Wallerberger, Thomas: Wer bin ich? In: *Die Presse* 19.08.2016 <https://www.diepresse.com/5071817/wer-bin-ich> (12.04.2024).

⁷²⁷ Einen Besuch in Yad Vashem verwerfen sie, weil Angehörige der Roten Armee, zu denen auch Leonids Vater gehörte, dort nicht berücksichtigt werden. LV, S. 103.

kommt einem Bedürfnis nach Exotik entgegen.⁷²⁸ Gleichzeitig entspricht dies seiner journalistischen Arbeitsweise und Autorschaft.⁷²⁹

Die Vielzahl an Übereinstimmungen zwischen Erzähler und Autor, die sich über die Autorenvita und die Namensgleichheit schnell erschließen, stiftet den Eindruck von Authentizität. Dennoch sind Merkmale vorhanden, die üblicherweise Fiktionalität signalisieren⁷³⁰ und eine autobiographische Lesart irritieren.⁷³¹ Genauso wie die Identität des Erzählers entzieht sich Kapitelmans Erstlingswerk offenkundig einer kategorialen Festlegung. Intendierte Unentschiedenheit drückt sich auch auf der Ebene des Paratextes aus. Die Rückseite des Buchumschlags nimmt die Hybridität des Textes auf und bezeichnet ihn als „ein Buch über Zugehörigkeit und Freiheit, über Deutschland und Israel. Und die anrührende Liebeserklärung eines großartigen Autors an seinen Vater.“ Damit sind zwar die wesentlichen Themen benannt, es wird aber keine Zuschreibung im Sinne eines Textsortenbegriffs vorgenommen. Immerhin, der Autor wird hier mit Protagonist und Erzähler gleichgesetzt. Und der Klappentext sowie die Kurzbiographie machen rasch deutlich, dass beide nicht nur ihren Namen teilen, sondern auch wesentliche Lebensstationen.⁷³² Zusammen mit dem Possessivpronomen im Titel häufen sich damit die Signale für eine autobiographische Lesart. Der Peritext lässt indes die gattungsmäßige Identität des Textes in der Schwebe. Üblicherweise lenkt nämlich eine Gattungsangabe die Erwartung an einen Text, insofern ist ihr Fehlen hier eine integrale Aussparung, die vonseiten des Verlags wohl nicht zufällig vorgenommen wurde.⁷³³ Der Verzicht darauf wirkt

⁷²⁸ Vgl. Isterheld: *Die Russen sind wieder da*, S. 75; vgl. Kliems, S. 452.

⁷²⁹ Kapitelman schreibt regelmäßig Beiträge für verschiedene Zeitungen, allen voran für *Die Zeit*.

⁷³⁰ Nach Frank Zipfel wären z.B. der hohe Anteil an ausführlich wiedergegebenen Dialogen, zumal auch solche, die jahrelang zurückliegen, sowie ein nach ästhetischen Kriterien konstruierter Handlungsverlauf Anzeichen für Fiktionalität. Vgl. Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 11 und 109. Zipfel weist aber auch darauf hin, dass eine zweifelsfreie Einordnung oftmals nicht möglich ist und spricht dabei von Fiktionssignalen „mit einer hohen Differenzqualität (Phänomene, die in faktualen Erzählungen nicht möglich sind) und solchen mit einer weniger hohen Differenzqualität (Phänomene, die in faktualen Erzählungen unüblich sind)“. S. 120.

⁷³¹ Beispielsweise lässt in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* die Namensähnlichkeit zwischen dem Erzähler und einer Palästinenserin Namens Dina, mit der sich während seines Aufenthaltes im Westjordanland eine zarte Romeo und Julia-artige Romanze anbahnt, aufmerken. LV, S. 207. Noch konstruierter wirkt dann, dass das russische Vater-Sohn-Paar, das sie in Israel kennenlernen, ebenfalls Leonid und Dima heißt. LV, S. 151.

⁷³² Erzähler, Autor und Protagonist sind beide 1986 in Kiew geboren, 1994 im Alter von acht Jahren als Kontingentflüchtlinge eingewandert, studierten Politikwissenschaft und Soziologie an der Universität Leipzig und absolvierten die Deutsche Journalistenschule in München.

⁷³³ Bedenkt man die rezeptionssteuernde Wirkung von Gattungsangaben, kann man vermuten, dass hier Überlegungen eine Rolle spielten, wie sie Genette für *A la recherche du temps perdu* von Marcel Proust konstatiert. Für ihn ist die fehlende Gattungsangabe in diesem Fall „eine Diskretion, die sich bestens zum recht ambivalenten Status eines Werks fügt, das eine Mittelstellung zwischen Autobiographie und

aufmerksamkeitssteigernd, weil er mit den Erwartungen der Leser spielt und davon kündigt, gleichzeitig das Bedürfnis nach Authentizität und dem Eintauchen in eine fiktive Welt befriedigen zu können. Die fehlende Gattungsangabe bricht mit autobiographisch gefärbten Erwartungen, in die fiktionale Sparte des Romans will man ihn jedoch ebenso wenig eingliedern. Dasselbe kann für das Cover insgesamt konstatiert werden. Die Hardcover-Ausgabe von *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*



Abbildung 12

(Abbildung 12) konzentriert sich auf das Themenfeld Familie und stellt kulturelle Bezüge nicht plakativ aus, wie etwa bei *Russendisko* oder *Militärmusik* von Wladimir Kaminer. Erst durch die Textlektüre oder auch epitextuelles Wissen wird ersichtlich, dass das Weiß-Blau den Text geographisch lokalisiert und gleichzeitig (zusammen mit dem Nachnamen Kapitelman) eine zaghafte Etikettierung von Autor und Text vornimmt, indem es die israelische Flagge zitiert. Der Buchumschlag inszeniert den Autor, Erzähler und Protagonisten gemeinsam mit seinem Vater an einem Strand auf das Meer blickend und wählt damit ein Motiv, das für eine Vielzahl von Sujets und Genres geeignet sein könnte. Im Zusammenspiel mit dem Titel regt es jedenfalls dazu an, die abgebildeten Personen mit dem Autor und seinem Vater gleichzusetzen.

Und doch wird das von der Kombination aus Autornamen, Titel und abgebildeten Personen suggerierte autobiographische Versprechen nicht unzweifelhaft eingelöst, was durch eine Reihe von Gestaltungselementen bewirkt wird, die auf typographischer und bildlicher Ebene sichtbar sind. Das Verlagsmarketing setzt hier offensichtlich darauf, durch Personalisierung und den Fokus auf die Vater-Sohn-Geschichte ein für viele Menschen anschlussfähiges Identifikationsangebot zu unterbreiten. Dieses Argument wird durch die Genese des Titels unterstützt. So gibt Kapitelman an, der Arbeitstitel von *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* habe lange „Jüdischer als Papa“ gelautet. Kurz vor der Publikation des Textes sei dieser aber von der Marketingabteilung des Verlags als „zu jüdisch“ und zu schwer zu vermarkten verworfen worden. Er hat letztendlich in Form eines

Roman einnimmt.“ Genette, S. 97. Und mit Achim Hölter ist das Fehlen einer Gattungsangabe „ex negativo ein Statement.“ Er argumentiert weiterhin, dass ein solches Vorgehen die Leser zum Nachdenken anregt, es ist „äquivalent mit der Aufforderung, sich selbst aufgrund aller a priori oder beim Lesen erkennbaren Indikatoren ein Bild zu machen (vielleicht ohne definitives Resultat).“ Hölter, Achim: Rezeptionssteuerung durch Gattungszuweisung. In: Fischer, Carolin; Wehinger, Brunhilde (Hrsg.): *Konzepte der Rezeption*. Bd. 2. Tübingen: Stauffenburg 2018. S. 117-132. Hier S. 124.

Zwischentitels Eingang in den Text gefunden. Kapitelman musste aufgrund dieser Entscheidung rasch einen neuen Titel ersinnen.⁷³⁴

Interessanterweise und ganz anders als Wladimir Kaminer forciert Kapitelman eine Einordnung seines Textes im Sinne seiner jüdischen Herkunft, wird aber aus marketingstrategischen Gründen davon abgebracht. Im Widerstreit stehen dabei folglich ökonomische und künstlerische Interessen. Die Entscheidung des Verlags zielt also gerade nicht auf eine Verortung in einer spezifischen Nische, sondern auf breite Resonanz. Dass Kapitelman den Titel selbst bestimmen konnte, zeigt allerdings an, dass er bei dieser Frage dennoch einen gewissen Grad an Autonomie hat. Indem also der verlegerische Paratext die endgültige Zuordnung zu einer bestimmten Sparte verhindert, lässt er möglichst viele Lesarten offen, forciert aber eine Ineinssetzung von Erzähler und Autor.

Ein Debüt generiert stets eine gewisse Erwartungshaltung an weitere Publikationen: Wird der Autor die Linie des Erstlings fortsetzen oder wird es einen

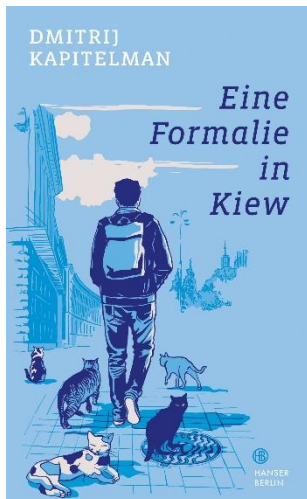


Abbildung 13

Bruch geben? Dem Sujet der Herkunftsverhandlung bleibt *Eine Formalie in Kiew* treu und Ähnliches kann stilistisch und gattungsmäßig konstatiert werden. Konformität zum ersten Text vermittelt ein Blick auf den Peritext. Abermals liefert er keine eindeutige Hilfestellung, vergibt keine Gattungsangabe, ordnet den Text auf der Umschlagrückseite aber indirekt als Familienroman ein.⁷³⁵ Weil der Klappentext eine Gleichsetzung von Autor, Erzähler und Protagonist vornimmt, liegt eine autobiographische Lesart nahe. Was jetzt anders ist: Der Titel deutet noch mehr in Richtung eines fiktionalen Textes, weil ihm der persönliche Bezug durch die Benennung eines Elternteils oder ein Possessivpronomen wie beim ersten Text fehlt. Andererseits verhindert Kapitelmans Porträt auf dem Cover (Abbildung 13) wieder eine genuin fiktionale Wirkung, drängt zusammen mit dem Autornamen, dem Foto und der Autorbiographie genauso zum Eindruck eines autobiographischen Unisono. Vieles deutet darauf hin, dass mit dem Cover der *Formalie in Kiew* der Eindruck einer Fortsetzung erweckt werden soll, wovon die

⁷³⁴ Die Erzählung der Titelfindung spielt dabei mit einer Mischung aus Stolz und Understatement: „Und dieser Titel ist mir auch nicht an meinem antiken Schreibtisch vom Wind eingehaucht worden und die Feder hat kurz gezittert, sondern ich hatte gerade eine billige Ja!-Pizza gegessen mit zu viel scharfer Soße [...], und während ich von der Schärfe keine Luft mehr bekam, ist mir der Titel eingefallen: *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*.“⁷³⁴ Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“, S. 23.

⁷³⁵ Hier wird der Text als „die ergreifende Geschichte einer Familie“ bezeichnet. Ähnlich wiederholt das der Klappentext: „*Eine Formalie in Kiew* erzählt von einer Familie, die ihre Heimat verloren hat“.

Typographie und das Motiv des Mannes in der Rückansicht wohl die Offensichtlichsten sind. Hier hält man eine explizite nationalkulturelle Verortung offensichtlich für vermarktungsfähiger, denn der Titel lokalisiert den Text zweifelsfrei in der Ukraine. Im Gegensatz zu dem Cover von *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* lenkt er die Lesart der anderen Gestaltungselemente in einen spezifisch geographischen Sinnzusammenhang. Dasselbe kann auch für die gezeigte Stadtansicht geltend gemacht werden. Die Person, die sich in diesem Umfeld bewegt, lässt sich abermals als der Autor selbst identifizieren. Eindeutiger als im ersten Fall weist dieses Cover durch sein Motiv sowohl dem Text als auch dem Autor eine thematische Kategorie zu, lässt doch der Umstand, dass er mit einem Rucksack abgebildet ist, die Themenfelder von Reise, Migration und Aufbruch aufscheinen.

Durch das Fehlen der Gattungsangaben entsteht ein paratextuell organisiertes Verwirrspiel von Identifikation und Non-Identifikation, das sich mit der Schreibweise der Texte deckt und darüber hinaus auktoriale Expansion vor der Folie der Autofiktion visuell vorantreibt. Was beide Buchumschläge dahingehend leisten, ist dass der Autor innerhalb des literarischen Feldes in einer bestimmten Kategorie platziert wird, indem seine Autorschaft an die Themen Migration, Familie und Identitätssuche gebunden ist. Es ist womöglich zu voreilig, angesichts von zwei Texten bereits von Markenzeichen zu sprechen und ob zukünftige Publikationen daran anschließen, wird sich erst erweisen. Vorerst aber sind die Cover maßgebliches Teilstück einer Inszenierung, die die Texte (wieder-)erkennbar der Person des Autors zuschreiben, seinen Texten buchstäblich ein Gesicht verleihen.⁷³⁶ Die Abweichungen zwischen beiden sind dabei so dezent, dass die Wirkung von Serialität ungestört ist, aber doch so stark, dass mit größerer Konsequenz autofiktionale Deutungsweisen forciert werden. In gewisser Weise ließe sich das auch als Weiterentwicklung einer Autorschaft auffassen, die die eigene Schreibweise prononcierter als autofiktional definiert bzw. sorgsamer darauf bedacht ist, nicht zu autobiographisch zu wirken.⁷³⁷

Rezipiert werden die Texte Kapitelmans trotzdem überwiegend als authentische Darstellung seiner Lebensgeschichte. Bezeichnenderweise wird ihm die in Interviews beliebte Frage: „Ist dieses Buch autobiographisch?“ in dieser Explizitheit selten gestellt. Dabei wäre sie in seinem Fall keine Klischeefrage,⁷³⁸ böte doch gerade

⁷³⁶ Die autorreferentielle Optik der Cover inszeniert das Autorbild in beide Richtungen, peritextuell und epitextuell: Wer ein Bild des realen Autors sieht, erkennt ihn auf dem Cover; wer das Bild auf dem Cover sieht, erkennt den realen Autor.

⁷³⁷ Diese Entwicklung zeichnet auch die Verschlagwortung der Texte auf der Website des Hanser Verlags nach. Beide werden u.a. in die Kategorie „moderne und zeitgenössische Belletristik“ eingeordnet. Während *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* zusätzlich noch als Autobiographie gekennzeichnet wurde, findet sich bei *Eine Formalie in Kiew* die Kategorie biographischer Roman.

⁷³⁸ Genette, S. 345.

die fehlende Gattungsangabe Anknüpfungspunkte für Nachfragen zu einem essentiellen Wesenszug seiner Texte, die das poetologische Selbstverständnis des Autors erhellen könnten. Dass das nicht geschieht, die Interviews mit ihm aber trotzdem von Autobiographischem dominiert werden, kann deshalb als Beleg dafür gewertet werden, wie sehr der Autor und sein Protagonist ganz selbstverständlich als Einheit betrachtet werden. In Interviews werden fast ausschließlich Herkunftsfragen, die auch in den Texten eine Rolle spielen, thematisiert.⁷³⁹ Die Bereitwilligkeit des Autors Biographisches zu erläutern, trägt ihrerseits zum Ineinanderfließen von Erzähler, Protagonist und Autor bei, zumal sich zwischen seinen epitextuellen Äußerungen und der Textebene kaum Unterschiede feststellen lassen.⁷⁴⁰ Die autobiographische Lesart ist dementsprechend interpretativer Leitstern der literaturkritischen Rezeption. So schreibt beispielsweise Julian Schütt über das *Lächeln meines unsichtbaren Vaters*:

Kapitelmans Leitwort ist die ‚Aufrichtigkeit‘. Er schreibt ausschließlich von Begebenheiten, die sich tatsächlich ereignet haben. Und doch ist sein Erzählstil himmelweit entfernt von plattem Realismus.⁷⁴¹

Kapitelman wird als Protagonist seines Textes inszeniert, die „Aufrichtigkeit“ und „Wahrhaftigkeit“ des Textes dabei als verbürgt vorausgesetzt, was als Beleg für moralische Integrität gewertet wird. Die meisten anderen Rezensionen weisen darauf gar nicht erst eigens hin, sondern machen keinen Unterschied zwischen Autor und Protagonist bzw. Erzähler. Bei *Eine Formalie in Kiew* lässt sich dahingehend ein leichter Wandel feststellen. Die Einschätzung der Textsorte differiert vom Debüt und das bei gleichbleibender paratextueller Situation. Tatsächlich wird die Gattungsfrage hier in vielen Rezensionen gar nicht mehr gestellt. Es wirkt beinahe, als hätte sich nach dem

⁷³⁹ Verstärkend wirkt sicherlich, dass die Publikation eines neuen Textes nach den Konventionen des heutigen Literaturbetriebs ohnehin eine öffentlich geführte Kommunikation in Gang setzt, bei der Autoren als „autoritative Auskunftsstelle“ fungieren. Ruchatz, Jens: Interview. In: Binczek, Natalie; Dembeck, Till; Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2014. S. 528. Dabei ist, wie von Genette angemerkt, das Informieren über einen neuen Text der wesentlichste Anlass für die publizierte Konversation eines Autors mit einem „Mittelsmann“. Deshalb kommen in der Mehrzahl texteigene Aspekte zur Sprache. Vgl. Genette, S. 345.

⁷⁴⁰ Als ein Beispiel sei genannt, dass Kapitelman in einem Podcast davon erzählt, wie er sich während seiner Jugendzeit im Leipziger Viertel Grünau wiederholt vor Neonazis in Sicherheit bringen musste und dafür beinahe dieselben Worte wählt wie in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. Das Gespräch ist Teil des Podcast *Jüdisch in der DDR*. Episode 5: Ich bin ein vielfältiges Nichts. Mit Dmitrij Kapitelman in Leipzig. 12.09.2023 Abrufbar unter: <https://www.ardaudiothek.de/episode/juedisch-in-der-ddr/episode-5-ich-bin-ein-vielfaeltiges-nichts-mit-dmitrij-kapitelman-in-leipzig/deutschlandfunk-kultur/94773062/> (01.04.2024).

⁷⁴¹ Schütt, Julian: Denn sie wissen nicht, wo sie hingehören. In: *SRF* 27.08.2016 <https://www.srf.ch/kultur/literatur/literatur-denn-sie-wissen-nicht-wo-sie-hingehoeren> (09.05.2024).

Lächeln meines unsichtbaren Vaters schon eine Vertrautheit mit der hybriden Schreibweise und der fehlenden Gattungseinordnung eingestellt. Die Deutung des Textes als „Eltern-Sohn-Liebesgeschichte“,⁷⁴² als „zärtliche Liebeserklärung“ an die Eltern⁷⁴³ oder als Selbstfindungsbuch⁷⁴⁴ zitiert die Besprechungen des Debüts nahezu, sodass Kapitelman mit den Themen des ersten Textes assoziiert wird. Das bestätigt auch eine Rezension der *FAZ*:

...wieder eine Reiseschilderung, wieder ist er gemeinsam mit seinem Vater unterwegs, wieder ist es urkomisch, und wieder erfährt man auch manches über die Leipziger Jugend des Autors. Und doch ist diesmal vieles anders.⁷⁴⁵

Anders als bei den Besprechungen des Debüts scheint nun aber der Begriff der Autofiktion auf:

Um das hier einmal klarzustellen: Dmitrij Kapitelmans *Eine Formalie in Kiew* ist kein autobiographisches Buch. Sondern autofiktional: Es lässt die LeserInnen bewusst im Unklaren, was der Autor tatsächlich von seinem Leben preisgibt und was frei hinzuerfunden oder weggelassen ist.⁷⁴⁶

Damit einher geht eine Neubewertung seines oftmals als journalistisch charakterisierten Schreibstils. Bei seinem Debüt wurde Kapitelman von einigen Rezensenten zuvorderst als Journalist wahrgenommen und genoss bei ihnen noch nicht den Status eines literarischen Autors, was sich zulasten der Bewertung seiner Ästhetik auswirkte: „Es gibt diese gewissen Journalistenschulflottheiten, nichts Schönes, aber auch nichts, was sich nicht wieder verlernen ließe.“⁷⁴⁷ Bei *Eine Formalie in Kiew* wird die journalistische Arbeit dann als spezifisches Qualitätsmerkmal des Autors gehandelt: „Dmitrij Kapitelman ist das, was man im Journalismus gern eine ‚Edelfeder‘ nennt.“⁷⁴⁸ Retrospektiv wertet das auch *Das Lächeln meines unsichtbaren*

⁷⁴² Becker, Tobias: Sogar sächseln kann er. In: *Spiegel online* 25.01.2021 <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/eine-formalie-in-kiew-von-dmitrij-kapitelman-sogar-saechseln-kann-er-a-c1856d1a-75ec-424a-9d1f-583a0cf77097> (12.04.2024).

⁷⁴³ Brinkmann, Sigrid: Der Wille zum Glück, vor langer Zeit zerbröselt. In: *Deutschlandfunk Kultur* 21.01.2021 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/dmitrij-kapitelman-eine-formalie-in-kiew-der-wille-zum-100.html> (24.04.2024).

⁷⁴⁴ Becker: Sogar sächseln kann er.

⁷⁴⁵ Platthaus, Andreas: Sprachliches Entscheidungsspiel. In: *FAZ* 27.01.2021, S. 22.

⁷⁴⁶ Böhm, Jonathan: Lesenswert Kritik. In: *SRW* 2 08.06.2021 <https://www.swr.de/swrkultur/literatur/dmitrij-kapitelman-eine-formalie-in-kiew-swr2-lesenswert-kritik-2021-06-08-102.html> (24.03.2024).

⁷⁴⁷ Jessen: Die Kippa steht ihm schon mal gut. Diesen Punkt spricht auch Thomas Wallerberger an: „In Israel klappern Vater und Sohn, einen ‚Lonely Planet‘-Reiseführer im Gepäck, verschiedenste Stationen ab. Leider liest sich der Text stellenweise selbst wie der Inhalt eines Reiseführers, interessant, aber schleppend.“ Wallerberger: Wer bin ich?

⁷⁴⁸ Stoltenberg, Annemarie: Dmitrij Kapitelman: „Eine Formalie in Kiew.“ In: *NDR Kultur* 02.02.2021.

Vaters auf: „Kapitelman, kolumnistisch geschult bei der ‚Zeit‘, hat einen eingängigen Sound, den bewies er schon im wunderbaren Debüt ‚Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters‘.“⁷⁴⁹ Ähnlich heißt es bei *MDR Kultur*, der Text sei „feinste Kolumnenware. Das ist alles andere als abwertend gemeint. Von Zeit zu Zeit schreibt Kapitelman auch in der Zeit oder für den Spiegel [...] Er berichtet dort sehr persönlich in einer Art New Journalism – sehr lesenswert.“⁷⁵⁰ Damit wird auch Kapitelmans Autorschaft mehr Professionalität zugesprochen. In der Bewertung vollzieht sich dahingehend ein Wechsel vom begabten Neuling zum universal talentierten Autor, der souverän zwischen verschiedenen Schreibstilen zu wechseln versteht. Womöglich greift die Literaturkritik dabei auch auktoriale Selbstdeutungen auf, mit denen Kapitelman sich in der Zwischenzeit gattungsmäßig positionierte. Seine Texte will er dezidiert nicht als autobiographische Texte eingeordnet wissen, relativiert andererseits die Bedeutung von Gattungsfragen insgesamt:

Für mich sind es Romane. In gewisser Weise [...] finde ich es eine Leistung, zwei autofiktionale Bücher zu schreiben, denen man das Romanhafte nicht absprechen kann. Aber den Leser*innen ist es dann gar nicht mal so wichtig.⁷⁵¹

Solche Entscheidungen will er aber ohnehin dem Marketing überlassen, wie ein Interview mit seinem Verlag anlässlich der Publikation seines zweiten Textes zeigt:

Ich würde diesen Kopfschmerz gern wieder an die Marketingabteilung abtreten. Vielleicht tendiere ich beim zweiten Buch eher zum Roman. Weil ich freier im Schreiben war, vor allem mutiger in der Dramaturgie. Ich glaube nicht, dass meine Bücher (jetzt sind es ja zwei) sich irgendwie anders lesen, als jene, auf denen ganz klassisch Roman steht. Also ja, Marketingabteilung, your time to shine!⁷⁵²

Davon abgesehen, dass Kapitelman sich hier desinteressiert an Vermarktungsvorgängen und damit indirekt auch an ökonomischem Kapital gibt, sind seine Aussagen widersprüchlich. Denn weder will er primär autobiographisch gelesen werden, noch bezeichnet er seine Bücher eindeutig als Romane, spricht stattdessen vom „Romanhaften“ oder der Tendenz zum Roman. Es obliegt der Spekulation, weshalb er sich hier nicht eindeutig äußert. Es ist jedoch zu vermuten, dass der Impetus dafür die gewünschte Anerkennung der Literarizität seines Schreibens und folglich der literarischen Autorschaft ist. Die hohe Wertschätzung

⁷⁴⁹ Scheiner, Andreas: Um Deutscher zu werden, muss er nach Kiew. In: *NZZ* 28.02.2021, S: 10.

⁷⁵⁰ Schmidt, Matthias: „Eine Formalie in Kiew: Literarische Spurensuche des Leipziger Autors Dmitrij Kapitelman. In: *MDR Kultur* 26.01.2021 <https://www.mdr.de/kultur/literatur/buch-dmitrij-kapitelman-100.html> (09.08.2021).

⁷⁵¹ Ebd., S. 23.

⁷⁵² Vgl.: 5 Fragen an Dmitrij Kapitelman. *Hanser Literaturverlage* <https://www.hanser-literaturverlage.de/beitrag/5-fragen-an-dmitrij-kapitelman-b-362> (11.05.2024).

nämlich, die er selbst Literatur entgegenbringt,⁷⁵³ zeigt an dass er den Status eines Romanciers einnehmen und nicht nur die Position eines Journalisten besetzen will. Möglich ist auch, dass er den Begriff des Romanhaften weniger inhaltlich als ästhetisch verwendet. In jedem Fall bewirkt das paratextuelle Zusammenspiel von verlegerischer Vermarktung, Rezeptionsmustern und auktorialem Auftreten die Ineinssetzung von Text, Protagonist bzw. Erzähler und Autor.

Mehr noch als Kapitelmans erster Text wurde *Eine Formalie in Kiew* von der Kritik gelobt. An der Berichterstattung lässt sich ablesen, dass sich zu *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* das Interesse noch gesteigert hat. Das legt nahe, dass sich seit dem Debüt Kapitelmans auktoriale Position offenbar weiter gefestigt hat. Interessant ist, dass er jetzt eindeutig als ‚Migrationsautor‘ rubriziert wird. Explizit wird *Eine Formalie in Kiew* als „furioser Beitrag zur sogenannten Migranteliteratur“⁷⁵⁴ titulierte. Ein Merkmal literaturkritischer Besprechungen ist, dass im Sinne des Framing Autoren und Texteigenschaften schematisierend gebündelt, dabei Images modelliert und fortgeschrieben werden.⁷⁵⁵ Ein solcher Effekt kann erzeugt werden wenn, der Reduktion des Platzes geschuldet, Autoren und Schreibweisen zusammengefasst werden. Solche Sammelrezensionen wirken durch die Gruppierung bestimmter Autoren etikettierend.⁷⁵⁶ Sie zeigen, welche gemeinsamen Schnittmengen gesehen werden und ordnen diese literarischen Trends zu. So rezensiert die *Süddeutsche* Kapitelman zusammen mit Asal Dardan,⁷⁵⁷ der *Tagesspiegel* stellt Kapitelman, Mithu Sanyals, Shida Bazyar, Alem Grabovac, Asal Dardan und Lena Gorelik gegenüber. Je nach Renommée profitiert eine solche Inszenierung der Autoren voneinander. Eine solches intertextuelles aufeinander Einwirken findet sich, wenn Dmitrij Kapitelman der „Witz eines Saša Stanišić, die Zärtlichkeit eines Joseph Roth und die ethnografische Genauigkeit einer Emilia Smechowski“ bescheinigt werden.⁷⁵⁸ Der Vergleich mit diesen namhaften Autoren, gleichfalls aus dem Milieu von literarisch und

⁷⁵³ Immer wieder betont Kapitelman die Rolle von Sprache als fundamentales Ausdrucksmittel seiner Identität. Er gibt an, er träume und spreche auf Russisch und Deutsch. Die deutsche Sprache sei allerdings die mit Abstand wichtigste, „um mich zu artikulieren, um die Welt zu beschreiben.“⁷⁵³ Sprache und Lesen hätten früh eine erhebliche Bedeutung gehabt. Seine Leselust sei gar so groß gewesen, dass er wegen Franz Kafkas *Amerikaroman* versäumt habe, für eine Klassenarbeit zu lernen, deshalb geschwänzt und in der Straßenbahn weitergelesen habe. Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“, S. 21.

⁷⁵⁴ Platthaus, Andreas: Die Migration hört eigentlich nie auf. In: *FAZ* 03.03.2021 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/erzaehlung-ueber-heimkehr-nach-kiew-von-dmitrij-kapitelman-17166180.html> (23.04.2024).

⁷⁵⁵ Vgl. zu solchen Strategien des ‚Framing‘ Reichwein: Diesseits und jenseits des Skandals.

⁷⁵⁶ Vgl. Schwens-Harrant, S. 105.

⁷⁵⁷ Zekri, Sonja: Geliebene Gefühle. In: *Süddeutsche* 06.03.2021, Nr. 54.

⁷⁵⁸ Reichwein, Marc: Willkommen in Katzastan. In: *Die Welt* 30.01.2021, Nr. 28.

journalistisch tätigen Einwanderern, verleiht Kapitelmans literarischem Schaffen Qualität, weil er in seiner Rolle als Autor diesen ebenbürtig gegenübergestellt wird.

Gleichzeitig erfolgt damit thematisch und stilistisch eine Interpretation seiner Texte und eine Kategorisierung seiner Autorschaft. Auch wird Kapitelman in dem zitierten Beispiel dezidiert Wladimir Kaminer und anderen jüdischen Kontingentflüchtlingen wie dem Pianisten Igor Levit und der Politikerin und Publizistin Marina Weisband zugeordnet.⁷⁵⁹ Ganz in diesem Sinne wertet man den Text als literarische Spiegelung jüdischen Lebens in Deutschland und der Situation jüdischer Kontingentflüchtlinge: „So schafft Kapitelman mit seinem Buch auch Aufmerksamkeit für ein Thema, das unter postsowjetischen Migranten gerade besonders stark diskutiert wird: Was heißt es eigentlich, ukrainisch-russisch-jüdisch-deutsch zu sein?“⁷⁶⁰

5.3 „Demokratiedeutscher“ – Politische Implikationen

Kapitelman beantwortet diese Fragen in seinen Texten mit einem Narrativ der Emanzipation. Diese vollzieht sich einerseits durch die Aushandlung von familiären Konflikten, sie gelingt andererseits auch dadurch, dass er explizit politische und gesellschaftliche Zustände anprangert. Sowohl das identitäre Selbstverständnis seines autofiktionalen Erzählers als auch sein Verständnis von Autorschaft geschieht dabei über den Weg vom Zweifler zum „deutschen Juden“ und „Demokratiedeutschen“. Kapitelman verleiht sich damit das Autorschaftsprofil eines politischen Mahners,⁷⁶¹ das bei der Bewertung seiner Texte eine große Rolle spielt.

So birgt die Kontrastierung des Lebens seines Vaters Leonid vor und nach der Migration nach Deutschland in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* Kritik sowohl am System der Sowjetunion als auch der Behandlung von Einwanderern in der BRD. Als Opfer gescheiterter Integrationsbemühungen ist Leonid zudem repräsentativ für Schwachstellen bei der Aufnahme sowjetischer Juden nach dem Kontingentflüchtlingengesetz. Dima entlarvt den politischen Akt dahinter als

⁷⁵⁹ Vgl. „Er gehört wie der Pianist Igor Levit, die Politikerin Marina Weisband oder der Schriftsteller Wladimir Kaminer zur Gruppe der jüdischen Sowjetbürger, denen ab 1991 eine Einwanderung in die Bundesrepublik ermöglicht wurde.“ Ebd.

⁷⁶⁰ Glas, Othmara: Zum Heulen witzig. In: *Neues Deutschland* 13.03.2021 <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1149435.fruehjahrsbuecher-zum-heulen-witzig.html> (11.04.2024).

⁷⁶¹ Vgl. dazu Rompf, Hanna Maria: Zeitgenossenschaft als Voraussetzung für politische Literatur. Dmitrij Kapitelmans *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. In: Dies.; Egger, Sabine (Hrsg.): *Zeitgenossenschaft – Contemporaneity* (=Germanistik in Ireland 15). S. 165-182.

beidseitigen Pragmatismus⁷⁶² mit weitreichenden Konsequenzen für die Neuankömmlinge. In der Sowjetunion als Juden diskriminiert, für die deutsche Selbstläuterung als Juden instrumentalisiert, wurden die Kontingentflüchtlinge nach der Einwanderung weitgehend sich selbst überlassen, so seine Meinung. Dies betrifft auch die Erfahrungen mit Fremdenhass in der Nachwendezeit. Während Wladimir Kaminer die 1990er Jahre im wiedervereinigten Berlin als eine Ära der kreativen Selbstfindung darstellt, beschreibt Kapielman seine Kindheit und Jugendzeit im Leipziger Plattenbauviertel Grünau als eine „endlose Menschenjagd“ (LV, S. 28):

In Grünau floh ich vor Neonazis mit Messern, Neonazis mit Hunden, Neonazis mit Baseballschlägern [...] Ich rekapituliere: Die BRD nahm Juden als Zeichen historischer Wiedergutmachung auf, wohlgermerkt unter dem Status ‚Flüchtlinge‘. [...] Wir waren also geflohen und zwar in ein ostdeutsches Viertel, in dem jeden Abend Neonazihorden auf Menschenjagd gingen. [...] Mitte der Neunziger haben die Nazis in Grünau Bürgerkrieg veranstaltet. Reichlich ungestört von der Polizei. (LV, S. 28)

Die Israelreise mit seinem Vater führt jedoch zu der Einsicht, dass Ressentiments und Gewalt gegenüber Auswärtigen und Andersdenkenden ein ortsunabhängiges Phänomen sind:

Eine Gesellschaft ohne Fremdenfurcht, Neid und Ungerechtigkeit gibt es nicht. Auch nicht in Israel, der Heimat der ewig Heimatlosen. Die Reise mit meinem Vater hat mir gezeigt, dass Zugehörigkeiten austauschbar sind – nicht aber die Menschen, mit denen man diese teilt. Meine Familie und meine Freunde leben in Deutschland. Die Unmenschen, die sie bedrohen, ebenfalls. Somit bin ich für Deutschland mitverantwortlich. (LV, S. 286 f.)

Bei Dima mündet das in ein Verantwortungsgefühl gegenüber Deutschland, aus dem er eine politische Selbstdefinition ableitet. Zurück aus Israel, wird dessen Dringlichkeit dann virulent, denn die Flüchtlingskrise bestimmt die Nachrichten.⁷⁶³ Dimas Identitätsverhandlung wird damit von einer individuellen Ebene in einen gesellschaftspolitischen Auftrag überführt, der nicht nur ihn selbst, sondern auch seine deutsche Leserschaft direkt angeht.

In *Eine Formalie in Kiew* wird noch deutlicher, dass er seinen Wunsch nach einem deutschen Pass auf eine politische Basis stellt. Er bezeichnet sich als „Demokratiedeutschen“ und „Schutzdeutschen“ für seine Familie (FK, S. 168). Seine Diagnose einer fehlerhaften bundesdeutschen Einwanderungspolitik wird im zweiten

⁷⁶² „Mein Vater ergatterte sein Existenzschnäppchen, die BRD bekam Rabatte auf ihre Vergangenheit.“ LV, S. 20.

⁷⁶³ „Abschiebung, Abschiebung, Abschiebung. [...] Der Nordafrikaner ist in diesen Tagen der neue Jude Deutschlands.“ LV, S. 285.

Text ebenfalls weitergeführt. Er konkretisiert das anhand der Bürokratie, die seinen Antrag auf die deutsche Staatsbürgerschaft begleitete. Schon der Klappentext reklamiert offensiv, dass er eigentlich längst einen Anspruch auf einen deutschen Pass haben müsste.⁷⁶⁴ Sein Werdegang wäre eigentlich mustergültig, wie er mit einer ironischen Aufzählung nach stereotypen Maßstäben feststellt: „1994 im Alter von acht Jahren immigriert, deutsch eingeschult, sozialisiert, studiert. Berufstätig, steuerpünktlich, verfassungspatriotisch.“ (FK, S. 8) Es ist charakteristisch für die Erzählweise insgesamt, dass scharfe Kritik mit Ironie und Humor verbunden wird:

Nicht zu vergessen hellhäutig, – das bürgert hierzulande besonders verlässlich ein. Stets meine Einkäufe in weniger als sieben Sekunden verstauend, so wie es in diesen Gefilden Brauch ist seit jeher. (Ebd.)

In einer filmreifen Schlusszene wird dann Dimas wenigstens teilweise Transformation zum Deutschen geschildert, indem sie den familiären und den behördlichen Handlungsstrang wieder zusammenführt, wobei auch die fiktionale Überformung dieses Prozesses deutlich wird. Kompositionell verdichtet scheinen an dieser Stelle zudem wesentliche narrative Verfahren und Stilmittel des Textes. Zurück aus Kiew müssen Leonid und Dima am Flughafen in Leipzig mehrere Stunden auf die Passkontrolle warten. Eine Gruppe aus Fuerteventura heimgekehrter Deutscher präsentiert sich derweil nörgelnd und nach Bier stinkend. Der Erzähler nimmt hier eine doppelte Stereotypisierung vor, um deren eigene ausgrenzende Verhaltensweise bloßzulegen. Unterdessen unterziehen die Grenzpolizisten, „EU-Nazis“ (FK, S. 172), die ukrainischen Fluggäste diskriminierenden Verhören. Just als Dima per Handy von der Bewilligung seines deutschen Passes erfährt, erleidet sein Vater einen Schlaganfall, woraufhin Dima sich als Deutscher zu erkennen gibt. Die Kontrolle wird trotzdem nicht beschleunigt und Dima schreit die Beamten an: „Warum tun sie das? Weshalb behandeln sie ankommende Menschen wie eine Plage?“ (FK, S. 173) Im selben Moment, als man ihn abführt, fällt sein Vater zu Boden. Dieser Kulminationspunkt der Szene verschränkt Dimas persönliches Schicksal als Migrant und seine Ichwerdung mit fraglichen Methoden im Umgang mit Einwanderern. Dem Autor bieten sich damit zusätzliche Möglichkeiten, seine Identität zu erkunden. So beschreibt er vielleicht nicht, wie er sich verhalten hat, sondern wie er sich hätte verhalten können oder wollen. Dieser Modus erlaubt es, anhand der persönlichen Geschichte politisch-gesellschaftliche Kritik zu veranschaulichen. Ironischerweise wird Dima gerade in

⁷⁶⁴ „Dmitrij Kapitelman kann besser sächseln als die Beamtin, bei der er den deutschen Pass beantragt. Und er ist dem Grundgesetz treuer als der Security-Nazi am Eingang der Behörde. Nach fünfundzwanzig Jahren als Landsmann, dem Großteil seines Lebens, wird es Zeit.“

dem Moment zum Deutschen, als er sich als Deutscher gegen die ungerechte Behandlung von Auswärtigen zur Wehr setzt.

Dass Kapitelman in beiden Texten seine Auseinandersetzung mit seiner ukrainisch-jüdischen Herkunft mit der Darstellung von Diskriminierung und der Kritik an einwanderungspolitischen Zuständen verknüpft, hat auf deren Bewertung und seine Einordnung als Autor erheblichen Einfluss. Literaturkritik stellt oftmals einen Aktualitätsbezug zu politischen oder gesellschaftlich relevanten Entwicklungen her.⁷⁶⁵ Im Zusammenhang mit Kapitelmans Texten ist das ausführlich getan worden und eben dies war für viele positive Urteile ausschlaggebend. So nahm bei *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* die jüdische Identitätsfrage entsprechend dem Sujet des Textes einen zentralen Platz in den Bewertungen ein, diese wurde aber mit weiteren Kontexten assoziiert. Eine für die Bewertung entscheidende Koinzidenz war, dass der Text im Jahr nach Beginn der sog. Flüchtlingskrise erschien. Der *Spiegel* schreibt dazu:

Die Flüchtlingskrise von 2015 bildet den Hintergrund dieser deutsch-jüdischen Seelensuche. Auch der syrische Exodus begann mit Tausenden von Kontingentflüchtlingen. [...] So ist das in Einwanderungsländern. Auch ein Syrer wird eines Tages ein Buch wie das Lächeln [...] schreiben. Vielleicht, wenn alles gut geht.

Auch wenn Kapitelman diese Thematik in seinem ersten Text nur streift, wird seine Identitätsverhandlung mit diesem aktuellen Ereignis parallelisiert und über die personalisierende Berichterstattung seines Textes dem Schicksal von Einwanderern in dem zitierten Abschnitt ein Gesicht verliehen. Er wird dahingehend als eine Stimme für Judentum in Deutschland und auch für das Migranten-Milieu in Deutschland verstanden. In manchen Rezensionen wird außerdem der mahnende Gestus des Textes im Hinblick auf rechtsradikale Tendenzen hervorgehoben: „Der Roman ist eine notwendige Auseinandersetzung, auch wegen des Bezugs auf die Neonazi-Szene und sonstige rechte Umtriebe“.⁷⁶⁶ *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* wird so als „Antidot gegen den erstarkenden Nationalismus“ gesehen.⁷⁶⁷ Bestimmender Faktor für die wohlwollende Kritik insgesamt ist also zum einen die Appellfunktion des Textes. Dieser Argumentationslinie nach generiert sich sein Wert daraus, dass die „Minenfelder eines neuen deutsch-jüdischen Zusammenlebens“⁷⁶⁸ sichtbar gemacht

⁷⁶⁵ Im Idealfall lässt sich bei diesem Prozess an literarische Strömungen und Trends oder übergreifender an andernorts geführte Diskurse gesellschaftlicher oder politischer Art anknüpfen, denn: „Bestimmte Themen haben einen Aufmerksamkeitsbonus in der Öffentlichkeit.“ Neuhaus: Literaturvermittlung, S. 228.

⁷⁶⁶ Wallerberger: Wer bin ich?

⁷⁶⁷ Rühle: Wer bin ich und wenn ja wie jüdisch?

⁷⁶⁸ Zitat aus dem Klappentext.

werden, sich die Lesbarkeit des Textes aber nicht darin erschöpft. Er sei gleichfalls übertragbar auf „Muslime in Deutschland, auf Flüchtlinge in ihren Unterkünften, auf Transgender-Personen, auf Ostdeutsche, auf Kinder an ihrem ersten Schultag“.⁷⁶⁹ Entscheidend für die Einschätzung des Textes ist demnach eine ihm zugeschriebene gesamtgesellschaftliche Relevanz. Davon zeugt auch die Begründung der Jury des Klaus-Michael-Kühne Preises des Harbour Front Literaturfestivals, den Kapitelman dafür erhalten hat. So führe Kapitelman „die klassische Vater-Sohn-Geschichte in den Bereich, in dem es auch um Loyalitätsfragen geht und um den Wert der Toleranz“.⁷⁷⁰ Ähnliche Überlegungen bewogen die Jury des Ravensburger Preises, seinen zweiten Text *Eine Formalie in Kiew* zu würdigen: „Zugleich erfahren die Leserinnen und Leser viel über eine spezifische Migrantenkultur und den familiären Umgangsstil in einer fremden Gesellschaft. Insofern handelt es sich auch um einen politischen Roman über die emotionale Zerrissenheit migrantischen Lebens in Deutschland.“⁷⁷¹ Der Text diene „auf höchst intelligente Weise der Völkerverständigung“⁷⁷². Mehr noch, der literaturkritischen Deutung nach stiftet er internationale Verbundenheit, er „erzählt davon, wie nah die Ukraine Europa eigentlich ist“.⁷⁷³

Politische Reflektionen sind darüber hinaus die zentrale Säule von Kapitelmans außertextuellem Auftreten. Er ist ein beliebter Gesprächspartner, wenn Themen wie das Erstarken rechter Tendenzen in Ostdeutschland, Antisemitismus, gegenwärtiges Judentum in Deutschland oder der Krieg in der Ukraine erörtert werden.⁷⁷⁴ In zahlreichen journalistischen Beiträgen wendet er sich solchen Diskursen ebenfalls zu.⁷⁷⁵ Im Februar 2023 gehörte er zu einer Gesprächsrunde im deutschen Bundestag zum Thema „Jüdisches Leben in Deutschland heute – drei Generationen und ihre Erfahrungen“, wo er auf die missliche Lage der ersten Generation von

⁷⁶⁹ Maier: Heimat ist ein strapaziertes Wort.

⁷⁷⁰ Zur Begründung der Jury siehe *Börsenblatt* (Börsenverein des Deutschen Buchhandels): Debütantenpreis für Dmitrij Kapitelman. 21.09.2016 <https://www.boersenblatt.net/archiv/1238417.html> (07.06.2023).

⁷⁷¹ Die Begründung der Jury ist auf der Website der Stiftung Ravensburger Verlag nachzulesen: <https://www.stiftung-ravensburger.de/de/unsere-projekte/buchpreis/buchpreis-2021/index.html> (12.03.2024).

⁷⁷² Platthaus: Die Migration hört eigentlich nie auf.

⁷⁷³ Becker: Sogar sächseln kann er.

⁷⁷⁴ Vgl. beispielsweise Bucheli, Roman: „Ich habe mich gefragt, ob ich mich als Soldat melden sollte, wenn mir das Überleben der Ukraine so wichtig ist“. Interview mit Dmitrij Kapitelman. In: *NZZ* 17.02.2024 <https://www.nzz.ch/feuilleton/dmitrij-kapitelman-erklaert-im-interview-wieso-er-nicht-soldat-ist-ld.1807553> (10.05.2024).

⁷⁷⁵ Beispielsweise: Kapitelman, Dmitrij: Die 13 toten Nachbarinnen. In: *Zeitmagazin* 03.08.2023, Nr. 33, S. 22-29; Ders.: Hass und Honig, In: *Zeitmagazin* 18.10.2023 <https://www.zeit.de/zeitmagazin/2023/44/hamas-angriff-israel-berlin-neukoelln-feier-baklava> (25.03.2024).

Kontingentflüchtlingen, deren akademische Abschlüsse oftmals nicht anerkannt wurden und die vielfach in Altersarmut leben, hinwies.⁷⁷⁶ Hier ist auch die textinterne Entwicklung eines selbstdefinierten Bekenntnisses zu seinen jüdischen Wurzeln nachvollziehbar: „Ich betrachte es als ein großes Geschenk, nirgendwo richtig reinzupassen [...] Das ist eine sehr jüdische Erfahrung.“ Gerade aus der Exklusion bezieht er somit die Fähigkeit zur Inklusion. Diese Haltung ist eine deutlich politische Umformung der Fremdenfeindlichkeit, wie er sie in seiner Jugendzeit erfahren hat, zu einem Instrument der Resistenz dagegen:

Ich werde auch in der Gegenwart irgendwie immer jüdischer. [...] Als Gegengewicht. Einfach weil es wieder so okay ist, sogar im Bundestag Nazislogans zu sagen. Dagegen möchte ich auch als Publizist anschreiben!⁷⁷⁷

Politisches, seine jüdisch-ukrainische Herkunft, seine Identität als deutscher Staatsbürger sowie die auf beiden Ebenen gründende auktoriale Existenz sind somit aneinander gekoppelt.⁷⁷⁸ Es wird eine doppelte Kausalität zu seinem Schreiben hergestellt, weil seine Texte in seinen poetologischen Selbstdeutungen auf Epitextebene politisch interpretiert werden und er zudem das Movens für seine schriftstellerische Tätigkeit politisch begründet. Wie in seinen Texten kommt hierbei der profunde Wert, den Kapitelman allgemeingültigen Prinzipien eines toleranten Zusammenlebens beimisst, zum Ausdruck: „Worauf ich aber hoffe, ist eine Weltgemeinschaft, in der Nationalitäten auf gleiche Weise gültig sind.“⁷⁷⁹ Bei dem letzten Zitat handelt es sich um ein Selbstzitat aus der *Formalie in Kiew* und damit um eine intertextuelle Referenz, was die Nähe zwischen seinen Texten, seiner Person und seiner (politischen) Weltanschauung herstellt. Wenn er, der in seinem ersten Text solche Zweifel an seiner jüdischen Identität hegte, sich als Sprachrohr für jüdische Diversität in der Öffentlichkeit positioniert, dann ist auch das identitätsstiftend für ihn.

⁷⁷⁶ Balke, Ralf: Treffen der Generationen. Jüdinnen und Juden sprachen darüber, was es bedeutet, in Deutschland zu leben. *Jüdische Allgemeine* 09.02.2023 <https://www.juedische-allgemeine.de/unsere-woche/treffen-der-generationen/> (09.05.2023).

⁷⁷⁷ Schmidt-Hirschfelder, Katharina; Richter, Katrin und Anusiewicz-Baer, Sandra; Benario, Jörg; Schindler, Sandra; Kapitelman, Dmitrij: „Die jüdische Identität ist bei uns wichtig.“ In: *Jüdische Allgemeine* 05.02.2020 <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/die-juedische-identitaet-ist-bei-uns-wichtig/> (13.03.2024).

⁷⁷⁸ Er führt dahingehend sein politisches Ansinnen auf die Erfahrungen mit Neonazis zurück: „Ich wusste: Du musst ein politisches Bewusstsein entwickeln, sonst umgibst du dich mit den falschen Leuten, ohne dass du es weißt.“ In: Schmidt-Hirschfelder, Richter: „Die jüdische Identität ist bei uns wichtig.“

⁷⁷⁹ Winzer, Sandra: „Der innere Bruch, den Flüchtlinge verarbeiten müssen, wird oft nicht bedacht.“ Dmitrij Kapitelman über Kontingentflüchtlinge, Integration und sein neues Buch. *Deutscher Kulturrat* 29.03.2021 <https://www.kulturrat.de/themen/demokratie-kultur/juedischer-alltag/der-innere-bruch-den-fluechtlinge-verarbeiten-muessen-wird-oft-nicht-bedacht/> (11.08.2024).

Und gemeinschaftsstiftend, weil er darauf basierend als Stellvertreter eines im Umbruch befindlichen Judentums wahrgenommen wird, in dessen Zuge postsowjetisch-jüdische Einwanderer immer präsenter werden. Kapitelman tritt hier für eben jene Abkehr von Opfer-Diskursen und die Hinwendung zu flexiblen Konzepten jüdischen Lebens ein, die viele Juden dieser Altersgruppe herausstellen. Bei ihm hängt es mit seiner postsowjetischen Herkunft zusammen:

Für mich ist das Judentum erst einmal auch russisch. Die Kinder von Eltern, die in der Sowjetunion oder im ehemaligen Ostblock groß geworden sind, setzen sich heute auch ganz anders mit Traditionen auseinander oder brechen mit ihnen.⁷⁸⁰

Was das eigene Selbstverständnis definiert, ist in diesem Sinne, dass es selbst definiert werden kann. Anstatt sich in die Vorgaben einer Religion oder Institution einzufügen, wird es im Individuellen gesucht, wobei Kapitelmans Selbstverständnis an Dmitrij Belkins Patchwork-Begriff erinnert: „Ich bin natürlich auch Deutscher, so wie ich auch immer noch aus der Ukraine komme, so wie ich auch immer noch Jude bin. [...] Aber es hat eine gewisse Ironie.“⁷⁸¹ Das öffentliche Interesse legt ihn vor diesem Hintergrund auf die Rolle des Stellvertreters einer jüngeren jüdischen Generation und auf die des Migranten fest. Wie Kaminer wird Kapitelman bei bestimmten Themen eine Art Expertenrolle zugewiesen, mittels derer er zwischen verschiedenen Kulturen vermittelt. Seine Biographie verspricht demgemäß eine Perspektivenerweiterung durch die ‚Gegenseite‘. Zuschreibungen bleiben auch bei diesem Prozess nicht aus, wie er selbst feststellt:

In den vergangenen Monaten war ich schon Wunderkind, trauriges Naziopfer, Posterboy der Migranten, Katzenliebhaber, Flüchtling, Tugenddeutscher, Jude. Ein „der Schriftsteller“ hätte mir persönlich vollkommen ausgereicht.⁷⁸²

Fremdzuschreibungen durch Begrifflichkeiten jeglicher Art lehnt er ab. Darunter fällt ganz entschieden auch der Begriff ‚Migrationshintergrund‘.⁷⁸³ Dennoch ist er für bestimmte Themenfelder besetzt. Vor allem seit dem zweiten Buch wird das Interesse (wie bei Wladimir Kaminer auch) im Kontext des Ukraine-Kriegs um seine Einschätzungen zu Russland, der Ukraine und der ehemaligen Sowjetunion

⁷⁸⁰ Schmidt-Hirschfelder, Richter: „Die jüdische Identität ist bei uns wichtig.“

⁷⁸¹ Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“ S. 20.

⁷⁸² El, Eugen; Kapitelman, Dmitrij: Wir Juden, wir Russen, wir Deutschen. Gespräch mit Dmitrij Kapitelman. In: *Faust Kultur* 13.08.2021 <https://faustkultur.de/literatur-gespraech/wir-juden-wir-russen-wir-deutschen/> (03.05.2024).

⁷⁸³ „Meine Familie kommt nicht aus Deutschland – man kann doch einfach deskriptiv diese Antwort geben.“ Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“ S. 20.

erweitert.⁷⁸⁴ Auch wenn das seine Position als Eingewanderter eher noch zementiert, nutzt er sie gemäß dem Credo „Jeder ist jeden Tag selbst Politiker“.⁷⁸⁵ Externen Festlegungen will er seine Deutungshoheit über das eigene Narrativ entgegensetzen:

Verschlagwortet wird man immer. [...] ich hoffe und versuche, dem dadurch zu entgehen, dass meine Texte davon freibleiben. Dass ich mich nicht auf eine Perspektive festprügeln lasse, nicht auf ein gewisses Sujet. Im zweiten Buch steht fast nichts über jüdische Themen [...], weil ich klar zeigen wollte: Nee, nee, nee, das wird jetzt nicht so ein ewiges Bindestrich-Ding über jüdische Fragen, Texte, und Motive. Ich erzähle die Geschichte, die ich gerade erzählen will.⁷⁸⁶

Erwähnenswert ist in diesem Kontext, dass Kapitelman sich durch solche Einordnungen und damit verbundene Stereotype auch in seiner journalistischen Arbeit eingeschränkt sieht. Bei den Themen Judentum und Migration bzw. kulturelle Diversität konstatiert er eine heteronome Situation des journalistischen Berufs. Er konstatiert hier einen Widerspruch zwischen einem ganz spezifischen, sowohl politisch als auch ökonomisch motivierten, Sendungsbewusstsein von redaktioneller Seite und dem, was Journalisten über Judentum und Migration eigentlich zu sagen hätten. Im Interesse der Redaktionen sei es, Juden auf schablonenhafte Konnotationen im Sinne eines Opfernarrativs zu reduzieren, ohne jüdische Vielfalt anzuerkennen.⁷⁸⁷

Kapitelman bewegt sich wie viele andere Autoren migrantischer Abstammung demnach zwischen verschiedenen Polen: Dem der Zuschreibungskategorien der deutschen Öffentlichkeit, die sich einen besonderen Blick auf die Verfasstheit ihres Landes und seiner Gesellschaft verspricht und hierbei eine bestimmte Erwartungshaltung hat. Und der Chance, diese Position für das eigene Anliegen der politischen Stellungnahme zu nutzen und mit seinem Schreiben gleichzeitig eine breite Leserschaft zu erreichen. Im Gegensatz zu Wladimir Kaminer weist er selbst im Sinne öffentlicher Einmischung beständig auf seine jüdische Herkunft und seine Situation als Migrant hin, obwohl er mit diesem die Abneigung gegenüber kategorialen

⁷⁸⁴ Beispielsweise: Kapitelman, Dmitrij: „Die Krim ist russisch! Sie war schon immer russisch! Putin hat recht!“, sagte meine Mutter 2014. *NZZ* 10.06.2022 <https://www.nzz.ch/feuilleton/dmitrij-kapitelman-wie-der-streit-um-die-ukraine-meine-familie-spaltet-ld.1681581> (28.06.2023).

⁷⁸⁵ Adel, Natalie; Kapitelman, Dmitrij: Sichtbar und einfühlsam. In: *Mucbook* 24.11.2016 <https://www.mucbook.de/sichtbar-und-einfuehlsam-dmitrij-kapitelman-liest-am-28-11-in-der-milla/> (15.04.2024).

⁷⁸⁶ Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“ S. 24.

⁷⁸⁷ Kapitelman, Dmitrij: Krieg, Kippa, koscheres Essen. In: *Süddeutsche* 25.08.2020 <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/medien/poc-im-journalismus-wie-koennen-medien-diverser-werden-e750279/> (04.05.2024).

Zuschreibungen teilt. Sein Literaturbegriff indiziert in diesem Kontext eine Einschätzung der eigenen Autorrolle. Für ihn erfüllt Literatur die Funktion, dem Leser verschiedene Weltanschauungen zu eröffnen und hat dahingehend eine transformative Kraft. Auf die Frage, welche Bedeutung ihr für die Gesellschaft zukomme, antwortet er:

Ich kann ganz pathetisch sagen, das ist eine der wichtigsten und größten Arten zu sein, die wir haben. Eine Art der Wissensvermittlung und [...] der seelischen Bildung. [...] Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und wer wir sein können.⁷⁸⁸

Setzt man voraus, dass politische Literatur jede Form von Literatur umfasst, die „politische Ideen, Themen oder Ereignisse aufgreift und sich in kritischer oder affirmativer Intention als ein Feld für aktuelle politische Auseinandersetzungen versteht“,⁷⁸⁹ kann diese Zuordnung im Fall von Dmitrij Kapitelmans Texten veranschlagt werden. Denn er macht sowohl Politik als auch ‚das Politische‘ zum Gegenstand seines Schreibens.⁷⁹⁰ Diese Einschätzung ist umso berechtigter in Anbetracht seiner außertextuellen Positionierungen, die sich auf jene innertextuell verhandelten politischen Bereiche beziehen. Denn in der Öffentlichkeit ist er vorrangig in seiner Rolle als „Demokratiedeutscher“ präsent. Damit führt er sein in den Texten formuliertes Anliegen, kritisch zu intervenieren, textextern weiter. Die deutsche Staatsbürgerschaft wird dementsprechend auch wegen des Rechts auf politisches Mitspracherecht angenommen, insofern ist seine Entscheidung für Deutschland eine pragmatisch um der eigenen Handlungsfähigkeit willen getroffene. In seinem Fall kann demnach von einem Selbstverständnis ausgegangen werden, das mehrere Aspekte politischen Schreibens umfasst, nämlich als kritische Stimme am öffentlichen Diskurs teilzuhaben und sich darüber hinaus mit seinen Texten entsprechend zu positionieren.

⁷⁸⁸ Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“ S. 22.

⁷⁸⁹ Huber, Martin: Politische Literatur. In: Burdorf, Fasbender, Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. S. 597-598. Hier S. 597.

⁷⁹⁰ Stefan Neuhaus und Immanuel Nover weisen darauf hin, dass es notwendig sei zwischen Politik und dem ‚Politischen‘ zu differenzieren. So sei dem Kompositum ‚politische‘ Literatur nicht zu entnehmen, ob es auf Politik im engeren Sinne als institutionelle Kategorie rekurriert oder ob damit „Aushandlungen des Politischen durch die Gesellschaft gemeint sind.“ In: Neuhaus, Stefan; Nover, Immanuel: Einleitung. Aushandlungen des Politischen in der Gegenwartsliteratur. In: Dies. (Hrsg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin: De Gruyter 2019. S. 1-20. Hier S. 6.

5.4 „Liebe Landsleute“ – Öffentliche Seelenerkundungen und die Aktivierung des Publikums

Kapitelmans Anspruch, am eigenen Beispiel die Auswirkungen von Politik und Zeitgeschichte auf individuelle Schicksale aufzuzeigen, durchdringt die Textebene inhaltlich und auch ästhetisch. Die dafür gewählten Verfahren bewirken, dass die Distanz zwischen Autor und Publikum verringert wird. Dazu gehört, dass der Erzähler seine Gefühlswelt komplett offenlegt, wenigstens wird das durch seine psychologischen Inneneinsichten suggeriert. Diese entwerfen besonders in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* das Charakterbild eines Zauderers und Zweiflers, wobei Kapitelmans Sprachduktus diesen Eindruck unterstützt. Mitunter lesen sich die Schilderungen wie eine Synopse psychologischer Krankheitssymptome: Seine Eltern leiden an einer „Migrantenpsychose“ (LV, S. 85), er selbst an „Minderwertigkeitskomplex, Demütigung, Albträume, Panikattacken, Skepsis“ (LV, S. 136). In Israel schwankt er auf der ständigen Tuchfühlung mit der eigenen Verfassung zwischen Euphorie und Enttäuschung. Die Position zur jüdischen Herkunft wird vor seinem „inneren Gericht“, das die vermeintliche Unvollständigkeit des „Falschjuden Dmitrij K.“ als eine unverzeihbare Schuld anklagt (LV, S. 14), immer wieder neu ausgehandelt. Mit diesem Gericht steht er in regelmäßigem Kontakt und wird von ihm je nach Situation verurteilt oder freigesprochen (z.B. LV, S. 251).

Identität wird durch dieses Verfahren ganz buchstäblich ein Prozess. Er sieht sich als Grübler, aber was für seinen andeutungsweisen Identitätsgewinn ebenso wichtig ist, auch als einen Kosmopoliten.⁷⁹¹ Die Kombination aus beidem ermöglicht ihm schließlich, Zugehörigkeiten unabhängig von tradierten Größen wie Nation und Religion neu zu durchdenken. Am Schluss wehrt er sich in einem lebhaften Disput gegen die Anschuldigungen seiner inneren Stimme, was seine Entwicklung anzeigt (vgl. LV, S. 256-258). Steten Introspektionsversuchen unterzieht der Erzähler auch seinen Vater. Er versucht etwa dessen Mimik zu interpretieren oder ihm Gefühlsäußerungen zu entlocken. „Papas“ Reaktionen bestimmen die eigene Verfassung⁷⁹² und Kapitelman lässt seine Leser daran teilhaben. Damit wird die jüdische Identitätssuche in eine universal nachvollziehbare Geschichte einer Vater-Sohn-Beziehung übersetzt. Auf diese Weise schafft Kapitelman ein Gefühl einer vertraulichen Kommunikationssituation zwischen dem Erzähler und seinen Lesern, zumal die Anrede „Papa“ zusätzlich Intimität vermittelt. Ähnlich verfährt er in *Eine*

⁷⁹¹ „Zum Kosmopolitismus verdammte Grübler wie mich“ LV, S. 31.

⁷⁹² „Wieso ist er plötzlich so abweisend? [...] Ich verstehe ihn einfach nicht.“ LV, S. 145.

Formalie in Kiew. Hier klagt er wegen seines „Kiew-Komplexes“ seine Eltern an.⁷⁹³ Sein „inneres Gericht“ wird durch die „seelische Grenzmauer“ zwischen sich und seiner Mutter ersetzt. Diese wird mit der Wiederannäherung von Mutter und Sohn zur „bröckelnden Grenzmauer“ (FK, S. 92). Erneut steht er außerdem mit sich in einem beständigen Dialog, der zwischen der Befragung der mütterlichen Psychologie („Was ist sie nur für ein Mensch geworden?“, „Vertraue ich ihr noch?“, „Wie konnte uns nicht auffallen, wie depressiv sie geworden war?“, „Gegen meinen Willen tut sie mir leid. Nein, sie tut mir nicht leid. Sie tut mir leid. Sie tut mir nicht leid. Wem tue ich eigentlich mal leid?“ FK, S. 94, 106, 102, 120) und Unsicherheit über das eigene Verhalten oszilliert.⁷⁹⁴

Der Eindruck, eine Einsicht in das Privatleben genauso wie in die inneren Befindlichkeiten Kapitelmans zu erhalten, ist literaturkritisch mehrfach aufgegriffen worden. Eine der wenigen negativen Stimmen zu *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* sieht darin psychologischen Zweckegoismus: „Es sind Erlösungsbücher, Selbstheilungsbücher.“⁷⁹⁵ Der Rezensent schreibt der „autobiographischen Folklore“ in der Konsequenz gar seine Literarizität ab, es handle sich lediglich um „literarisch getarnte Sachbücher“.⁷⁹⁶ Positiver liest sich das z.B. bei Jens Jessen: „In gewisser Hinsicht geht es bei der Reise um eine dialektische Angsttherapie – um Heilung von der Angst vor einer nichtjüdischen Umgebung und um Heilung durch die Angst vor allgegenwärtigem Terror.“⁷⁹⁷ Jessens Besprechung in der *Zeit* ist exemplarisch für den Grundtenor der Auseinandersetzungen mit *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. Denn was das Buch aus Sicht der Kritik insgesamt lesenswert macht, ist die Tatsache dass es sich als eine literarische Verhandlung einer jüdischen „Bindestrich-Identität“⁷⁹⁸ lesen lässt, aber nicht ausschließlich: „Mehr noch als das Selbstfindungsbuch eines Juden ist es das Buch eines Sohnes. Das Genre: die Vaterbeobachtung. Die Methode: nicht unähnlich dem Birdwatching.“ Dem jüdischen Thema gleichberechtigt beiseitegestellt wird die Vater-Sohn-Beziehung, die eben nicht bloß als Konfliktfeld interpretiert wird: „Zum Letzten handelt es sich bei diesem Buch also [...] um einen

⁷⁹³ „Jetzt rächt sich die Identitätskloppe von damals, Vera, Leonid. Jetzt bräuchtet ihr einen starken und souveränen Sohn ohne Kiew-Komplex.“ FK, S. 99.

⁷⁹⁴ „Sie, meine lieben Landsleute, lesen dies und denken vielleicht, ich sei harsch, undankbar und unemphatisch.“ FK, S. 30.

⁷⁹⁵ Bucheli, Roman: Autobiografische Folklore. In: *NZZ* 08.11.2016 <https://www.nzz.ch/feuilleton/autobiografische-sachbuecher-die-folklorisierung-der-eigenen-lebensgeschichte-ld.126634> (12.02.2023).

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Jessen: Die Kippa steht ihm schon mal gut.

⁷⁹⁸ Rapp, Tobias: Bindestrich-Identität. In: *Der Spiegel* 26.11.2016 <https://www.spiegel.de/kultur/bindestrich-identitaet-a-cfab5f0-0002-0001-0000-000148113069> (12.04.2023).

Liebesroman.“ Das Sujet des Textes birgt, gesprochen mit der *Süddeutschen*, eigentlich ein hohes „Peinlichkeitspotential. Autobiografische Seelenerkundung, deutsche Selbstfindungsprosa, sanft gewürzt mit jüdischem Humor.“⁷⁹⁹ Genau das zu umgehen, gelinge aber dem Autor. Gemeinsam mit dem Herkunftsthema kann Kapitelmans Innerlichkeit auf der Textebene nämlich die emotionale Anteilnahme des Lesers auslösen. „Ja, man muss manchmal fast weinen, so rührend ist diese eifersüchtig bekümmerte Vaterbeobachtung.“ Was letztlich als Qualität der Geschichte eingestuft wird, ist ihre Fähigkeit bei aller Schwere angenehme Emotionen hervorzurufen, ohne zu gefühlsduselig zu sein.

Ähnliches zeigt die Berichterstattung über *Eine Formalie in Kiew*. Auch bei Kapitelmans zweitem Text wird mit affektiven Wertungsargumenten die Wahrnehmung des Textes gesteuert. Diese wird im Vergleich zum ersten Text noch intensiviert. „Zärtlichkeit“ ist hier das dominante Attribut der Wertungen.⁸⁰⁰ Hinzu treten weitere gefühlsbetontere Zuschreibungen wie „Wärme“ und „Herz“.⁸⁰¹ Diese bewirken, dass der Schlussappell des Textes als eine Art Happy End interpretiert wird. So sei *Eine Formalie in Kiew* ein „schönes Plädoyer für mehr Menschlichkeit und weniger Bürokratie“⁸⁰² oder, fast identisch, ein „Plädoyer für mehr Herz und weniger Formalien.“⁸⁰³ Wie bei *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* ist ein entscheidender Faktor für die positive Bewertung des Textes, dass er in den Augen der Rezensenten eine gesellschaftlich relevante Botschaft vermittelt, nämlich den „schier unverwüstlich wirkenden Glauben an Menschlichkeit“⁸⁰⁴.

Die nahezu einhellig wohlwollende Kritik beider Bücher wird so neben der politischen Argumentationslinie auch auf der Basis von Emotionalität als Bewertungskriterium inszeniert. Dieser Effekt lässt sich auf Plattformen wie *Goodreads*, *Lovelybooks* oder *Amazon* ebenso konstatieren. Die Beurteilung der Leserschaft richtet sich mehrheitlich auf die Fähigkeit der Texte, Empathie auslösen zu können. So schreibt ein Leser auf *Amazon* über *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*: „In einem

⁷⁹⁹ Rühle: Wer bin ich, und wenn ja, wie jüdisch?

⁸⁰⁰ Um die Einheitlichkeit der feuilletonistischen Literaturkritik zu demonstrieren: „Er hat ein zärtliches Buch geschrieben“, eine „unverhohlen zärtliche Liebeserklärung“, „Die Zärtlichkeit mit der Kapitelman seine Figuren zeichnet, ist berührend“, „Auch in der Formalie findet er an der richtigen Stelle zärtliche Worte“ Bibliographische Angaben in der Reihenfolge der Zitate: Becker: Sogar sächseln kann er; Brinkmann: Der Wille zum Glück, vor langer Zeit zerbröselt; Böhm, Jonathan: Dmitrij Kapitelman – Eine Formalie in Kiew. In: *SWR 2* 08.06.2021 <https://www.swr.de/swrkultur/literatur/dmitrij-kapitelman-eine-formalie-in-kiew-swr2-lesenswert-kritik-2021-06-08-102.html> (13.05.2024); Scheiner: Um Deutscher zu werden, muss er nach Kiew.

⁸⁰¹ Becker: Sogar sächseln kann er.

⁸⁰² Brinkmann: Der Wille zum Glück, vor langer Zeit zerbröselt.

⁸⁰³ Becker: Sogar sächseln kann er.

⁸⁰⁴ Stoltenberg: „Eine Formalie in Kiew.“

Zug habe ich die knapp 300 Seiten verschlungen. Vergessen zu trinken, zu essen und in manchen Momenten zu atmen. Dafür geweint. Oft. [...] Ein Buch mit und für Kopf und Herz.“⁸⁰⁵ Gerade der letzte Satz ist aufschlussreich für Kapitemans Positionierung im literarischen Feld. Bei ihm werden offensichtlich Themen von politisch und gesellschaftlich bedeutsamem Gehalt mittels einer Schreibweise transportiert, die emotionale Anteilnahme hervorruft. Das gilt im Besonderen für das Attribut der Tragikomik. Kaum eine kritische Stimme sowohl im Feuilleton als auch bei den genannten Online-Plattformen verzichtet auf die Feststellung, dass der Text „komisch“, „witzig“, „amüsant“, und dabei doch „traurig“, „nachdenklich“ und ganz besonders „rührend“ sei.⁸⁰⁶ Dadurch wird in der Gesamtschau ein charakteristischer Autorstil abstrahiert. Es wird nicht nur Kapitemans Fähigkeit, kontrastreiche Stimmungen wiederzugeben hervorgehoben, zudem wird auch sein originelle Sprache als Merkmal präsentiert: „Rotzig“, „lässig“,⁸⁰⁷ mit „unorthodoxen Formulierungen“⁸⁰⁸ schreibe Kapiteman.

Ästhetisch manifest wird das tragikomische Moment neben den inneren Monologen des Erzählers durch den spielerisch-humorvollen Umgang mit der deutschen Sprache, wobei das dominanteste Stilmittel Kapitemans die kreative Bildung von Neologismen ist. Vor allem kommen überraschende Komposita und Alliterationen zum Einsatz. Hierbei lassen sich differierende Funktionen ausmachen. In vielen Fällen sind sie ein humorvolles ironisches Distanzmittel, z.B. wenn Dima seine Ausgrenzung durch seine Eltern als deren „Migrantenpsychose“ bezeichnet. (LV, S. 85) Er selbst ist dagegen ein „verdeutsches Zugpferd“ (LV, 52), das bei dem Gebet an der Klagemauer in Jerusalem durch „spirituelle Impotenz“ gelähmt wird, weil er es als „Glaubensfasching“ empfindet (LV, S. 169). Nach seiner Bar Mizwa folgt ein „Identitätskater“ auf den „übereilten Israel-Migrationsporno“ (LV, S. 157)

Solche Wendungen ermöglichen, die Enttäuschung über das Erlebte sprachlich zu kanalisieren. Der Erzähler und Protagonist sucht seine innere Fragmentierung ebenso wie seine wachsende Skepsis gegenüber Religion mit Neologismen in Worte zu fassen. Es wird durch den Wortwitz aber auf heitere Art vermittelt. Insgesamt prägt den Text ein zwischen Heiterkeit und Kritik changierender Ton, der nicht vor der

⁸⁰⁵ Sazzue [Kundenrezension] In: *Amazon*, veröffentlicht am 15.05.2017 <https://www.amazon.de/Das-L%C3%A4cheln-meines-unsichtbaren-Vaters/dp/3446253181#customerReviews> (24.05.2024).

⁸⁰⁶ Vgl. hier als Überblick eine Vielzahl an Auszügen aus den Rezensionen von *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* auf der Website des Hanser Verlags: <https://www.hanser-literaturverlage.de/buch/dmitrij-kapiteman-das-laecheln-meines-unsichtbaren-vaters-9783446254299-t-2256> (09.04.2024).

⁸⁰⁷ Maier: Heimat ist ein strapaziertes Wort.

⁸⁰⁸ Ruf, Christian: Hadern mit der Rolle als „Wiedergutmachungsjuden“. In: *Dresdner Neue Nachrichten* 22.08.2016. S. 10.

Aneignung von Klischees zurückschreckt. Im Kapitel: „Sabbathhühnchen zum Sonderpreis“ bezeichnet Dima seine Familie als „Rothschilds“, was auf die berühmte Kaufmannsfamilie verweist, hier aber sehr trivial die Expeditionen von Dima und Leonid zu Kaufland meint (LV, S. 15). Unübersehbar versucht Dimas Vater an seine kaufmännische Tüchtigkeit in der Ukraine anzuknüpfen. Er ist geradezu getrieben davon, möglichst viele Sonderangebote zu erstehen: „Was kein rotes Schild trug, wurde nicht Teil unseres Besitzes.“ (LV, S. 15) In eine ähnliche Richtung zielt der Geiz Leonids (LV, S. 132) Beides spielt ironisch auf das Bild des geschickten jüdischen Kaufmanns an.⁸⁰⁹ Humor ist aber nicht bloß Selbstzweck, er entzündet sich zumeist an eigentlich ernsthaften Konflikten Dimas. Viele Passagen zeichnen sich daher auch durch Tragikomik aus. Gerade Leonid wird als ein widersprüchlicher und wortkarger, dabei bisweilen durchaus komischer Charakter dargestellt. Doch Dima verzweifelt geradezu am argumentativen Hakenschlagen seines Vaters.⁸¹⁰

Komik erfüllt für Kapitelman zudem im Kontakt mit seinen Lesern eine Funktion. Aus seiner Perspektive werden ernste Situationen im humorvollen Modus in einer Weise beschreibbar und für seine Leser unterhaltsam, wie es ohne nicht möglich wäre. Er sieht ihn in diesem Sinne als Selbstoffenbarung, die eine Kontaktstelle mit seinen Lesern herstellt: Er versteht Humor in seinen Texten als „Vertrauensvorschuss“ gegenüber seinen Lesern und grenzt sich explizit von „unnötig verschachtelten“ Schreibweisen ab – seine auktoriale Philosophie sei es, den Lesern seine Texte so zugänglich wie möglich zu machen.⁸¹¹ Damit verfolgt er ein ganz ähnliches poetologisches Programm wie Wladimir Kaminer, das die Unterhaltung des Publikums präferiert, aber gleichzeitig politische Implikationen gegenüber ästhetischer Komplexität. Kapitelmans poetologische Aussagen zu diesem Stilmittel sprechen von der Funktionszuschreibung einer beidseitigen Katharsis, die wiederum das Näheverhältnis zwischen Erzähler bzw. Autor und Leser stärkt. Das Humorvolle

⁸⁰⁹ Nach Paula Wojcik greift der ironisierende „Umgang mit antisemitischen Klischees und Vorurteilen“ bestimmte Diskurse auf, denen „unterschiedliche Ideologien oder Weltbilder zugrundeliegen.“ Wojcik, Paula: Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld: Transcript 2013. S. 202. Ironie versteht sie dahingehend als „versteckte Kritik am Gegenüber“. Ebd., S. 206. Bei Kapitelman kommt zusätzlich wohl eine spielerische Komponente hinzu. Mit dem komisch gewendeten Einsatz von Klischees erhebt er sich über diejenigen, die selbst Lust verspüren, solche anzuwenden, wie eine Äußerung in einem frühen Text nahelegt: „Als einziger im Raum Judenwitze reißen dürfen, während die Anderen neidisch sabbern – herrlich.“ Romashkan: Kapitelmans Kind.

⁸¹⁰ „Ich bete nicht, weil ich an den ganzen Scheiß nicht glaube.“ „Du glaubst nicht an den Scheiß?“ „Nein. Alle Religionen sind Hirngespinnste.“ „Aber du bezeichnest dich als Jude?“ „Ja.“ „Dann bist du aber ein ziemlich schlechter Jude.“ „Ja, kann man so sagen.“ „Und ich, bin ich ein Jude?“ „Bei dir ist das etwas anderes.“ LV, S. 32 f.

⁸¹¹ Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“ S. 21, 22.

seines Schreibens begreift er aber keinesfalls als Mittel der Verkaufsförderung, vielmehr drücke sich darin seine Liebe zum Text, den Figuren und den Lesern aus.⁸¹² Dass Kapitelman Desinteresse am Ökonomischen ausdrückt, zeigt dass er sich der engen Beziehung dieses Pols und ästhetischer Zugänglichkeit sowie autobiographischem Gehalt bewusst ist.

Es finden sich zudem Textstellen, die einen unheilvollen Beiklang aufweisen, etwa solche die einen nationalsozialistischen Sprachduktus imitieren, wenn Dima z.B. in *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* am „jüdischen und orthodoxen Weihnachten“ den Essenstisch aufräumt: „Ich bin also mit der Säuberung des Festtisches und der Deportation von allem Unorthodoxen und Unjüdischen befasst.“ (LV, S. 56). Seine Kenntnisse vom Judentum beruhen v.a. auf der in Deutschland genossenen Schulbildung, er ist „in Deutschland KZ-konditioniert“ (LV, S. 132). Die Neonazis in seiner Nachbarschaft gingen mit Dimas Worten auf „Menschenjagd“, um den „Judenrasen zu mähen“ (LV, S. 29). Der Erzähler konfrontiert seine Leserschaft so mit ihren eigenen vorgefertigten Erwartungsmustern an eine Auseinandersetzung mit dem Judentum. Dass solche Muster provokativ verbalisiert werden, erfüllt aber auch einen didaktischen Zweck politischer Aktivierung, führt Kapitelman so doch drastisch die Ambivalenz zwischen Holocausterinnerung und Rechtsextremismus vor, mit der sich Juden in Deutschland auseinandersetzen müssen.

In *Eine Formalie in Kiew* sticht abermals die sprachliche Gestaltung hervor. Erzähltechnisch drückt Kapitelman seine kulturell mehrfach codierten Identitätlinien nun allen voran durch sprachliche Polyphonie aus.⁸¹³ Der Gebrauch von verschiedenen (Fremd-)sprachen übernimmt die Verortung der Handlung, ist Indiz für sein Zugehörigkeitsgefühl und hat außerdem Unterhaltungswert. Wenn der Erzähler Frau Kunze in umfangreichen Passagen sächseln lässt, zum Schluss sogar selbst sächsisch redet, hat das zweifellos belustigendes Potential und kann Nähe zu den Lesern erzeugen.

Über eine szenisch ausgestaltete Lokalisierung der Handlung geht es aber hinaus. Der Autor demonstriert hiermit seine profunden Kenntnisse der deutschen Sprache, die so weit reichen, dass er auch Dialekte mühelos anwenden kann (und in der Lage ist, sie im Text wiederzugeben). Auf sprachlicher Ebene verbindet er damit indirekt einen Nachweis für seine Hinwendung zu Deutschland und die Berechtigung seiner Einbürgerung. Sprachliche Gewandtheit hebt ihn auch von seinen Eltern ab und

⁸¹² Vgl. ebd., S. 24.

⁸¹³ Mit Till Dembeck ist die Verwendung von mehreren Sprachen eine „implizite Charakterisierung handelnder Figuren durch ihren Sprachgebrauch“ Dembeck, Till: Mehrsprachigkeit in der Figurenrede. In: Ders. (Hrsg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017. S. 167-193. Hier. S. 169.

wird so als zentrales Mittel der Identität inszeniert. Seine Eltern sprechen nur rudimentäres Deutsch und es ist bezeichnenderweise die Sprechfähigkeit, die bei Dimas Vater als Folgeerscheinung seines Schlaganfalls eingeschränkt wird. In der Ukraine ist die Sprache für Dima dann erneut eine Barriere. Seit seiner Kindheit, d.h. seit dem Ende der Sowjetunion, hat sich das Verhältnis des Landes zu Russland aufgrund der politischen Situation erheblich verändert. Mehrheitlich wird deshalb jetzt Ukrainisch gesprochen und das Russische abgelehnt. Für Dima, der ein „sehr schönes Sowjetrussisch“ (FK, S. 53) spricht, klingt es allerdings wie „slawisches Mandarin“. (FK, S. 9) Viele Ukrainer, v.a. in Behörden und im medizinischen Kontext, sprechen mit ihm nur widerwillig Russisch oder verweigern es. Spätestens als Dima das Aufnahmeformular im Krankenhaus nicht ausfüllen kann, wird Sprache als existenziell erlebt. Er muss erneut die Erfahrung von Ausgrenzung durch Sprache machen, wie schon bei seiner Einreise nach Deutschland.

Wie im Debüt verwendet Kapitelman außerdem reichlich Neologismen, v.a. Komposita, und Alliterationen.⁸¹⁴ Sie sind ein sprachliches Spiel, das ebenfalls zeigt, wie eloquent er die deutsche Sprache zu verwenden weiß. Deutschen Muttersprachlern führen sie auch das kreative Potential ihrer Sprache vor Augen. Dass Substantive sich beliebig zusammensetzen lassen, schätzt er am Deutschen ganz besonders, wie er in einem Interview verrät: „Was die Kompositafähigkeit angeht, da ist das Deutsche wirklich Weltmeister, „Sprachverklebung“, oder „Ingenieursverklebung“.“⁸¹⁵ Auch das macht seine transkulturelle Perspektive deutlich, denn obwohl er das Deutsche mit der Selbstverständlichkeit eines Muttersprachlers beherrscht, fallen ihm dessen sprachliche Spezifika besonders auf.⁸¹⁶

Kapitelmans Verständnis von Autorschaft denkt die Leserperspektive stets mit, er scheint die Nähe zu seinen Lesern zu suchen. Ohnehin ist wichtig, dass seine Texte an ein deutschsprachiges Lesepublikum gerichtet sind. Das zeigt sich in *Eine Formalie*

⁸¹⁴ So zum Beispiel „sachlicher Sachsensack“ (FK, S. 44), „Tscherdbeeren“ für radioaktiv verseuchte Erdbeeren (FK, S. 75), „Spekulationsschnüffelsinn“ (FK, S. 163), „schmerzsozialisiert“ (FK, S. 169), „Schmerzstaat“ (FK, S. 169). Wie die Rückseite des Buchumschlags feststellt, enthalten viele Wendungen einen „bittersüßen Humor“: „Unter uns gesprochen: *Frischlucht* ist eine fast so feine deutsche Vokabel wie *Fruchtfleisch*.“ FK, S. 10 Hier, indem sie das Wort „Frischfleisch“ wohlweislich vermeidet, es stattdessen durch die alliterative Ähnlichkeit bloß anklingen lässt.

⁸¹⁵ Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“, S. 21.

⁸¹⁶ Hinsichtlich ihrer Wirkungsweise in seinen Texten unterscheidet er zwischen Komposita und Neologismen. Während Komposita dem eigenen genauso wie dem Amusement der Leser dienen, weist er letzteren eine strukturelle Funktion zu: „Das ist dann für mich eher ein Code, mit dem ich relativ viel aus einem längeren Text zusammenfassen kann. [...] Das ist wie eine kleine Verschwörung mit den Leser*innen, weil sie dann wissen, dieser Code bedeutet diese und jenes. [...] So etwas wie der „Ausländicopter“. Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“, S. 21.

in *Kiew* darin, dass das erzählende Ich alternierend zum erlebenden Ich die Sprachen bewertet und damit Gefühle und Geschehnisse einordnet.⁸¹⁷ Dima präsentiert sich so als versierter Sprachwechsler und führt seine kulturelle Kompetenz vor. Vergleiche zwischen der russischen und der deutschen Sprache erklären, gekennzeichnet durch die Formeln „unter uns gesprochen“ (für deutsche Begriffe) und „außer uns gesprochen“ (für die russische Sprache), auf amüsante und zugleich lehrreiche Weise kulturspezifische Eigenheiten der Sprachen.⁸¹⁸ Sie regen außerdem dazu an, alltägliche Wendungen bewusst zu reflektieren.⁸¹⁹ Auch damit erschreibt er sich eine Identität. Denn nicht nur die Grenzen zwischen zwei Sprachräumen werden damit überbrückt und gleichzeitig hervorgehoben, sondern auch die zwischen seinen widerstreitenden Herkunftsbezügen sowie ihm und seinem deutschsprachigen Lesepublikum.⁸²⁰

Dem Erzähler ist im Vergleich zu *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* jetzt noch mehr an der Kommunikation mit seinen Lesern gelegen. Wiederholt tritt er in seiner Erzählerrolle hervor, ordnet Geschehnisse ein und bewertet sie. Oft spricht er dann seine Leser leutselig als „liebe Landsleute“ direkt an.⁸²¹ Im Kontext der beantragten deutschen Staatsbürgerschaft ordnet er sich mit dieser Anrede der deutschen Gesellschaft zu, verordnet sich so selbst eine Zugehörigkeit zu Deutschland.⁸²² Bisweilen erzeugt er damit auch eine Gesprächssituation, die die Rezeption kritischer Töne vorbereitet und die Leser in die Pflicht nimmt :

Wer weiß, wie weit die Faschisten in Deutschland noch von der Macht entfernt sind, liebe Landsleute. [...] Ich sage es ja nicht gern, aber mit einem deutschen Pass ließe sich Deutschland notfalls sogar mit mehr Optionen verlassen. Und damit es nicht

⁸¹⁷ Zum Zusammenhang von Mehrsprachigkeit, Emotionen und Affektivität s. Acker, Marion; Fleig, Anne; Lüthjohann, Matthias (Hrsg.): *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Literarische Mehrsprachigkeit / Literary Multilingualism* Bd. 1. Tübingen: A. Francke 2019. Weiterhin: Siller, Barbara; Vlasta, Sandra (Hrsg.): *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*. Wien: Praesens 2020.

⁸¹⁸ So erklärt er z.B. die Bedeutung des Fluchens im Russischen „Außer uns gesprochen: Fluchen ist in den Ukrainern eine allgegenwärtige soziale Erleichterungspraxis, so ähnlich wie Ihnen das manierliche Meckern über die Deutsche Bahn. *Bljad, pisdez, jebuchij, nachuj, nafig* – das sind nur einige der ausgesprochensten Freiheitskämpfer.“ FK, S. 95.

⁸¹⁹ „Unter uns gesprochen: *Auf sich allein gestellt*, das ist ein gleichzeitig ermutigender und beängstigender Ausdruck. Immerhin, man steht, das ist ja schon was. Man könnte auch auf sich allein gelegt oder gar gedrückt sein. Und doch ist man eben gestellt, wie ein Verbrecher, gefangen fast. Als schöner empfand ich immer die russische Aufforderung *wsjat sebja w ruki*. Sich selbst in die Hände nehmen.“ FK, S. 31.

⁸²⁰ Nach Till Dembeck kann die Gestaltung von Mehrsprachigkeit hier „als Versuch gewertet werden, auf [...] sprach- und kulturpolitische Situationen einzuwirken.“ Dembeck, S. 168.

⁸²¹ Zum Beispiel FK, S. 11.

⁸²² Denn es gebe zwar „Momente der Fremdheit. Aber die Fremdheit in Deutschland ist die heimischste, die ich habe.“ FK, S. 49.

so weit kommt, benötigt dieses verwundete Land neue Demokratiedeutsche wie mich. Wir sind Frischluft, da stimmen Sie mir doch sicherlich zu?“ (FK, S. 10)

Hier wird deutlich, dass er sich trotz der beantragten deutschen Staatsbürgerschaft als „neuer Demokratiedeutscher“ von einem Teil der deutschen Staatsbürger distinguert, nämlich jenen, die rechte Tendenzen bisher nicht verhindert haben. Seine Publikumsansprachen gewinnen durch solche Schreibweisen einen didaktischen Gestus. Mit dem Entwicklungsprozess zur Entscheidung für eine „demokratiedeutsche“ Staatsbürgerschaft wird Kapitelmans politisch-aufklärerisches Anliegen somit noch markanter.

Bei ihm werden Stilmittel wie innere Monologe, Wortspiele mit psychologischen Begriffen, innovative Substantive oder die direkte Leseransprache zu Instrumenten der Distanzreduzierung zu seinem Publikum. Dabei sind die zentralen Grundlinien die beidseitige Katharsis und die emotionale sowie politische Aktivierung des Publikums. Kapitelman vollzieht dabei eine Selbstoffenbarung, die den Anschein von Authentizität, Unmittelbarkeit und Intimität stiftet, zumal wegen des autofiktionalen Modus. In dieser Hinsicht ist das poetologische Programm mehr Eigentlichkeit statt Uneigentlichkeit, denn erkennbar ist dem Autor daran gelegen, aufzuklären und parallel dazu Anteilnahme zu erzeugen. Von dem rätselhaft-ironischen Modus von Wladimir Kaminer könnte diese Erzählweise kaum weiter entfernt sein. Zwar wendet auch Kapitelman Ironie an, ihre Funktion wird aber durch die Erklärungen und Leseransprachen insgesamt vereindeutigt. Und für die meisten Leser, die sich auf *Amazon*, *Goodreads* und *Lovelybooks* äußern, steht die leichte Lesbarkeit des Textes bei gleichzeitiger Unterhaltung und thematischer Relevanz im Vordergrund.⁸²³

Diese Eigenschaften positionieren Kapitelman in einem Zwischenbereich zwischen dem Subfeld der eingeschränkten und dem der Massenproduktion, den Heribert Tommek als flexibel ökonomisierten Mittelbereich bezeichnet.⁸²⁴ Denn weder in Bezug auf seine textexternen Äußerungen noch im Kontext seiner Bewertung oder Textmerkmale dominieren ökonomische Interessen oder eine elaborierte Ästhetik eindeutig. Stattdessen, so lässt sich auf Basis des Zusammenspiels von

⁸²³ Die Mehrheit der Leser lobt an *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* die Emotionalität des Textes bei gleichzeitigem Einblick in die Themen Judentum, Neonazis in der Postwendeära sowie dem Konflikt zwischen Israel und Palästina. Die Bewertungen unterscheiden sich dabei wenig von den Rezensionen im Feuilleton und stellen allenfalls den Aspekt der emotionalen Ergriffenheit stärker heraus. Dies gilt besonders für jene Leser, die einen ähnlichen biographischen Erfahrungsschatz haben. Ein Unterschied ist, dass die Lesbarkeit immer wieder hervorgehoben wird. Ähnlich fällt die Beurteilung von *Eine Formalie in Kiew* aus.

⁸²⁴ Tommek, S. 217 f.

Ästhetik, Sujet und autobiographischen Bezügen argumentieren, können die von Kapitelman klar formulierten persönlichen Anliegen in diesem mittleren Bereich am vorteilhaftesten realisiert werden. Sein auktoriales Selbstverständnis deutet an, dass es ihm nicht um einen besonders verschlüsselten Erzählstil zu tun ist, sondern um Zugänglichkeit für sein Publikum.⁸²⁵ Klarheit und Direktheit sind bewusst gewählte Mittel, um eine breite Leserschaft zu erreichen und gleichzeitig relevante gesellschaftliche und politische Themen anzusprechen. Dieser Anspruch drückt sich beispielsweise in der direkten Leseransprache aus. Immer wieder scheint bei ihm außerdem eine kathartische Motivation auf, ist ihm daran gelegen, Emotionen wie Freude und Trauer bei seinen Lesern auszulösen und diese Reaktionen während seinen Lesungen zu erleben.⁸²⁶ Hier lässt sich von einer engeren und einer weiteren Adressierung sprechen: Wie die Rezeption zeigt, erzählen seine Texte zwar eine sehr spezifische Migrationsgeschichte, nichtsdestotrotz können sie sich einem diversen Kreis an Lesern erschließen und dafür genügend Identifikationspotential anbieten.

Seine Texte werden demgemäß in Rezensionen und Kommentaren nicht für eine komplexe Ästhetik gelobt, sondern primär für Inhaltliches. Insofern bilden seine Leser keine Stil-, sondern allen voran eine Wertegemeinschaft. Die politische Prägung seiner Texte und seines außertextuellen Auftretens legitimieren in diesem Kontext die Feststellung, dass es durchaus auch im Sinne der politischen Aufklärung und gemäß seiner Selbstdefinition als „Demokratiedeutscher“ ist, dass die Texte seine Leser ergreifen sollen. Seine Texte und seine Mitteilungen in der Öffentlichkeit treffen sich mit den Erwartungen der Öffentlichkeit an einen Autor mit Migrationsbiographie, wobei eine Ambivalenz von Aufmerksamkeitsbonus und stereotyper Einordnung besteht. Die damit einhergehende Einschränkung sucht Kapitelman auf textueller Ebene mit einer stärker betonten Autofiktionalität und außertextuell der Möglichkeit, aktiv in die öffentliche Rede einzugreifen, auszugleichen.

⁸²⁵ Kapitelman, Rompf: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“ S. 23.

⁸²⁶ Ebd., S. 23. Zwar gebe es viele Nachfragen zur Person, aber das sei nicht entscheidend: „Es gibt genug Leute mit einer ähnlichen Biografie, es gibt genug Bücher mit einem ähnlichen Thema, aber da lachen und weinen die Leute nicht.“ Ebd., S. 24.

5.5 Soziale Medien

„haha- da biste ja endlich auf insta“ – mit diesen Worten reagierte Doris Dörrie auf Dmitrij Kapitelmans ersten Beitrag auf Instagram.⁸²⁷ Als führte letztlich jede Künstlerexistenz in die sozialen Medien und als habe Kapitelman es nicht geschafft, dem auktorialen Repräsentationszwang in diesem medialen Kontext zu entrinnen. Ist Dörries Kommentar vorrangig eine freundschaftliche Begrüßung, spricht er auch von leisem Spott gegenüber dem Netzwerk. Dass man trotz Präsenz in einem sozialen Medium sich den Anschein gibt, dieses nicht ernst zu nehmen, davon zeugt auch Sybille Bergs Kommentar: „willkommen, bruder. Auch quatsch hier, aber was ist schon kein quatsch“.⁸²⁸ Gespielt resignativ wird hier eine Abwehrhaltung gegenüber der Inszenierung in der Öffentlichkeit inszeniert.⁸²⁹ Es ist dies ein Prinzip, das durchaus auch bei Kapitelmans Instagram-Account anzutreffen ist, wenn auch nicht so dezidiert negativ, sondern eher spielerisch.⁸³⁰ Wichtiger ist aber die damit verbundene Demonstration eines kollegialen Netzwerkes. Sein Eintritt in ein soziales Medium, das einerseits die Verbindung und Interaktion von Benutzern zum Ziel hat,⁸³¹ andererseits auf bestehenden sozialen Kontakten aufbaut,⁸³² beginnt also sogleich mit der Übertragung von Aufmerksamkeit und Reputation, die in diesem Fall gleichzusetzen ist mit dem Erwerb von symbolischem und sozialem Kapital. Sein Auftakt auf Instagram ist damit wie eine doppelte Zugehörigkeit zu verstehen: Zur Gemeinschaft der sozialen Plattform und ebenso zur Riege bekannter Künstler in

⁸²⁷ Dörrie, Doris [@doris_doerrie]: Instagram-Kommentar 18.12.2020 <https://www.instagram.com/p/CI7roD7liv3/> (12.09.2024).

⁸²⁸ Berg, Sibylle [@sibylle_berg]: Instagram-Kommentar 18.12.2020 <https://www.instagram.com/p/CI7roD7liv3/> (12.09.2024).

⁸²⁹ Als Inszenierungsmuster lassen sich solche Äußerungen dadurch entlarven, dass Sybille Berg dort selbst umtriebiger ist (160 Beiträge, Stand Juli 2023).

⁸³⁰ Dass Kapitelman seinen Instagram Account startete, war der *Jüdischen Allgemeinen* sogar eine kurze Nachricht wert, die er in seinem zweiten Eintrag kommentierte: „Mit Headshot im Tratschteil der @juedischeallgemeine. Makes you feel some type of way.“ Ganz und gar missfällig betrachtet Kapitelman selbst die Präsenz dort also nicht; immerhin löst es schwer definierbare Emotionen aus, wie das Idiom ausdrückt.

⁸³¹ „Insofern verstehen wir soziale Medien als Sammelbegriff für Angebote auf Grundlage digital vernetzter Technologien, die es Menschen ermöglichen, Informationen aller Art zugänglich zu machen und davon ausgehend soziale Beziehungen zu knüpfen und/oder zu pflegen.“ Schmidt, Jan-Hinrik; Taddicken, Monika: Entwicklung und Verbreitung sozialer Medien. In: Dies. (Hrsg.): Handbuch soziale Medien. Wiesbaden: Springer 2020. S. 3-22. Hier S. 5.

⁸³² „Üblicherweise werden die Meldungen derjenigen Nutzer*innen rezipiert, denen man ‚folgt‘, die man also explizit als Kontakt bzw. Informationsquelle ausgewählt hat. Umgekehrt erreichen die eigenen Nachrichten vor allem diejenigen Nutzer*innen, die einem selbst folgen. Es gibt also keinen zentralen, für alle Nutzer*innen sichtbaren Ort, in dem Konversationen gebündelt werden, sondern alle Microblogger*innen besitzen ihr eigenes, durch die individuelle Selektion der Kontakte personalisiertes Informationsradar.“ Ebd., S. 10 f.

Deutschland, die durch die Kenntnisnahme von renommierten Autorinnen wie Dörrie und Berg offiziell anerkannt und durch die vertraulich wirkende Anrede einer Wertschätzung gleichkommt, was ein Beleg für soziales Kapital ist. Neben seiner Instagram-Präsenz unterhält Kapitelman auch Accounts bei anderen Microblogging-Diensten,⁸³³ nämlich X und Facebook. Vor allem auf X (ehemals Twitter) ist Kapitelman aktiv (5.438 Einträge im Juli 2024), allerdings ist er hier auch bereits seit 2011 registriert. Dagegen nehmen sich die 30 Einträge auf Instagram (Stand Juli 2024) sehr bescheiden aus, jedoch begann seine dortige Selbstdarstellung erst 2020 und die wenigen Posts erschienen in einer gewissen Regelmäßigkeit.⁸³⁴ Im Vergleich zu anderen Autoren versammelt Kapitelmans Account auf X eine weit weniger veritable Anzahl an Followern,⁸³⁵ doch ist mit zwei Publikationen sein Textkorpus bisher auch noch nicht sehr umfangreich. Auf X folgen ihm immerhin 8.536 Nutzer, auf Instagram sind es 2.909 (Stand Juli 2024).

Was umschreibt das Label Dmitrij Kapitelman also in den sozialen Medien? Sowohl auf Instagram als auch auf X charakterisiert Kapitelman sich mit einer Art Motto: „Haha, der heißt Kapitelman & schreibt Bücher“,⁸³⁶ heißt es auf Instagram bzw. „Haha, der heißt Kapitelman UND schreibt Bücher“ auf X.⁸³⁷ Auf der Ebene des Profils ist die „virtuelle Identität“⁸³⁸ also öffentlich als die eines Autors kenntlich gemacht. Gleichzeitig erfolgt schon auf der Ebene des Namens eine Koppelung des Autors in seiner Profession an den Autor als Privatperson. Selbstironisch verbindet er nämlich seine Autorschaft mit seiner Herkunft, die zugleich *Movens* und Kernthema beider Texte sind. Autorschaft wird humorvoll aber auch als Notwendigkeit qua Geburt inszeniert, indem ihre Legitimierung aus dem Nachnamen abgeleitet wird. Bei Dmitrij

⁸³³ Microblogging-Dienste sind eine Gattung des Personal Publishing, denen es um das Veröffentlichen von Inhalten geht. „Sie eröffnen Menschen ohne professionelle Kenntnisse oder spezielle Infrastruktur die Möglichkeit, eigene „persönliche“ bzw. private Webangebote zu erstellen.“ Ebd., S. 10. Wesentliches Merkmal der Microblogging-Dienste sind „explizit gemachte soziale Kontakte“. Ebd., S. 10.

⁸³⁴ „Wer jedoch in ein soziales Netzwerk eintritt, ist gezwungen, eine Kommunikation mit den Lesern aufrecht zu erhalten, d. h. er muss sich erstens an der Nähe mit den Lesern interessiert zeigen und zweitens muss es ihm gelingen, die Aufmerksamkeit nicht nur punktuell, sondern kontinuierlich an sich zu binden.“ Giacomuzzi, Renate: Der ‚soziale‘ Autor. Zur Autorrolle im Kontext digitaler Kommunikationsmodelle. In: Böck, Sebastian; Ingelmann, Julian; Matuszkiewicz, Kai; Schruhl, Friederike (Hrsg.): Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart. Göttingen: V&R Unipress 2017. S. 109-126. Hier S. 113.

⁸³⁵ Zum Vergleich: Benjamin von Stuckrad-Barre hat auf Instagram 109.000 Follower, Sebastian Fitzek: 240.000, Christian Kracht: 15.600. Kat Kaufmann: 12.400 (Stand Juli 2024).

⁸³⁶ Instagram-Profil von Dmitrij Kapitelman: https://www.instagram.com/dmitrij_kapitelman/ (03.09.2024).

⁸³⁷ X-Profil von Dmitrij Kapitelman: <https://x.com/Kapitelmanslife> (03.09.2024).

⁸³⁸ Vgl. Timm, Caja: Soziale Medien und Partizipation. In: Schmidt, Taddicken (Hrsg.): Handbuch soziale Medien. S. 190-209. Hier S. 193.

Kapitelman muss zudem bedacht werden, dass die Entscheidung für den jüdischen Nachnamen seines Vaters ein bewusstes Bekenntnis zu seiner Abstammung ist. Auch der Name ist folglich ein Gegenstand einer (spielerischen) Auseinandersetzung, die auch spaßhaft erfolgen kann und hier gleichzeitig von einem gewissen Stolz kündigt. Er steht metonymisch für alle drei Sphären, die Autorschaft, die Privatperson und die Herkunft. Diese Konnexierung ist allen drei der genannten sozialen Medien vorhanden, wenn auch unterschiedlich nuanciert.

So scheint auf X der Nutzernamen „@Kapitelmanslife“ eine Teilhabe an seinem Leben zu versprechen.⁸³⁹ Kapitelmans *life* wird vornehmlich aus der Sicht des Journalisten dargestellt, als der er sich auch tituliert. Häufig postet er hier politische Äußerungen, verlinkt zahlreiche Beiträge von Politikern, Nachrichtenportalen oder anderen Kulturschaffenden. Und fast immer beinhalten diese Beiträge eine Form der Kritik an aktuellen politischen und gesellschaftlichen Zuständen. Die thematischen Hauptlinien sind dabei Rechtsextremismus, die Neue Rechte, konservative oder rechtsorientierte Politik, aber auch die jüdische Kultur und Migrationspolitik. In jüngerer Zeit kam der Krieg in der Ukraine als Leitthema hinzu. Kapitelman macht hier z.B. auf verbale Fehlritte von Politikern aufmerksam, prangert Kritik an militärischer Unterstützung durch Personen der Öffentlichkeit wie Alice Schwarzer an und beteiligt sich auf diese Weise an aktuellen Debatten. X fungiert für Kapitelman als professionelle Plattform diskursiven Meinungs austauschs und erfüllt eine politische Hinweisfunktion, in deren Rahmen er Position bezieht.⁸⁴⁰ Abgenommen haben dort inzwischen Beiträge, die einen Hauch von Literarizität erkennen lassen,⁸⁴¹ wobei in solchen Fällen meist der Rekurs auf die Familie ein Kernelement ist.

Deutlicher herausgestellt wird das Literarische auf Instagram: Sein Label präsentiert seine literarischen Produkte, es werden die Titel seiner Bücher aufgeführt. Die Verknüpfung von Autorschaft und Herkunft im Motto wird visuell fortgeführt, denn der Nennung seiner Publikationen sind kleine Bücher-Symbole in den ukrainischen Farben gelb und blau beige gestellt. Der schon auf X verwendeten

⁸³⁹ Das verstärkt eine generelle Tendenz in sozialen Medien: „Unabhängig von den Inhalten, die dort kommuniziert werden, also politische Statements, Informationen aus dem Privatleben oder Kommentare jeglicher Art, kommen Leser einem Autor dort ‚näher‘ als es ihnen vermutlich im nicht-virtuellen Leben möglich gewesen wäre.“ Giacomuzzi, S. 114.

⁸⁴⁰ Das entspricht der generellen Ausrichtung von X, wo Politiker und Unternehmen ebenso aktiv sind wie Privatpersonen.

⁸⁴¹ Zur Literarizität von Kapitelmans X-Posts (zum Erscheinungstermin des Aufsatzes noch Twitter) vgl. Battegay, Caspar: # NeverForget. Repräsentation, Deutungsmacht und Literarizität auf ‚3G-Twitter‘. In: Banki, Luisa; Schirmacher, Sebastian (Hrsg.): Positionen der dritten Generation / Positions of the Third Generation. Berlin/Boston: De Gruyter (=Yearbook for European Jewish Literature Studies/Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien 10/1) S. 41-55.

Eigencharakterisierung ist ein Untertitel hinzugefügt: „Haha, der heißt Kapitelman & schreibt Bücher. Was für ein Arsch“. Was sich aus der Distanz der dritten Person heraus wie eine Herabstufung der eigenen Autorrolle ausnimmt, ironisiert das auf Instagram Publierte von Vornherein. Kapitelman nimmt so selbst einen distanzierten Blick auf das Geschehen im sozialen Medium und sich in seiner Rolle dort ein. Er inszeniert sich damit als jemand, der weder sich noch die Plattform sonderlich ernst nimmt aber dennoch mediale Trends erkennt und zu nutzen weiß.



Abbildung 14

Viele Posts imitieren – in oftmals ironischer Weise – gegenwärtiges Influencertum.⁸⁴² So scheint ein Bild Kapitelmans im Bademantel Einblick in sein Privatleben zu gewähren, setzt ihn zudem mit Regenbogen-Mütze als ‚woken‘ Trendsetter in Szene⁸⁴³ und honoriert die Kommentare seiner Follower („Wie ich eure Tweets lese“, Abbildung 14).⁸⁴⁴

Dass sich das Text-Bild-Verhältnis auf Instagram zugunsten der Visualität verschiebt, ist zum Teil auf die Plattform als Fotodienst zurückzuführen, lenkt die Aufmerksamkeit aber noch deutlicher auf seine Person. Gerade die niedrige Anzahl der Beiträge ermöglicht einen schnellen Überblick, der deutlich macht: Insbesondere die jüngeren Fotos sind konstruierter als auf X oder auch seinem Facebook-Account,⁸⁴⁵ wirken gestalterisch elaborierter und personenzentrierter. Kapitelman posiert hier auf eine Weise, als habe er Spaß am Ausprobieren von verschiedenen Rollen. Dennoch wird in der Gesamtschau durch Mimik, Kleidung und Frisur ein wiedererkennbarer Autorstil sichtbar gemacht. Die Schauplätze der Fotos werden dabei in die

⁸⁴² Auf diese Form der Autorinszenierung in den sozialen Medien hat z.B. Johannes Franzen hingewiesen: „Allerdings hat die Digitalisierung eine spezifische Form und Intensität von Autorinszenierung hervorgebracht, die sich vor allem in Anlehnung an den Begriff des Influencers beschreiben lässt.“ Franzen, S. 125.

⁸⁴³ „Auch in der Online-Umgebung liegt das Ziel darin, die besonderen Merkmale einer Person zum Ausdruck zu bringen, sich aber gleichzeitig auch mit gewissen kollektivierenden Eigenschaften zu präsentieren, d. h. die Gruppenzugehörigkeiten als Teil der eigenen Identität auszudrücken.“ Timm, S. 193.

⁸⁴⁴ Kapitelman, Dmitrij [@Kapitelmanslife]: X-Post 12.10.2021.

⁸⁴⁵ „Allgemein kann für soziale Medien festgehalten werden, dass auf jenen Plattformen, in denen die Vernetzung überwiegend mit bekannten Personen erfolgt (z. B. Facebook), die Identitätskonstruktion weniger für eine idealisierende Persönlichkeitsdarstellung verwendet wird als auf Plattformen, die verstärkt auch für die Interaktion mit vorher unbekanntem Personen genutzt werden (z. B. Instagram).“ Timm, S. 193.

Inszenierung eingebunden, suggerieren zudem Nähe zum Autor: Man kennt seine Aufenthaltsorte. In Berlin gibt sich Kapitelman betont leger. Er posiert hier z.B. vor einem „We love Berlin“-Plakat vor urbaner Graffiti-Kulisse (Abbildung 15),⁸⁴⁶ eine Leuchtreklame für eine „Döner-Box“ zur Schau stellend oder im Altbau-Treppenhaus

in



Abbildung 15

Abbildung 16

Abbildung 17

Bademantel und Lederjacke (Abbildung 16).⁸⁴⁷ Während er in Berlin einen demonstrativ legeren Lebensstil zur Schau stellt, präsentiert er sich in Salzburg, „Mozarts Hometown“, dagegen dandyhaft vor barocker Prachtarchitektur mit Verweis auf *Papageno* („Der Vogelfänger bin ich ja“, Abbildung 17).⁸⁴⁸

Das alles berührt die literarische Tätigkeit nicht direkt aber das peritextuell zu verstehende Profil, das ihn als Autor der Texte ausweist, ist automatisch die auktoriale Klammer für alles Folgende. Auch fehlen Bezüge zur Autorschaft und zu den Texten in den Bildern nicht.⁸⁴⁹ Gänzlich unpolitisch ist auch seine Inszenierung auf Instagram nicht. Der mit 500 Likes bisher beliebteste Beitrag zeigt Kapitelman mit einem Blumenstrauß in die Kamera lächelnd (Abbildung 18).⁸⁵⁰ Gepostet wurde er im März 2022, kurze Zeit nach dem Überfall Russlands auf die Ukraine. Dementsprechend fällt auch seine Kommentierung aus: „Nach zwei sehr dunklen Wochen heute Blümchen

⁸⁴⁶ Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 06.06.2022 https://www.instagram.com/p/CeeEj8_sPjg/ (12.09.2024).

⁸⁴⁷ Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 05.10.2021 <https://www.instagram.com/p/CUpKIaOsY7S/> (12.09.2024).

⁸⁴⁸ Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 25.08.2022 <https://www.instagram.com/p/ChrUMIIMVtd/> (12.09.2024).

⁸⁴⁹ So zeigt ihn ein Foto bei einer Lesung, ein anderes bei einem Autorengespräch, das er zusammen mit der Äußerung postet: „Auf einer roten Couch dem Begriff Heimat ausweichend. Little me.“ Er verknüpft seine öffentliche Funktion als Autor und Gesprächspartner mit einer Selbstcharakterisierung, die dem zaudernden Charakter Dimas in seinen Texten entspricht. Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 27.08.2021 <https://www.instagram.com/p/CTEsZ-kM94m/> (12.09.2024).

⁸⁵⁰ Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 08.03.2022 <https://www.instagram.com/p/Ca2b6aJMv3x/> (12.09.2024).

bekommen.“ Von anderen Usern wird das mit emotionaler Anteilnahme beantwortet. Das zeigt: Vermitteln andere Fotos durch ihre Präsenz per se und durch die Lokalisierung Nähe zum Autor, wird das hier durch die Nachvollziehbarkeit seines Gefühlszustandes gesteigert, der in unmittelbaren Zusammenhang mit der kriegesischen Auseinandersetzung gebracht wird und indirekten Verweischarakter auf seine Herkunft hat.

Andere Posts beglaubigen en passant die textinternen Schilderungen



Abbildung 18



Abbildung 19



Abbildung 20

Kapitelmanns als authentischen Erfahrungsschatz und verringern zugleich die Nähe zur Privatperson, an deren Leben man zu partizipieren scheint. So demonstriert er seine Verbundenheit

mit der Ukraine, wenn er sich mit einem Fußballtrikot von Dynamo Kyiv ablichten lässt (Abbildung 19).⁸⁵¹ Die zu seinen jüdischen Wurzeln drückt er aus, wenn er sich zu Purim in einem typischen Astronautenkostüm zeigt (Abbildung 20)⁸⁵² oder beim jüdischen Gemeindetag in Berlin. Solche Posts erzeugen ein Gemeinschaftsgefühl und zielen vor allem auf die Kommunikation mit den Followern ab, die ein Bedürfnis nach Nähe und Unterhaltung verspüren. So interessieren sich die Kommentierenden bezeichnenderweise weniger für den jüdischen Gemeindetag als dafür, dass Kapitelmann dort wegen einer Knieverletzung mit Krücken zugegen war. Insgesamt macht Kapitelmanns Aktivität in den sozialen Medien sowohl die Unterscheidung von Privatperson und Autor schwierig als auch die von Text und Paratext. Denn Anspielungen an das literarische Werk streut er ebenso in seine Posts ein, wie vermeintlich Privates. Das Bemerkenswerte ist, dass viele Beiträge der einen genauso wie der anderen Kategorie zugesprochen werden können, was auf den autobiographisch-autofiktionalen Charakter seiner Texte zurückzuführen ist.

Dazu gehören Anekdoten über seine Eltern, etwa mit Fotos von skurrilen oder altmodischen Gebrauchsgegenständen, die sie ihm weitergeben wollen. Ein Beispiel: „Meine Eltern: du brauchst noch eine Wandabdeckung bei der Küchenzeile Dima?

⁸⁵¹ Kapitelmann, Dmitrij [@dmitrij_kapitelmann]: Instagram-Post 27.04.2024 <https://www.instagram.com/p/C6RSK6wsVXw/> (12.09.2024).

⁸⁵² Kapitelmann, Dmitrij [@dmitrij_kapitelmann]: Instagram-Post 24.03.2024 https://www.instagram.com/p/C45poS6skBG/?img_index=1 (12.0.2024).

Kauf dir keine neue. Wir haben noch eine, die zu dir passt. Wandabdeckung bei der Küchenzeile, die zu mir passt.“⁸⁵³ Darunter findet sich ein Foto mit besagter Wandabdeckung, die mit Werbung für eine ukrainische Spirituose bedruckt ist. Es gibt mehrere solcher Posts, die wohl auch wegen der trockenen Wortwahl Kapitelmans von den anderen Benutzern belustigt kommentiert werden. Sie passen ins Bild des sparsamen Mannes, das Kapitelman in seinem Debüt von seinem Vater zeichnet und komplementieren es auf visueller Ebene, sie suggerieren reale Partizipierbarkeit. Leser mögen sich an Szenen aus *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* mit übergroßen Lasagne-Packungen zum Billigpreis und die regelmäßig zelebrierten Besuche von Vater und Sohn bei Kaufland erinnert fühlen. Auch abseits der Texte wird hier ein Teil des Figurenpersonals in die eigene Darstellung eingebunden.

Mit Klischees postsowjetischer Sparsamkeit spielt ebenso ein Post auf X mit einem Bild eines Löffels und einem zitierten Dialog zwischen ihm und seiner Mutter,

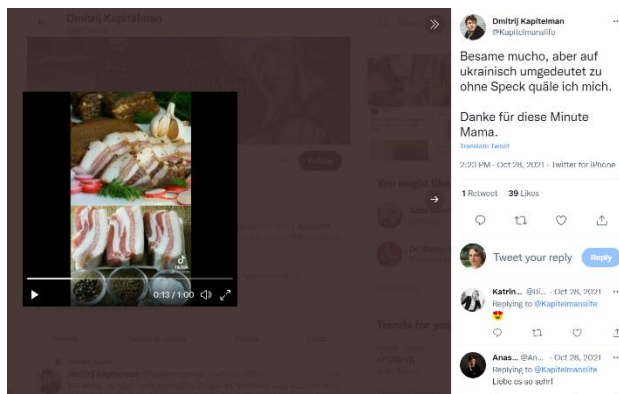


Abbildung 21

der die „postsowjetisch kleinkriminelle Energie meiner Eltern“ veralbert.⁸⁵⁴

Auch der im zweiten Text mehrfach erwähnte ukrainische Speck kommt auf X zur Geltung (Abbildung 21).⁸⁵⁵

Interessant ist zudem ein Beitrag, den Kapitelman 2020 auf Facebook veröffentlichte. Kapitelman kündigte hier die Schließung des Lebensmittelgeschäfts seiner Eltern in

Leipzig an und bewarb Restposten zum Sonderpreis. Nicht lange darauf erschien ein Zeitungsartikel des Autors, in dem er beschrieb, wie er während der Corona-Pandemie den elterlichen Laden führte, um sie vor Ansteckung zu schützen.⁸⁵⁶ Durch solche nahezu parallelen öffentlichen Äußerungen wird die Ineinssetzung von Privatleben und Text nahegelegt, die unter der Voraussetzung der Textkenntnis

⁸⁵³ Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 21.04.2021 <https://www.instagram.com/p/CN7IYGoHlfn/> (12.09.2024).

⁸⁵⁴ „Ich hab aus Versehen nen Löffel aus einem Hamburger Hotel mitgehen lassen, Mama. Mama: War es ein guter Löffel? Nein. Aha. Also wir haben 88 napoletanische Tassen aus Rumänien eingesteckt. Heldengeschichte. Gotta [Herzemoji] die postsowjetisch kleinkriminelle Energie meiner Eltern.“ Kapitelman, Dmitrij [@Kapitelmanslife]: X-Post 28.10.2021.

⁸⁵⁵ Kapitelman verbindet das Speck-Video mit einem Dank an seine Mutter: „Besame mucho, aber auf ukrainisch umgedeutet zu ohne Speck quäle ich mich. Danke für diese Minute Mama.“ Ebd.

⁸⁵⁶ Kapitelman, Dmitrij: Do Swidanija, Magasin! In: *Der Spiegel* 17.07.2020 <https://www.spiegel.de/panorama/leute/do-swidanija-magasin-a-00000000-0002-0001-0000-000172071825> (23.04.2024).

zudem einen paratextuell vermittelten Wert der Authentizitätsbeglaubigung annehmen kann.

Man könnte natürlich einwenden, dass der Textbezug hier nicht sehr einsichtig ist und Kapitelman Facebook und Instagram nur privat nutzt. Und in der Tat ist nicht für alle Posts vorauszusetzen, dass Kapitelman die Inszenierung seiner Autorschaft dabei im Sinne hatte. Aber so einfach lässt sich das nicht trennen, weil innerhalb solcher Beiträge Schreibakt und Privatleben gleichermaßen in der Inszenierung aufgehen, weil der Autor seine Texte, seine Autorschaft und seine private Existenz repräsentiert. Erneut zeigt sich die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kreis von Schriftstellern aber auch die zunehmende „Nähe zwischen Autor und Publikum“, von der Johannes Franzen spricht. Auch wenn sich diese Ähnlichkeit nur denjenigen Nutzern erschließt, die Kapitelmans Texte gelesen haben, zeigen solche Beiträge wie eben gezeigt, dass sich Kapitelmans Inszenierungspraktiken in den sozialen Medien mit denjenigen auf der textuellen Ebene teilweise überschneiden. Das sorgt für ein kohärentes Autorbild. Epitextuell wirken sie aber eben nur im Falle der Textkenntnis.

Machen Autoren, „die in ein soziales Netzwerk eintreten, [...] – vordergründig ablesbar oder auch nicht – über ihre eigene Person Werbung für ihr Werk“,⁸⁵⁷ so können sich Autorinszenierung, Buchwerbung, explizite paratextuelle Textbezugnahme und literaturkritische Fremdinszenierung gar innerhalb eines einzigen Posts vollziehen. Das kann an zwei Beispielen verdeutlicht werden. Das folgende Bild bewirbt Kapitelmans zweites Buch *Eine Formalie in Kiew*. Hierbei rahmt der Kaufanreiz buchstäblich ein zentrales Textmotiv, die Katze (Abbildung 22)⁸⁵⁸. Diese rahmt das Buch selbst, dessen Cover als Peritext in einen Epitext eingefügt wird



und auf dem sie ebenfalls zu sehen ist. Die sogar als solche benannte Bewerbung wird von Kapitelman durch die komische Inszenierung von unprofessioneller PR gebrochen. Hierin liegt durchaus ein marketingwirksamer

Abbildung 22

⁸⁵⁷ Giacomuzzi, S. 114.

⁸⁵⁸ Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 23.01.2021 <https://www.instagram.com/p/CKY3DCtHOLQ/> (12.09.2024).

Kniff. Denn im Sinne des „Interesses an der Interesselosigkeit“ ist einerseits dem ökonomischen Ansinnen der Buchwerbung die Offensichtlichkeit genommen, andererseits weist es den Autor als Person aus, die sich von marktökonomischen Prinzipien amüsiert zeigt. Der Professionalität heutigen Verlagsmarketings setzt er mit dem bewusst simpel gestalteten Bild Spontaneität und Dilettantismus entgegen. Zugleich inszeniert der Fingerzeig an den Hanser Verlag Skepsis gegenüber einem übermächtigen Literaturbetrieb, dem sich Autoren und Verlage mit dem Einsatz von Marketingstrategien zu fügen haben. Lieber macht Kapitelman sein eigenes Marketing, so legt es der Post scherzhaft nahe. Insofern ist er eine Art humorvoller Selbstermächtigung. Und effizienter: Wofür Verlage viel Geld, Zeit und Personal aufwenden, das macht er innerhalb weniger Sekunden und kostenfrei („Learn, Hanser, learn!“).

Gleichzeitig wird damit eine jüngere Strategie der Buchwerbung aufgegriffen, für die Verlage mit Influencern zusammenarbeiten. Dass andere Nutzer dies mit positiven Wertungen beantworten, zeigt den Erfolg von Kapitelmans Eigenmarketing, entbindet den Autor überdies von zu aufdringlich wirkendem Selbstlob. Das übernehmen dann die anderen User, deren positive Kritik die Werbung flankiert. Die durch Ironie und Humor abgeschwächte Selbstpräsentation wirkt so im Ergebnis qualitätssteigernd. Die Katze ist außerdem eine Anspielung, die zur gleichen Zeit Privatheit evoziert (eventuell ist das Kapitelmans eigene Katze) wie sie die Rangordnung von textuellen und paratextuellen Inszenierungsträgern verschiebt, indem sie ein wichtiges Textmotiv visuell im Paratext zitiert. Sie taucht in mehreren Beiträgen auf. Auf X weist sie bereits im Account-Profil auf *Eine Formalie in Kiew* hin. Kapitelman gibt dort nämlich neben Berlin und Leipzig „Katzastan“ als Wohnort an, was auf visueller Ebene diskret durch ein kleines Katzensymbol unterstützt wird. Seine Online-Identität bedient sich spielerisch der fingierten Textwelt und der privaten.

Eine humorvolle Art von Buchpräsentation ist weiterhin ein Post Kapitelmans auf X, der einen Screenshot einer Google-Recherche Kapitelmans nach sich selbst zeigt (Abbildung 23).⁸⁵⁹ Das Ergebnis fördert nicht nur seine *Formalie in Kiew* zutage, sondern auch den satirischen Lebensratgeber *Vladimir Putin: Life Coach* von Rob Sears

⁸⁵⁹ Kapitelman, Dmitrij [@Kapitelmanslife]: X-Post 16.02.2022.

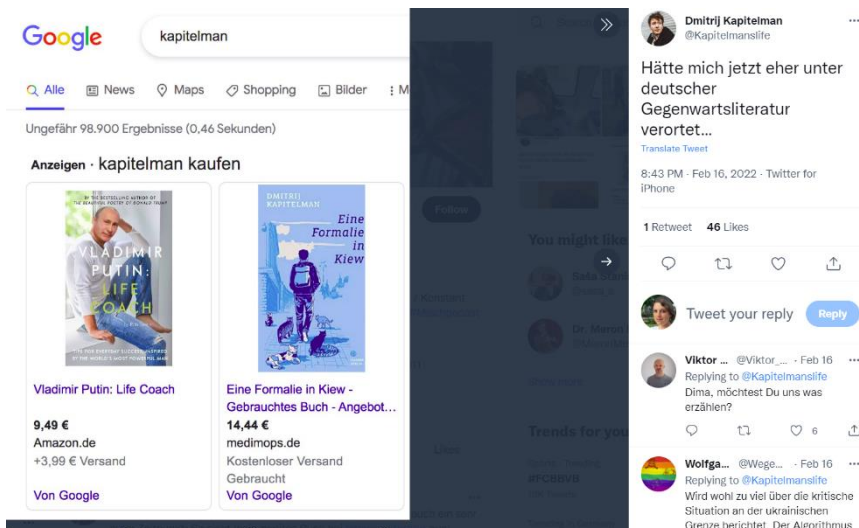


Abbildung 23

(2018). Kapitelmans lapidarer Kommentar beweist nicht nur wieder seine Neigung zur Komik, er nimmt auch eine explizite Selbsteinordnung seiner Schreibweise und seiner Autorschaft vor: „Hätte mich jetzt eher unter deutscher Gegenwartsliteratur

verortet...“ Trotz seines deutlichen Bekenntnis zu seiner jüdischen und ukrainischen Herkunft definiert er sich als deutscher Autor.

Johannes Franzen macht für die Aktivität von Autoren in sozialen Netzwerken geltend:

Die sozialen Medien sind [...] gleichermaßen Ort der Kommunikation wie der Selbstvermarktung. Damit wird die digitale Sphäre zu einem weiteren Schauplatz von Autorinszenierung, die dazu dient, Aufmerksamkeit für das eigene Werk zu erzeugen und poetologische Vorstellungen zu vermitteln.⁸⁶⁰

Sind die Verfahren der Inszenierung in den verschiedenen Netzwerken unterschiedlich nuanciert, laufen bei Kapitelman in der Gesamtheit Autorperson, Texte, Autorschaft und Journalismus zusammen. Es ergibt sich eine Art paratextuelle Zitatstruktur, die aus Textinhalten, ursprünglichen Peritexten und Epitexten, Privatem und weiteren beruflichen Kontexten zusammengesetzt ist. Wechselwirkungen ergeben sich zur Textlektüre und zur Fremdinszenierung, die in der digitalen Umgebung immer mehr mit der eigenen Inszenierung amalgamiert. Auch hier ist ein Autorstil erkennbar, der schon in den Texten maßgeblich ist: Kapitelman etabliert ein Verfahren ironischen Understatements sowie Humor, um seine Selbstdarstellung abzuschwächen mit dem Effekt, dass es umso kapitalsteigernder wirkt. Gleichzeitig drückt er damit die Oszillation hinsichtlich seiner kulturellen Zugehörigkeit aus, was in den Texten der wesentliche Charakterzug des Protagonisten ist. Er scheint sich damit zwischen seiner Narration in den Texten,

⁸⁶⁰ Franzen, S. 125.

der in der Online-Umgebung und seiner privaten Welt zu bewegen, deren Grenzen damit weniger deutlich sind.

Überhaupt wird für soziale Medien geltend gemacht: „Online- und Offline-Identitäten sind in sozialen Medien keine voneinander getrennten Aspekte, sondern verschmelzen immer mehr miteinander.“⁸⁶¹ Es ist nicht abschließend zu beurteilen, ob das bei Kapitelman der Fall ist, das weiß nur er selbst. Entscheidend ist, dass seine Inszenierung in den sozialen Netzwerken das vermuten lässt. Gerade das verdeutlicht die generelle Fluidität von Autor und Text sowie von Text und Paratext, wie sie durch die Inszenierung befördert wird. In der Wahrnehmung der Rezipienten wird das gleitend sein, denn was ihre Aufmerksamkeit erregt, ist eben nicht unbedingt nur das, was der Autor bewusst inszenieren wollte.

Nur diejenigen, die beides rezipieren, werden textinszenierende Beiträge als solche erkennen. Dafür, wie sehr Textleser dann Autor und Text vereinheitlichen, gibt es weiterhin Beispiele in den Kommentaren. Oftmals äußern sich User auch dann über die Texte, wenn der Beitrag keinen expliziten Textbezug aufweist. Das resultiert wohl auch daraus, dass die Verquickung von Privatheit und Autorinszenierung in den sozialen Medien für Kapitelman selbstverständlicher Teil seiner Arbeitsweise ist.⁸⁶² Kapitelman erzählt hier eine Art virtuelle Parallelgeschichte, deren Inszenierungsinhalte sich Textmotiven (z.B. der Pass, Katzen, Charaktereigenschaften seiner Eltern, der Herkunft) annähert und in den Kontext seiner beruflichen Profession bringt (Schreibakt, Journalismus). Der sonstigen Inszenierung wird so mittels der visuellen Kommentierung eine zusätzliche Deutungsebene zugefügt, die dazu beiträgt, ein Bild von ihm in der Öffentlichkeit mitzugestalten und zu festigen.

5.6 Pässe auf paratextuellen Pfaden

Welche Wege ein Motiv innerhalb der textuell-paratextuellen Verschlungenheit gehen kann, lässt sich an Kapitelmans Pass nachverfolgen. Er ist ein materielles Objekt für die Staatsbürgerschaft und laut Erzähler ausschlaggebend für *Eine Formalie in Kiew*, doch firmiert er bei Kapitelman auch als Sinnbild für die Ungerechtigkeiten deutscher Einwanderungspolitik. Er lässt ihn in dieser Eigenschaft mehrfach in seine außertextuellen Mitteilungen einfließen. Zu Beginn von *Eine Formalie in Kiew*

⁸⁶¹ Kneidinger-Müller, Bernadette: Identitätsbildung in sozialen Medien. In: Schmidt, Taddicken (Hrsg.): Handbuch soziale Medien. S. 191-212. Hier S. 207.

⁸⁶² Wie weit diese Privatheit letztlich geht, bzw. wie tief die Einblicke tatsächlich reichen, sei dahingestellt.

begründet der Erzähler sein bisheriges Versäumnis, amtlich betätigter Deutscher werden zu wollen, mit demselben Pragmatismus wie seine spätere Entscheidung, es doch zu tun:

Früher tönte ich, mein Gesicht niemals unter einem Bundesadler sehen zu wollen. Und behauptete, es sei wegen der Shoa und der blutrünstigen Neonazis, die uns durch Leipziger Plattenbausiedlungen gejagt haben. [...] Und den deutschen Polizisten, die nie etwas gegen die deutschen Nazis taten. Aber das war glatt gelogen. Ich war einfach zu faul für den ganzen Papierkram bei der Ausländerbehörde. Dem Dummdödel von damals war schlicht nicht klar, wie krass ein deutscher Ausweis privilegiert, wie sehr er das Leben erleichtert. (FK, S. 9)

Kapitelman zeigt an dieser Stelle auf, dass der Pass für Einwanderer einen doppelt exkludierenden Effekt hat; ohne ihn lebt es sich benachteiligt und seine Erlangung ist hürdenreich. Als Kapitelman das schrieb, hatte er einen Teil dieser Prozedur bereits durchlaufen, wusste also persönlich darum. Dima antizipiert an dieser Stelle den Handlungsverlauf, den Kapitelman im Text dann aus retrospektiver Perspektive darstellt. Dass Kapitelman die Staatsbürgerschaft beantragt hatte, dafür von den ukrainischen Behörden ausgebürgert werden musste, was sich als ebenso schwierig herausstellte, erschloss sich schon 2019 im Epitext. Bei Facebook postete er ein Foto von seinen Pässen und kommentierte es mit den Worten:

Ich wollte diese elende ukrainische Bürokratie ein für alle Mal loswerden. Und begann den Freiheitskampf mit einem Pass. Jetzt habe ich vier davon in der Tasche. [Emojis] Es ist wie Treibsand, je stärker du dich wehrst, desto mehr Anträge umschließen und verschlingen dich.

Rückwirkend lesen sich diese Sätze wie ein Intro zu *Eine Formalie in Kiew*. Als Kapitelman dieses Foto öffentlich machte, war sein zweiter Text, erschienen im Januar 2021, bereits im Entstehen begriffen. Im Juni 2021 präsentierte er dann auf Instagram das Resultat seiner Bemühungen um die deutsche Staatsbürgerschaft, den deutschen Pass, das gleichfalls als „Happy End“ der *Formalie in Kiew* lesbar ist (Abbildung 24)⁸⁶³. Doch bewertet er es nicht als solches, vielmehr weist er mokant auf die damit verbundene Mühsal hin, die ihm – so seine Aussage – sichtlich ins Gesicht geschrieben ist: „Nichts worüber man gleich ein Buch schreiben müsste, aber ja, ich habe jetzt einen deutschen Pass. Man sieht die Euphorie über das Happy End in meinem Gesicht deutlich.“

⁸⁶³ Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 16.06.2021 <https://www.instagram.com/p/CQLqUXHn3p8/> (12.09.2024).

Wird in anderen Paratexten zu *Eine Formalie in Kiew*, wie z.B. einigen Rezensionen oder Kapitelmans poetologischen Selbstkommentaren, zwischen Autorbiographie und Text im autofiktionalen Modus getrennt, hebt Kapitelman diese Trennung hier selbst auf. Die Zurschaustellung seines Passes ist ein öffentlicher Identitätsnachweis, der ein Maximum an Authentizität generiert und im Verbund mit *Eine Formalie in Kiew* seine Autorschaft öffentlich fundamntiert. Der Zusammenhang

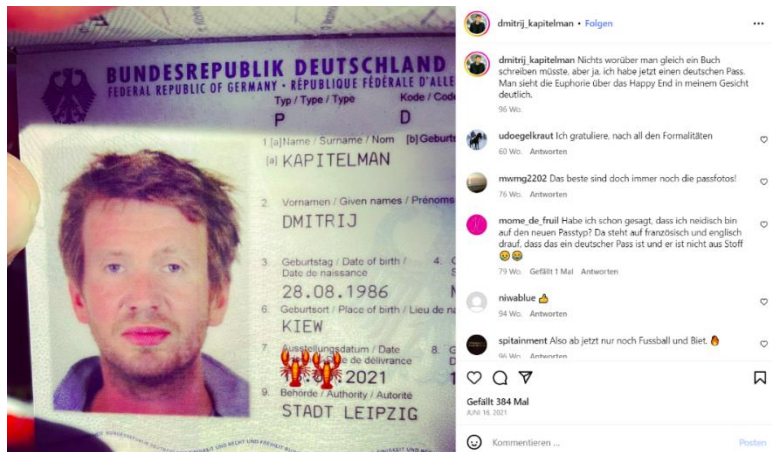


Abbildung 24

mit diesem Text wird von ihm selbst und durch die Anspielung des Users „udoegelkraut“ hergestellt („Ich gratuliere, nach all den Formalitäten“). Gleichzeitig präsentiert er sich ob seiner Identität noch immer im Zwiespalt, was nun aber durch die im Text beschriebenen Erschwernisse seitens des deutschen Staates begründet wird. Erneut sind also textuelle Inszenierungsinhalte wie die Herkunft und die kulturelle Zugehörigkeit verknüpft mit der Autorschaft, dem Buch selbst und der Autorbiographie. Im gleichen Zuge ist seinem Beitrag durchaus Eigenwerbung inhärent, sie wird jedoch in ironisches Understatement gekleidet („Nichts worüber man gleich ein Buch schreiben müsste“) und über die anerkennenden Worte der Fremdinszenierung sowie die 384 Likes noch überhöht.

Dieses Passfoto kehrt dann ein Jahr später als Foto im Foto wieder. Es ist Teil jener Photographie, die hier schon in der Einleitung begegnete und einem Artikel Kapitelmans in der *Zeit*⁸⁶⁴ vorangestellt war (Abbildung 25). Deutlich erkennbar liegt es mittig auf dem Autor selbst, der begraben unter einem Wust von Dokumenten liegt. Die Anstrengungen auf dem Weg zu seiner Einbürgerung werden im Foto visuell dokumentiert. In dem Artikel äußert er vehement Kritik an der umständlichen Bürokratie deutscher Einwanderungsbehörden und rückt dabei die finanzielle Seite des Einwanderungsprozesses in den Fokus. In Anspielung einer Aussage der CSU⁸⁶⁵

⁸⁶⁴ Kapitelman: Deutsche Staatsbürgerschaft.

⁸⁶⁵ Kapitelman reagierte hier auf einen Einwand der CSU im November 2022 gegen das Vorhaben der Bundesregierung, die Einwanderung zu vereinfachen. CSU-Politiker Alexander Dobrindt hatte sich mit den Worten dagegen ausgesprochen: „Die deutsche Staatsbürgerschaft zu verramschen fördert nicht die Integration, sondern bezweckt geradezu das Gegenteil und wird zusätzliche Puffeffekte bei der illegalen Migration auslösen.“

berichtet er vom „teuersten ‚Ramsch‘ meines Lebens [...]: dem Erwerb meines deutschen Passes.“ Nach einer Kostenaufstellung des monetären Aufwands (er errechnet eine Summe zwischen sechs und siebentausend Euro) ist sein Fazit: „Nur ein goldener Migrant ist ein guter Migrant.“ Kapitelman bemisst den psychischen Schaden indes als mindestens ebenbürtig und verbucht das Prozedere zum einen als eine für ihn persönlich traumatische Erfahrung.⁸⁶⁶ Zum anderen beurteilt er es als kalkulierten Abschreckungsmechanismus gegenüber allen Einwanderern, den nur finanziell und sprachlich Privilegierte wie er selbst bewältigen können: „Manchmal besteht die größte Integrationsleistung darin, sich nicht aus dem Behördenbüro scheuchen zu lassen, bevor man eine ordentliche Auskunft bekommen hat.“ Kapitelman veröffentlichte das Foto (aus derselben Serie für die *Zeit*) dann sowohl auf Instagram als auch auf X und kommentierte es mit den Worten: „Man sagt Unterlagen,



weil die Leute der Bürokratie unterliegen. So wie ich, mit meinem teuren, sehr teuren deutschen Pass.“ (Abbildung 25)⁸⁶⁷ Damit schließt sich der Kreis zur analogen Inszenierung, die nun für die Inszenierung in den sozialen Medien genutzt wird. An diesem Beispiel lässt sich aufzeigen, wie eine

Abbildung 25

paratextuelle Kommentierung die Entstehung von weiteren Paratexten anfachen kann. Er selbst muss in diesem Fall gar nicht mehr Text und Paratext miteinander assoziieren, das tun die Rezipienten an seiner statt („Beim Lesen die ganze Zeit zwischen Freude und Entsetzen gewesen, weil es so schrecklich ist, aber so schön geschrieben. Danke!“). Es liegt hier eine multiple Paratextualisierung vor: Kapitelmans Beitrag in den sozialen Medien kann sich sowohl auf seinen Text bei der *Zeit*, der sich als Kommentar als auch auf die *Formalie in Kiew* lesen lässt, als auch auf diesen selbst

⁸⁶⁶ „Allein die Ordner mit den Quittungen wieder anzusehen weckt in mir sofort den Wunsch, in ein weit entferntes, sonniges Land zu fliehen und mir ein neues, unbürokratisches Leben als Doradenfischer aufzubauen.“ Kapitelman: Deutsche Staatsbürgerschaft.

⁸⁶⁷ Kapitelman, Dmitrij [@dmitrij_kapitelman]: Instagram-Post 15.12.2022 <https://www.instagram.com/p/CmMGtBKspWy/> (12.09.2024).

beziehen. Dasselbe gilt für die Kommentare der anderen User, die sich ebenso in eine Beziehung zum Printartikel wie zum Buch setzen lassen. Der Paratext löst folglich eine ganze Reihe von Reaktionen aus: Anteilnahme der Rezipienten, die Bewertung seines Textes, die multimediale Reproduktion des Autorbildes.

Kapitelman ist demnach darum bemüht, sein Identitätsmanagement auf möglichst vielen Kanälen wirksam werden zu lassen. Das lässt auf einen gewissen Professionalisierungsgrad bei seiner öffentlichen Selbstdarstellung schließen. Er weist den unterschiedlichen analogen sowie digitalen Plattformen nicht divergierende Rollenkonstruktionen zu, aber er nutzt verschiedene Medien, um seine Themen an eine möglichst große Bandbreite an Rezipienten heranzutragen.⁸⁶⁸ Das Thema seiner Einbürgerung ist nun eines, das zu diskutieren nach eigenen Angaben bei seinem zweiten Text sein hauptsächliches Bestreben war:

Ich wollte kein zweites Buch zum Thema „Jüdisches Leben in Deutschland“ schreiben. Wichtiger im aktuellen Buch ist die Frage: Wie kann es sein, dass die jüdischen Einwanderer in Deutschland so sehr um den deutschen Pass betteln müssen? [...] Dabei geht es um alle Menschen, die längst Teil dieses Landes sind. Sie alle sollten mit den gleichen Rechten den gleichen Zugang bekommen. Ich möchte den Pass nicht als Identität diskutieren. Zu großem Teil steht ein deutscher Pass einfach für Privilegien, für Sicherheit.

Weshalb er das an die Öffentlichkeit herantragen will, gründet sich erneut in dem Bestreben, durch direkte Kommunikation Betroffenheit zu erwirken und damit zu einem Umdenken zu aktivieren.⁸⁶⁹ Für diesen pädagogischen Akt legt er seine Identität bloß. Vervielfacht wird durch diesen Prozess sein textuell und paratextuell geschaffenes Autorbild. Es ist außerdem ein Beleg paratextueller Wandlungsfähigkeit und bestätigt die Eigendynamik von Paratexten, wenn Motive in verschiedenste Medien eingespeist werden.

⁸⁶⁸ So ist es üblich, „unterschiedliche Online-Identitäten auf unterschiedlichen sozialen Medien zu konstruieren oder unterschiedliche Plattformen für die Kontaktpflege zu unterschiedlichen Personengruppen zu nutzen.“ Kneidinger-Müller, S. 198.

⁸⁶⁹ „Dieser Text betrifft Sie genauso wie die Menschen im Warteraum der Ausländerbehörde.“ Kapitelman: Deutsche Staatsbürgerschaft.

6. Bohemienne und Provokateurin – Kat Kaufmanns Inszenierung im Spannungsfeld von Kunst und Herkunft

Zwischen dem schriftstellerischen Werdegang Dmitrij Kapitelmans und dem von Kat Kaufmann gibt es zunächst einige Parallelen. Geboren 1981 in St. Petersburg, migrierte Kaufmann 1990 mit ihrer Familie als Kontingentflüchtling nach Deutschland, sie gehört also wie er der zweiten Generation der eingewanderten Juden aus den ehemaligen Sowjetstaaten nach der Wiedervereinigung an. Das erste Jahr verbrachte sie in einer Flüchtlingsunterkunft in Helbra in Sachsen-Anhalt und zog anschließend nach Leipzig. 2015, also im Jahr bevor Kapitelmans *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* erschien, debütierte sie mit ihrem Roman *Superposition*, für den sie kurz darauf den Aspekte-Literaturpreis für das beste Debüt des Jahres erhielt. Ihr Start als Autorin zog also die Akkumulation von Aufmerksamkeit, symbolischem und ökonomischem Gewinn nach sich. Wie Kapitelmans Erstling wurde ihr Text von Teilen des Feuilletons in Verbindung mit den Flüchtlingsbewegungen 2015/16 rezipiert und sie als Autorin entsprechend eingeordnet. Im Gegensatz zu Kapitelman, dessen Quantum an erzielter Aufmerksamkeit seit Beginn seiner literarischen Tätigkeit eine einigermaßen lineare Linie beschreibt und dem es gelingt, als kritischer aber warmherziger Aufklärer eine stabile Position im literarischen Feld zu besetzen, ist Kaufmanns bisherige auktoriale Laufbahn diesbezüglich kurvenreicher.

Im Kontext ihrer Erstpublikation war sie für eine Weile im Kulturbetrieb sehr präsent, diese Sichtbarkeit nahm allerdings in den Jahren danach immer mehr ab. Zeitweise verlagerte sie ihre Inszenierung komplett ins Internet. Das mag aus einer Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdinszenierung resultieren, denn ähnlich wie Kapitelman wurde sie vornehmlich als migrantische Stimme rezipiert, obwohl ihre inner- und außertextuelle Selbstdarstellung ein vielfältiges Autorschaftskonzept zum Ausdruck bringt. Dieses nimmt stark Bezug auf eine Sozialisierung, die sich von derjenigen Kapitelmans durch ihre künstlerischen Einflüsse unterscheidet. Kaufmann ist die Tochter eines jüdischen Theaterregisseurs und einer russischen Balletttänzerin. In Leipzig studierte sie Jazzgesang, es folgte ein Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam. Kaufmanns Repräsentation von Autorschaft geht im Anschluss daran über mehrere Kunstsparten hinweg und fokussiert eine Inszenierung als Universalkünstlerin. Sie ist nicht nur als Autorin, sondern auch als Musikerin, Fotografin und Komponistin von Filmmusik tätig. In der Öffentlichkeit stilisiert sie sich als Lebedame und Bohemienne. Anspielungen an frühere Avantgarden kombiniert sie mit Pop-Elementen und die Inszenierung eines betont künstlerischen Lebensstils mit einer provokativen Attitüde. Die Darstellung der

Herkunft wird in dieses Ensemble eingebunden, ist aber kein so dominanter Inszenierungsgegenstand wie im Fall von Wladimir Kaminer und Dmitrij Kapitelman. Das spiegeln sowohl die Erzählstrategien wider, die Kaufmann in ihrem Text *Superposition* verfolgt, als auch ihre außertextuellen Inszenierungsverfahren.

Die Umstände ihrer Migration nach Deutschland rekapituliert Kaufmann in einem frühen Text, der 2002 in derselben Anthologie erschien, in der auch Wladimir Kaminer über seine jüdische Abstammung schrieb.⁸⁷⁰ Sie problematisiert darin ihre Herkunft als Tochter eines gläubigen jüdischen Vaters, der später in Leipzig zweiter Vorsitzender der jüdischen Gemeinde wurde, und einer russisch-orthodoxen Mutter. Ihr daraus resultierender Identitätskonflikt ist indes nicht religiöser Art. Sie äußert sogar freimütig, dass sie „streng genommen keine Jüdin“ sei und dass ihr dies „kein Kopfzerbrechen“ bereite.⁸⁷¹ Über das Judentum wisse sie wenig mehr als „andere Bürger mit gymnasialer Bildung und dem Wahlfach Ethik.“⁸⁷² Umso mehr betont sie, ähnlich wie Dmitrij Kapitelman, die Relevanz religionsübergreifender Wertvorstellungen durch ihr Elternhaus.⁸⁷³ Ihr Konflikt entspringt vielmehr der doppelten Ausgrenzung: Zum einen als Einwanderin in Deutschland, zum anderen durch die bereits in der Sowjetunion erfahrene Diskriminierung als „Judenbrut“.⁸⁷⁴ Um sich vor Antisemitismus zu schützen, nahmen alle Familienmitglieder während Kaufmanns Kindheit in Russland (wie im Fall von Dmitrij Kapitelman) den russischen Namen ihrer Mutter an.⁸⁷⁵ Als Ekaterina Rubljowa wurde Kaufmann zudem christlich getauft. Als die Familie nach Deutschland auswanderte – ausdrücklich nicht aus wirtschaftlichen Gründen – wurde wiederum aus Sorge vor Diffamierung der russische Name ab- und der jüdische Name Kaufmann angelegt. Dieser erneute Namenswechsel verstörte Kaufmann nicht zuletzt wegen eines behördlichen Fehlers. In ihrem Ausweis stand nämlich zuerst fälschlicherweise ihr Rufname Katja:

Ich fühlte mich des letzten Funkens Heimat beraubt – der Wechsel von Ekaterina Rubljowa in Katja Kaufmann hatte mich entwurzelt. Ich aber wollte die russischen und jüdischen Einflüsse beider Eltern in meinem Namen vereinen. Ekaterina Kaufmann – damit konnte ich mich gut identifizieren.⁸⁷⁶

⁸⁷⁰ Kaufmann, Ekaterina: Die Sache mit den zwei Namen. In: Kugelmann, Loewy (Hrsg.): So einfach war das. S. 60-64.

⁸⁷¹ Ebd., S. 64.

⁸⁷² Ebd., S. 64.

⁸⁷³ Vgl. ebd., S. 60.

⁸⁷⁴ Ebd., S. 61.

⁸⁷⁵ Mit Ausnahme von Kaufmanns Vater und Großmutter, deren Familie bei einem Angriff auf einen Deportationszug während des Zweiten Weltkrieges getötet worden war. Vgl. ebd., S 61 f.

⁸⁷⁶ Ebd., S. 63.

Kaufmanns Verhältnis zu ihren Herkunftsbezügen ist also kein religiöses, es beruht vielmehr auf familiären Bindungen und einem verbindenden Werteverständnis. Dieser Themenkomplex wird in Kaufmanns Debüt 13 Jahre später erneut eine Rolle spielen. Aber dass die Auseinandersetzung mit der Herkunft in *Superposition* mit anderen Motiven verflochten wird, macht deutlich: Zwar will sie ihre Abstammung thematisieren, jedoch sucht sie eine Position im literarischen Feld zu besetzen, die davon unabhängig ist. Diesem Spannungsverhältnis soll in den folgenden Kapiteln nachgegangen werden, um die Frage zu beantworten, in welcher Weise sie ihre Herkunft in ihre Autorschaftsinszenierung einbezieht und wie sie sie mit anderen Themen in Verbindung bringt.

6.1 Existenzfragen. Herkunft und Künstlerdasein in *Superposition* (2015)

Damit, dass Kaufmann zum Etikett der ‚Migrationsautorin‘ Distanz sucht, korreliert auch die verlegerische Inszenierung von *Superposition*. Auf der Ebene der Peritexte

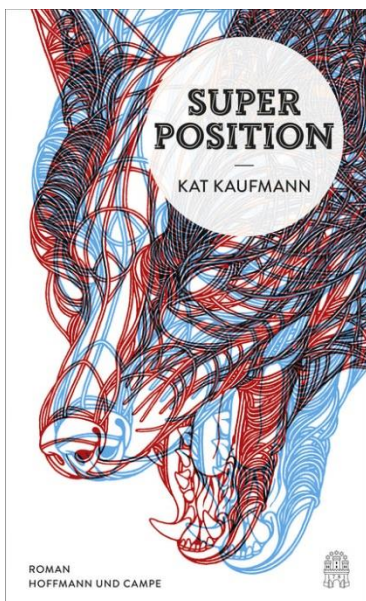


Abbildung 26

wird in dieser Hinsicht ein wesentlicher Unterschied zu Wladimir Kaminer und Dmitrij Kapitelman offenbar. Diese zielt bei ihr nicht darauf, ihre Herkunft (wie bei Kaminer) oder die Einheit von Autor und Protagonist (wie bei Kaminer und Kapitelman) visuell deutlich auszustellen. Der Wolf auf dem Cover (Abbildung 26) selbst ist zwar ein subtiler Fingerzeig auf die nationalkulturelle Situierung des Textes, eine klischeehafte Imagination von russischer Weite, dem fernen Sibirien und heulenden Wölfen im Mondlicht aufrufend. Es ist allerdings schwerlich vorhersehbar, ob Rezipienten solche Indizien bemerken oder wie sie sie beurteilen. Dennoch wurde das Motiv sicher nicht grundlos gewählt, ruft es doch eine ganze Reihe an kulturhistorischen Konnotationen auf, die auch länderübergreifend verständlich sind. Verehrt und gleichermaßen gefürchtet symbolisiert der Wolf Gewalt, Freiheit, Gier und Zügellosigkeit aber auch Einsamkeit und Nacht.⁸⁷⁷ Indem er dieses Vorwissen aktiviert

⁸⁷⁷ Vgl. Rösch, Gertrud Maria: Wolf. In: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: Metzler 2021. S. 712-713. Der Wolf spielt zudem eine tragende Rolle in

bzw. dahingehend Assoziationen auslöst, weckt er im Rezipienten eine bestimmte Erwartungshaltung. Mit seinen gebleckten Zähnen, den hohlen Augen und den sichtbaren Adern wirkt er unheimlich und drückt Angriffsbereitschaft aus. Er stimmt so bereits auf die zwischen Aggressivität und Verzweiflung schwankende Tonalität der Protagonistin des Textes ein.

Nicht so assoziativ ist die peritextuelle Rezeptionslenkung in Bezug auf die Benennung des Textes. Wohl den wenigsten Rezipienten dürfte der Terminus der Superposition aus der Quantenphysik geläufig sein, der eine Überlagerung von Kräften oder Schwingungen bezeichnet. Und dass die Durchsicht auf die Adern und Venen des Wolfs diese Überlagerung mit einer literarischen Figur in Beziehung setzt, bei der sich etwas im Widerstreit befindet, wird erst mit dem entsprechenden Wissen transparent. Einmal mehr wird daher ersichtlich, dass die Rezeptionssteuerung durch den äußeren Buchkorpus auf der Basis einer peritextuellen Zusammenarbeit basiert, die außerdem weitere Informationen voraussetzen kann. Die Lektüre des Klappentextes fügt der peritextuellen Information des Covers ein weiteres Teilstück bei. Es gehe um Vergangenheit und Gegenwart, Traum und Wirklichkeit der Protagonistin Izy Lewin, verrät der Buchumschlag und gibt nebenbei eine poetologische Ausrichtung preis: „Alles Schöne birgt Brutales. Jeder Schmerz Poesie.“ Damit wird ein Verständnis von Kunst benannt, das Schmerz zur Voraussetzung macht. Andeutungsweise benennt es schon einen zentralen Konflikt des Textes, nämlich den Konnex von Kunst und Leben.

Auch Motive wie Orientierungslosigkeit, Realitätsverlust und krisenhafte Erfahrungen werden vorweggenommen. Dass das Zugehörigkeitsgefühl der Figur in Bezug auf ihre kulturellen Bezugspunkte triadisch fragmentiert ist, wird auf dieser Ebene der Lektürelenkung hingegen nicht priorisiert. Der peritextuelle Verbund des Klappentextes nimmt das Motiv des Covers auf: „Was bleibt ihr noch, als mit einem Wolf den Mond anzujaulen?“, heißt es dort. Eine weitere Differenz zu den Texten Kaminers und Kapitemans, mit Ausnahme von Kaminers *Militärmusik*, besteht in der Rezeptionssteuerung mittels der Gattungszuordnung. *Superposition* wird als Roman ausgewiesen. Die kurze Autorenvita verrät von Kaufmanns Herkunft nur ihren Geburtsort St. Petersburg, verschweigt aber, dass sie Jüdin ist. Immerhin wird erwähnt, dass Kaufmann auch Fotografin und Pianistin ist, wie ihre Protagonistin Izy. Die Überschneidungen zwischen der Autorin und Izy sind indes so zahlreich, dass der Text eine autofiktionale Lesart zulässt, auch wenn keine Namensidentität von Autorin, Erzählerin und Protagonistin besteht. Dazu gehören der Wohnort Berlin, die Tätigkeit

einigen russischen Märchen. Vgl. Hänny, Christiane: Figuren. In: Blum, Lothar (Hrsg.): Handbuch Märchen. Berlin, Heidelberg: Springer 2023. S. 87-92.

als Jazzpianistin, die Herkunft als jüdischer Kontingentflüchtling oder dass der Vater einen Posten bei der jüdischen Gemeinde bekleidet. Diese sind allerdings erst durch Rückgriff auf epitextuelle Informationen ersichtlich. Die verlegerische Inszenierung verfolgt auf dem Buchumschlag also weniger die Strategie, den Text im Sinne der Kategorien ‚migrantisch‘, ‚autobiographisch‘ oder ‚jüdisch‘ zu vermarkten, als es bei Dmitrij Kapitelman der Fall ist. Sie greift stattdessen andere Motive von *Superposition* auf, wie die Ausführungen zur textuellen Ebene zeigen werden.

Das Buchinnere ist eine reich bestückte peritextuelle Spielfläche. Es gibt eine Widmung, ein Motto und Kapitelüberschriften. Die kampfeslustige Atmosphäre des Covers wird im Buchinneren durch das Motto vertieft: „Alle Personen in diesem Buch haben sich selbst frei erfunden oder wurden von Mutter, Vatter, Schulkameraden, Arschlöchern und Wichsern zu dem gemacht was sie sind.“ (SP, S. 7) Kaufmann verdreht hier Formeln der Authentizitätsbeglaubigung in (auto-)biographischen Texten, indem sie sie ironisch bricht und mit Vulgarismen anreichert. Die sprachliche Provokation ist außerdem ein Statement in Bezug darauf, wie die eigene Wesenheit frei geformt aber auch von der sozialen Umgebung beeinflusst – gewissermaßen verformt – werden kann. Gleichzeitig spielt das Motto mit den Erwartungen an die Zuverlässigkeit der Erzählerin. Signalisiert wird damit eine Erzählweise, die offen lässt, was erfunden ist und was nicht. Dass darüber im Text keine Gewissheit herrscht, antizipiert auch der zweite Teil des Mottos: „Und der Jude ist nicht reich. Und der Russe ist nicht kalt. Und Berlin ist nicht Berlin.“ (SP, S. 7) Benannt werden mit dieser renitenten Verlautbarung die Dreieckspunkte der kulturellen Herkunftsbezüge. Diese verweigern sich einer feststehenden Definition dadurch, dass Stereotype und diskriminierend konnotierte Begrifflichkeiten in dieser Auflistung zitiert, aber verneinend umgewendet werden. Die drei Sätze hinterfragen damit zuvorderst eine Rezeptionshaltung. Der folgende Text, so die erzeugte Erwartung, will also mit Klischees aufräumen. In Zweifel gezogen wird außerdem die Darstellbarkeit von Realität, womit Reminiszenzen an die Literatur der Moderne vorweggegriffen werden.⁸⁷⁸ Sowohl der verlegerische als auch der auktoriale Peritext verdeutlichen,

⁸⁷⁸ Die Ablehnung der Vorstellung, dass literarische Erzählverfahren (wie auch andere künstlerische Ausdrucksformen) äußere Wirklichkeiten unmittelbar abbilden könnten, zieht sich durch die Ismen der modernen Avantgarde – von Futurismus und Expressionismus bis hin zu Dadaismus und Surrealismus. In Russland an der Wende zum 20. Jahrhundert war während des sog. ‚Silbernen Zeitalters‘ der russischen Literatur der Symbolismus ein wichtiger Vorläufer für die folgenden Avantgarden, indem er sich vom vormals herrschenden Realismus absetzte. Vgl. Städtke, S. 226 f. Auch in Deutschland hatte diese literarische Strömung Einfluss. Vgl. Ruffing, Reiner: Literatur der Jahrhundertwende. In: Ders.: Deutsche Literaturgeschichte. Paderborn: Fink 2019. S. 189-203. Hier S. 191-193. Der nachfolgende, v.a. in Russland bedeutsame Futurismus radikalisierte die anti-mimetischen Darstellungsformen der Symbolisten durch die Darstellung betont irrealer Welten. Vgl. Berg, Hubert

dass Kaufmann sich nicht als ‚Migrationsautorin‘ im literarischen Feld positionieren will, auch wenn das Thema eine Rolle spielt. Dass sie sich mit ihrem Autorschaftskonzept von jenem abzugrenzen sucht, bestätigt die innertextuelle Ebene. Kaufmann integriert darin die Inszenierung der Herkunft in die Inszenierung der Künstleridentität ihrer Protagonistin und greift dafür auf Elemente des Künstlerromans zurück.

Superposition begleitet die autodiegetische Erzählerin Izy Lewin, eine 26-jährige Jazzpianistin, durch ihren Alltag. Dieser besteht aus Musikauftritten, Treffen mit Freunden, Partys, Rendezvous mit ihrem Angebeteten Timur, wohl auch einmal einem Besuch bei ihren Eltern. Der Plot ist zwar verortet in Berlin. Weil das Geschehen aus Izys Innenperspektive erzählt wird und sie in ihren Gedankengängen immer wieder abschweift, sind Zeitebenen und Orte oft wenig unterscheidbar. Der Handlungsstrang verliert sich im Verlauf in einem zunehmend surrealen Erzählstrudel aus verschiedenen Erzählmodi und Bewusstseinssebenen der Protagonistin. In Form von Reflektionen über Momentanes, Erinnerungen und in Gedanken geführten Dialogen fließen Erlebtes und Innenleben ineinander. Izys Gedankenwelt wird bestimmt durch ihre Herkunft als jüdischer Kontingentflüchtling, ihre Liebe zu dem Russen Timur und ihre Familie. Diese stehen aber nicht für sich. Denn die krisenhafte Existenz als Künstlerin ist mit den anderen Themen verwoben. So ist die Herkunft als Einwanderin zwar ursprünglich für ihre Unzufriedenheit darüber, sich nicht bruchlos in die Mehrheitsgesellschaft einfügen zu können. Zur gleichen Zeit empfindet sie ihr Leben als sinnentleert und mittelmäßig, weil sie gezwungen ist, als Musikerin langweilige Engagements anzunehmen. Broterwerb und höhere künstlerische Berufung werden als Gegensätze dargestellt. Diese Bipolarität und die Selbstreflexivität über das Künstlerdasein sind für viele literarische Auseinandersetzungen mit Künstlerexistenzen charakteristisch.⁸⁷⁹ Die Migrationsthematik wird bei Kaufmann folglich mit dem Kernmotiv des Künstlerromans, der Beziehung von Kunst und Leben, verbunden.⁸⁸⁰ Dass sie dabei

van den: Russischer Futurismus. In: Ders.; Fähnders, Walter: (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart: Metzler 2009. S. 120-121. Hier S: 120.

⁸⁷⁹ Kaufmann schreibt sich damit in eine lange Tradition ein. Für die Zeit der deutschsprachigen literarischen Moderne ist z.B. an Thomas Manns Verarbeitung des Künstlerdaseins in *Tonio Kröger* (1903) und *Der Tod in Venedig* (1911) oder Hermann Hesses *Steppenwolf* (1927) zu denken. Für verschiedene Strömungen der russischen Moderne ist das Thema ebenfalls relevant, etwa für die Symbolisten und die Futuristen. Bedeutsam ist hierbei die Vorstellung des Künstlers als anti-bürgerlicher Außenseiter. Vgl. Flach, Sabine: Künstler. In: Berg, Fähnders: (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. S. 183-185. Vertreten wird eine umfassende Ästhetisierung des Lebens, die durch die Figur des Bohemiens als öffentlicher Lebensstil inszeniert wird. Vgl. ebd., S. 183.

⁸⁸⁰ Diese wird häufig als „polare Spannung zwischen der kreativen Erlebniswelt des Subjekts und dem lebenspraktischen Anspruch der Gesellschaft“ dargestellt, was zu einem Gefühl der Zerrissenheit führt.

literarische Traditionslinien der Moderne und der frühen Popliteratur zitiert, zeigt zudem die bohème-hafte Darstellung des Künstlermilieus, in dem sich Izy bewegt.

Die im Motto des Textes benannten kulturellen Bezugspunkte gehen ineinander über, sie repräsentieren somit auch den Grundkonflikt künstlerischer Existenz, die sich gemäß dem Titel überlagern. Wie im Fall von Kaminer und Kapitelman besteht zwischen Herkunft und Autorschaft ein Kausalzusammenhang. Aber bei Kaufmann werden, und so gibt es der Peritext auch vor, Trauer und Schmerz als Notwendigkeit für künstlerische Produktion per se aufgefasst. Folgerichtig befindet sich die Protagonistin in einem Modus permanenter Grenzüberschreitung. Das hat durchaus selbstzerstörerische Züge. Wut über ihre Situation wechselt sich dabei ab mit der Trauer über Nichtvorhandenes. Dass man ihre Schilderungen allerdings mit einer gewissen Vorsicht lesen sollte, legt sie selbst nahe: „Ich falle zurück. Dahin, wo die Erinnerung die Fakten verdreht. Vielleicht sind meine Wahrheiten allesamt zu Lügen geworden. Vielleicht waren sie nie wahr. Vielleicht bin ich ja gar nicht da.“ (SP, S. 10)

6.1.1 „Und der Jude ist nicht reich.“ Migration, jüdische Abstammung und das Gefühl der Nichtzugehörigkeit

In Bezug auf die jüdische Herkunft und ihre Beziehung zur postsowjetischen Abstammung weist *Superposition* Analogien zu den Schilderungen Dmitrij Kapitelmans und Kaufmanns eigener Biographie auf. Wie die Autorin verbrachte die Protagonistin Izy die ersten Jahre ihrer Kindheit in der Sowjetunion, in ihrem Fall Russland. Auch ihre Familie beschloss, das Land aus Furcht vor wachsendem Antisemitismus zu verlassen. Wie Kapitelmans Alter Ego Dima verbringt sie mit ihrer Familie die erste Zeit in einem Asylbewerberheim in Ostdeutschland, studiert später und lebt dann in Berlin. Auch sie leidet noch immer unter den Folgen der Migration für ihr Zugehörigkeitsgefühl, das unter anderem deshalb nicht ausgeprägt ist, weil die Aufnahme der Kontingentflüchtlinge als Heuchelei des deutschen Staates aufgefasst wird: „Schönes, richtiges, sich selbst kasteiendes Deutschland – wir sind deine Wiederbesiedlung, Scheinjuden. Juden nach Schein, kommt wieder rein.“ (SP, S. 68)

Kaufmann schildert in ihrem Text ebenso wie Kapitelman, welcher Ausgrenzung die Eingewanderten im Nachwendedeutschland in den 1990er Jahren

Vgl. ebd. Weiterführend zur Gattung des Künstlerromans außerdem: Stottmeister, Jan: Vom Künstlerroman zum Kunstroman. Fiktive Künstler und ihre Kunstwerke in der erzählenden Literatur. Baden-Baden: Ergon 2021.

ausgesetzt waren. Wie so oft erfolgte mit der Migration erst einmal eine berufliche Degradierung. Beide Eltern entstammen eigentlich einer künstlerischen Elite. Izys Vater, der in der Sowjetunion Dirigent war, verdingt sich in Deutschland zunächst als Zeitungsausträger. Ihre Mutter war in Russland eine erfolgreiche Balletttänzerin, sie gibt in einem ostdeutschen Dorf Tanzkurse, wo sie sich in den Pausen auf der Toilette versteckt, um Konversationen mit den deutschen Schülern zu vermeiden. (Vgl. SP, S. 67) Hart war auch Izys Schulalltag. Die Kinder hänselten sie z.B. mit einem diskriminierenden Lied: „Russki Russki gar nicht dumm, kackt in die Erde und fliegt drumherum.“ (SP, S. 66) Dennoch ist sie sich bewusst, dass sie im Gegensatz zu anderen Einwanderergruppen eine Sonderstellung genießt: „Es tut mir sehr leid, dass ich hier Privilegien habe, weil quotenjüdisch, und ihr nicht“ (SP, S. 69.) Ihnen gegenüber ist sie von Amts wegen privilegiert, aber auch weil man sie nicht sofort als Migrantin erkennt: „Es ist ein Luxus, seine Herkunft verschleiern zu können. Ich kann es.“ (SP, S. 77)

Eine weitere Gemeinsamkeit mit Dima besteht darin, dass sie eine ‚Vaterjüdin‘ ist. Ihr Vater Ari ist Jude, ihre Mutter Mira hingegen nicht. Izy wuchs nicht jüdisch auf, in ihrer Kindheit in der Sowjetunion zelebrierte man christliche Feste, lebte aber insgesamt nicht religiös.⁸⁸¹ Im Asylbewerberheim wurden Izy und insbesondere ihre nichtjüdische Mutter deshalb diskriminiert: „Eine Schickse, spotteten die dummen Krähen im Asylbewerberwohnheim und stritten sich, wer jüdischer ist.“ (SP, S. 29) Der in der Sowjetunion erlebte Antisemitismus wird im innerjüdischen Umfeld in Deutschland erneut erlebt. Weder dort noch in Russland wurden Izy und ihre Familie als vollwertige Mitglieder einer Gemeinschaft betrachtet: „Aber die Juden, für die bin ich doch ein *Gar nicht echt*. Falscher Elternteil vom auserwählten Volk. Buhu. Den Russen war ich nicht russisch genug. Judenbrut.“ (SP, S. 99) Bei der Protagonistin hat diese mehrfache Nichtzugehörigkeit zu einem fragmentierten Selbstbild geführt. Zur Darstellung der inneren Zerrissenheit von Izy werden wiederholt Ausdrücke verwendet, die der Genetik oder dem Tierreich entlehnt sind: „Bin ich halt ein Bastard. Mischling. Was soll’s. Verdammt widerstandsfähige Hunde sind das.“ (SP, S. 290) Ausgrenzungserfahrungen erfordern Bewältigungsstrategien. Die Protagonistin beantwortet sie hier mit einer trotzigem Gegenreaktion, die man durchaus im postmigrantischen Sinne als selbstermächtigende Verkehrung einer herabsetzend gemeinten Bezeichnung verstehen kann.

Über die jüdische Herkunft kommt es allerdings auch in Kaufmanns Text zu einem generationalen Dissens. Izy macht ihrem Vater Vorwürfe, weil er sich in Berlin

⁸⁸¹ „Und ich habe als Kind eine grüne Tanne umtanzt und mit Lametta beworfen und nicht den Siebenarmigen angezündet.“ SP, S. 98 f.

für die russischen Juden und die jüdische Gemeinde einsetzt (vgl. SP, S. 160) Für ihn war die erst als Kontingentflüchtling ‚angelegte‘ jüdische Identität „die Fahrkarte und das Abkommen“ (SP, S. 160), für das er im Gegenzug einen Beitrag zu leisten hat. Aus Izys Sicht ist das ein Absurdum, zumal sie zum Schutz vor Verfolgung christlich getauft wurde und, eine weitere Parallele zu Kapitelman, den russischen Nachnamen ihrer Mutter trug (vgl. SP, S. 162). Auch in Deutschland fürchtet sie antisemitische Verfolgung (vgl. SP, S. 162). Die Protagonistin übt zudem Kritik an der Bundesrepublik, die die Folgen des Kontingentflüchtlingsgesetzes nicht ausreichende bedacht habe.⁸⁸² Deutschland ist zwar das Land, das sie inzwischen am besten kennt: „Deutschland. Deutschland. Über. Alles.“ (SP, S. 31) Der sarkastische Ton zeigt es: Trotzdem ist ihr Verhältnis zu dem Land distanziert, auch weil sie ihre Kindheit woanders verbracht hat. Das Problem ist aber, dass auch in Russland kein wirkliches Zugehörigkeitsgefühl möglich war, weil Juden dort als Minderheit diskriminiert waren: „Und du, Heimat? Du bist ein Arschloch gewesen, and you know it.“ (SP, S. 69)

Viele der bisher gezeigten Aspekte sind den Schilderungen Kapitelmans ähnlich. Kaufmann setzt ihre Identitätstrias aber anders literarisch in Szene, indem sie ihre Protagonistin auf ähnliche Voraussetzungen anders reagieren lässt. Weil sie sich wegen fehlender Deutschkenntnisse nicht auf verbalem Weg gegen Ausgrenzungen wehren kann, reagiert die Kindheits-Izy mit Schlägen: „Mit der Faust, mit dem Knie, jede Pause, jeder Heimweg.“ (SP, S. 66) Früh etabliert sie eine Angriffshaltung, die auch in Erwachsenenjahren noch symptomatisch ist. Schon in jungen Jahren verabscheut sie allerdings Mitleid und damit einhergehende Kategorisierungen als ‚Opfer‘ noch mehr als direkte Anfeindungen:

Jaja...Migrationshintergrund. Keine Ahnung habt ihr! Könnt ihr auch gar nicht! Und ich hätte euch gern fest in den Kiefer gegriffen, und in die starren angsterfüllten Augen geschrien – VORDERGRUND! MigrationsVOR-DER-GRUND! (SP, S. 67)

Wo Dima in Kapitelmans Texten nach Ursachen forscht, um eine Lösung für sein ambivalentes Identitätsgefühl zu finden, reagiert Izy mit Wut und Rebellion. Zwar

⁸⁸² Jene russischen Juden, um die sich ihr Vater in der Gemeinde kümmert, sind trotz hoher Bildungsabschlüsse nun Sozialhilfeempfänger. In vielen Fällen entschieden sie sich lediglich aus pragmatisch-ökonomischen Beweggründen für Deutschland. Die Aussicht auf ein besseres Leben habe sogar zu Betrug geführt: „Manche haben sich auch den Nachweis erkaufte oder erheiratet, denn hier als Jude zu leben, schien weitaus lukrativer, als dort als reinrassiger Russe zu versauern und mit unwürdiger Rente in Lebensmittelabfällen nach Nahrung zu suchen. Das sind so Dinge, daran hat Deutschland nicht gedacht, als es uns alle aufnahm.“ (SP, S. 159) Daher ist es nicht verwunderlich, dass sie eigentlich noch der „Sowjetologie“ ihrer Heimat nachtrauern. (SP, S. 159)

leidet auch sie unter fehlender Zugehörigkeit, andererseits will sie – ein profunder Unterschied zu Dima – gar nicht der Mehrheitsgesellschaft zugehörig sein. Sie kultiviert dagegen eine selbstbewusst vorgetragene Alterität:

Schön kantig geschliffen vom Resistenzen bildenden Anpassungs- und Assimiliationsprozess. [...] Wir sind das Extra in diesem Land. Wir sind die, über die man redet. Wir werden niemals hier passen. Und dort, wo wir herkommen, passen wir längst nicht mehr. Wir sind immer die anderen. (SP, S. 65)

Dass Izy aus der Negativerfahrung, sich nicht einfügen zu können, eine Besonderheit ableitet, zeugt von dem Wunsch, ihre Identität selbst bestimmen zu wollen. Sie erinnert darin an Wladimir Kaminers Muster der Aufwertung der Abwertung, allerdings mit einem nihilistischeren Grundton.

„Der Jude“ ist im erzählten Kontext somit finanziell nicht reich, dafür umso reicher an materiellen und immateriellen Einbußen. Auch Izys Familiengeschichte in der Sowjetunion ist eine Geschichte von Verlusten. Hiervon erfährt man in Bruchstücken, die in Form von Rückblenden, inneren Monologen oder in Traumsequenzen der Erzählerin die Gegenwart durchkreuzen. Abrupte Szenenwechsel, auch alternierende Erzählebenen, berichten immer wieder von Izys Großmutter „Babuschka Ella“. Ella ist die Mutter ihres Vaters, eine Jüdin aus Odessa und in der Vergangenheit eine starke Persönlichkeit, nun aber schwer krank. Izy sorgt sich in ihren Gedanken ständig um deren Tod, sie hat übersteigerte Verlustängste. Nach und nach lässt sich aus Izys Innenperspektive die Geschichte von Ella zusammensetzen. Diese verlor in einer Bombennacht sämtliche Angehörige. Sie war vor dem Krieg Pianistin, musste dann aber in einer Fabrik arbeiten. Eine legendenartige Familienerzählung rankt sich um Ellas Zopf.⁸⁸³ So will es das Familienarchiv, dass sie nach dem Tod ihrer Familie im Begriff war, sich vor einen Zug zu werfen. Die Vorahnung einer Freundin und ihr Zopf verhinderten ihren Selbstmord. Die Freundin zog sie an ihrem Zopf nämlich gerade in dem Moment zurück, als der Zug schon einfuhr. Seitdem und bis zum Tod ihres späteren Mannes trug sie diesen Zopf wie ein Denkmal um ihren Kopf gelegt. (Vgl. SP, S. 166) Ella habe in ihrem Pass auch den Eintrag als Russin abgelehnt, obwohl man ihr das angeboten habe und obwohl das ihr Leben in der Sowjetunion erleichtert hätte. Wechselnde Erzählperspektiven verwischen die Grenzen zwischen ihren eigenen Inneneinsichten und den Worten, die sie ihrer Großmutter in den Mund legt:

⁸⁸³ Hierin besteht eine, unbewusste oder bewusste, intertextuelle Beziehung, denn der Zopf der Großmutter ist titelgebend für Alina Bronskys Roman *Der Zopf meiner Großmutter*, der im Jahr 2019 veröffentlicht wurde.

Ich denke mir euch alle weg. Keine Eltern, keine Tanten, keine Großmütter und Großväter. Niemand. [...] Was bleibt? Man selbst minus alles, was man kennt, geliebt hat, minus alles. Man kennt niemanden und niemand kennt dich. (SP, S. 27)

In ihrer Trauer um Ellas Vergangenheit verbindet sie deren Verluste mit ihrer eigenen Situation, sodass bisweilen nicht eindeutig beurteilt werden kann, ob sie sich selbst oder ihre Großmutter meint.

Je weiter der Text voranschreitet, desto mehr wird Izys mentaler Zustand labil und desto mehr dient das Thema der Herkunft nur noch zur Zuspitzung der psychischen Situation. Während sie wiederholt die Befürchtung äußert, verrückt zu werden, schwindet denn auch die innere Überzeugungskraft ihres Exklusivitätsgedankens: „Aber gehöre ich jetzt hierher, nur weil hier schon länger als dort!? Ich habe mich so bemüht zu passen, man...Mehr geht doch nicht. Aber es reicht nicht. This is not...“ (SP, S. 103) Die elliptische Satzkonstruktion ist in diesem Moment eine sprachliche Entsprechung von Izys emotionaler Brüchigkeit. Dieses Element ist von Anfang an stilprägend für den Text, es wandelt sich aber die Funktion. Zu Beginn noch Lässigkeit und Mündlichkeit ausdrückend, zeigt es später Verwirrung und Verzweiflung an.

Izy glaubt weder an Religion noch stellt sie sich die faustische Frage, „was die Welt im Innersten Sinn zusammenhält.“ (SP, S. 97) Für sie ist jegliche Religion blutbefleckt und scheinheiliger „Gotteskack“ (SP, S. 99) Einzig wichtig sei das Jetzt, eine höhere Sinnhaftigkeit gebe es nicht: „Wir sind nur Punkte in einem Netz. Koordinaten, Synapsen, die vergehen, erlöschen oder ersetzt werden.“ (SP, S. 98) Dass sie eine Kette mit Jesuskreuz trägt (SP, S. 162), und dass sie diese an einer Stelle ablegt und stattdessen die Kette ihres Geliebten Timur mit Davidstern anprobiert, ist als Erprobung von Identitäten zu werten, für die diese Symbole nicht mehr sein müssen als Modeartikel. Letztlich stellt ihr der Davidstern nämlich keinen Anhaltspunkt für ihr Selbstbild zur Verfügung, während das Jesuskreuz zumindest eine Verbindung zu einem wichtigen Ereignis in ihrer Kindheit aufrechterhält. Anders als in Kaufmanns frühem Text von 2002, in dem der Gedanke einer Autonomie von Ideologien und Religionen bereits anklingt, ist er hier mit Izys nihilistischer Weltanschauung zusammengeschlossen. Dies drückt sich ästhetisch darin aus, dass Izy eine äußerst derbe Sprache pflegt, die von Kraftausdrücken, Fäkalsprache und sexuellen Provokationen durchzogen ist. Die Protagonistin träumt etwa von einer Negierung aller Religionen und Weltanschauungen durch genetische Durchmischung und formuliert dies drastisch: „Und fangen wir doch damit an, dass Juden die Faschisten aus den Deutschen vögeln und deren Kinder wiederum mit Moslems Nachkommen zeugen.“ (SP, S. 239) Dies ist im Text zudem eines von mehreren Beispielen dafür, dass

die Hinwendung zum Körperlichen als derjenige Zustand betrachtet wird, in dem Geist und Vernunft überhaupt erst wirksam werden können.

6.1.2 „Und der Russe ist nicht kalt.“ Nostalgie und übersteigerte Liebesehnsucht

Während die Erzählerin in Bezug auf ihre Herkunft zu Beginn noch kämpferischen Trotz zur Schau stellt, erweist sich diese Haltung zunehmend als selbstbetrügerisch. Das ist auf zwei weitere Sinnkrisen zurückzuführen, die mit Voranschreiten des Textes einen immer größeren Raum einnehmen: Zum einen die unglückliche Liebe zu ihrem Pendant Timur, die den Herkunftskonflikt in der Gegenwart aufrechterhält. Zum anderen überlagern sich diese Felder mit der fehlenden Anerkennung als anspruchsvolle Musikerin. Kaufmann, die selbst als Jazzmusikerin arbeitete, demonstriert diese Aspekte in ihrem Text über die Zusammenführung verschiedener Genre-Elemente aus der Popliteratur und der Literatur der Moderne. Für die Deutung dieses Verfahrens ist es entscheidend, die peritextuelle Ebene von *Superposition* zu berücksichtigen. Die melancholische Grundhaltung der Protagonistin ist in Anbetracht des Kunstbegriffs im Motto nicht nur auf die Herkunft bezogen, sondern auch als Voraussetzung für künstlerische Produktivität definiert. Ihr emotionaler Überschwang wird demgemäß als zwangsläufige Korrelation mit dem Künstlerdasein inszeniert. Er äußert sich in ihrer übersteigerten Liebesehnsucht, in deren Rahmen sie eine nostalgische Russlandsehnsucht zelebriert – mit Timur als Projektionsfläche. Dieser Rahmen deutet einen Konflikt an, der in vielen Künstlerromanen vorkommt, in denen „Kunstversagerfiguren“ gleichfalls an der Liebe scheitern.⁸⁸⁴

Peritextuell wird zudem vor Beginn von *Superposition* der Anspruch benannt, nationalkulturelle Klischees zu widerlegen. Dazu gehört die unterstellte Kälte russischer Mentalität. Und tatsächlich geriert sich die Protagonistin alles andere als kalt. Aber entgegen dem im Peritext formulierten Motto greift sie in Bezug auf Russland selbst auf ein vorgefertigtes Beschreibungsinventar zurück. Das zeigt sich etwa, wenn sie ihre widerstreitenden Herkunftsbezüge positiv umwertet, um sich eine exotische Aura zu verleihen: „Ich hab die fruchtbare Saat und Sonne der Ukraine, die unendlich heiße Kälte Russlands, den Nachlass des hebräischen Wüstenvolks – alles drin in mir, alles immer dabei.“ (SP, S. 29) Ihre Alltagsgewohnheiten, vor allem ihr

⁸⁸⁴ Stottmeister, S. 338.

Wodkakonsum, bestätigen Klischees eher als dass sie sie unterlaufen. An einer Stelle macht sie sich insgeheim über die Russlandbegeisterung eines Bekannten lustig, bedient diese aber auch, indem sie ihm aus einem nostalgischen Gefühl heraus eine Lenin-Biographie schenkt und bei einer Party Kasatschok vortanzt (SP, S. 44 und S. 49).

Ohnehin wird die russische Herkunft – im Unterschied zu Wladimir Kaminer und Dmitrij Kapitelman – bei Kaufmann weniger stark in einem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang reflektiert. Sie bezieht sich vielmehr auf das subjektive Erleben der Protagonistin, wobei die Vergangenheit in Russland häufig sogar im Nachhinein idealisiert wird. Deutlich tritt dieser Hang in ihrem Verhältnis zu Timur, seinerseits russischer Jude, zutage. Die Protagonistin ersetzt das Klischee der russischen Kälte durch das der ‚russischen Seele‘. Den Verlust der Heimat sucht sie durch ihre Liebe zu ihm, dessen Nachname passend Hertz lautet, auszugleichen. Izys Erwartung ist allerdings deshalb illusionär, weil sie für ihn lediglich ein Seitensprung ist und er bereits in einer Beziehung mit der deutschen Astrid ist. Aufgrund biographischer Gemeinsamkeiten und ähnlicher Interessen sieht die Protagonistin in ihm einen Seelenverwandten. Wie sie ist er jüdischer Abstammung, lebt seine sexuellen Bedürfnisse ungeniert aus, hängt seiner russischen Kultur nach, liest kaukasische Märchen. Für die Protagonistin ist er die Antwort auf ihre Orientierungslosigkeit: „Von unserer Insel des geschlossenen, nur für uns zugänglichen kleinen Glücks, so überwältigend großen Glücks. Von der Insel, die ich Heimat nannte.“ (SP, S. 264) In der Tat zelebrieren sie und Timur eine verklärte Russlandnostalgie. Sie schwelgen gemeinsam in Erinnerungen, wenn sie sowjetische Kriegslieder hören, alte russische Filme sehen, Wodka trinken, russisches Essen zu sich nehmen, sich russische Kosenamen geben. Auf ihre Liebe zu ihm legt sie ebenfalls nationalkulturelle Schablonen an:

Wenn du hier wärst, würde der Wodka anders schmecken. Nach Steppe, und Tundra, und Taiga, und Märchen am Ofen, und nach zu Hause. Wenn du da bist, ist es, als wäre es portabel – überall, wo du bist, ist es: zu Hause. (SP, S. 47)

Dabei stilisiert Izy ihre Liaison zu einer Bonnie und Clyde-artigen Konstellation. Motivisch repräsentieren das die allegorischen Entsprechungen der beiden: Wolf und Hund. Diese Vorstellung basiert auf einem Trickfilm, den Timur Izy schickte. Darin nimmt sich ein Hund einem einsamen Wolf an und beide werden Freunde: „Ein Hund und ein Wolf, die sich Arm in Arm unter dem Tisch besaufen – Timur und Izy aus Berlin. Timur und Izy sind Kinder der Straße.“ (SP, S. 6) Die Rollenverteilung der Tiere ist vor dem Hintergrund von Izys Wunsch nach einem Durchbruch als Pianistin und Komponistin erwähnenswert, denn der Gegensatz zwischen wildem und

domestiziertem Tier kann als Entsprechung zu der Opposition von freier künstlerischer und angepasster bürgerlicher Existenz verstanden werden.⁸⁸⁵ Dieser Eindruck wird dadurch perpetuiert, dass Timur sich trotz ähnlicher Neigungen nicht für Izy, sondern für die vernunftbetonte Beziehung zu seiner deutschen Freundin Astrid entscheidet. Zugleich repräsentiert er die Unerreichbarkeit der russischen Heimat. Insofern ist ihr Bild von ihm genauso wie das Russland ihrer Erinnerung eine illusionäre Idee, wobei beide aufeinander angewiesen sind:

Du frisst dich durch alle Gedanken, die ich habe. Es gibt nur dich, und jetzt musst du sie mir alle ersetzen – all die Kindheitsträume, all die Matrosen, in die ich als Kind verliebt war, in der Metro auf dem Weg zum Klavierunterricht, all die nicht erlebten Rendezvous an der Neva, die weißen Nächte... (SP, S. 106)

Izys Leidenschaftlichkeit wirkt, als wolle sie ihre Vorstellung einer ‚russischen‘ Mentalität selbst einlösen. Eine starke Gefühlsbetontheit ist für sie ein Authentizitätsmerkmal: „Russe ohne Wehmut und Pathos? Gibt’s nicht. Und drin ist der Wodka.“ (SP, S. 13) Sie entwickelt eine extreme Form schwärmerischer Theatralik,⁸⁸⁶ die für ihre später doch noch stattfindende Entwicklung zur erfolgreichen Künstlerin die Basis bereitstellt. Dem voraus geht nämlich der Seelenschmerz durch Timurs schlussendliches Bekenntnis zu Astrid, der bei Izy zur Katastrophe führt. Die Kulmination ihres mentalen Zusammenbruchs markiert eine Schussverletzung, mutmaßlich durch einen Verwirrten in der Bahn. Abermals erweist sich die Erzählhaltung der Protagonistin aber als ungewiss, weil surreale Traumsequenzen die Narration des folgenden Krankenhausaufenthalts dominieren. Schlaf und Wachzustand sind kaum mehr differenzierbar und dadurch bleibt in der Schweben, ob sich die Erzählerin die Wunde sogar selbst zugefügt hat.

So präsent das Thema ist, handelt es sich im Kern aber nicht um die Geschichte einer unerfüllten Liebe. Und auch wenn Russland Izys zentrale Sehnsucht markiert, der Text eine transkulturelle Lebenserfahrung beschreibt, ist das nicht seine einzig wichtige narrative Säule. Der postmigrantische Konflikt fehlender Orientierung im Einwanderungsland kann auch als universell zugängliche Narration einer

⁸⁸⁵ Die Anordnung erinnert wiederum an Hermann Hesses *Steppenwolf*, der den Zwiespalt des Künstlers zwischen bürgerlicher Konformität und Gesellschaftskritik thematisiert. Von Interesse ist im Kontext von *Superposition* außerdem die Symbolik des Wolfs im Märchen: „Der Märchenwolf zeichnet sich durch seine Gier und Gefräßigkeit, aber auch durch seine Dummheit aus, so dass er am Ende jeweils doch noch überlistet wird. In Verbindung mit der Gier des Wolfes steht oftmals das Motiv des Verschlingens, das wiederum auch mit (männlicher) sexueller Gier in Verbindung gebracht wird“ Hanny, S. 90.

⁸⁸⁶ So ist Izy überzeugt, außer Timur nichts zu begehren, sie ritzt sie ihre Initialen heimlich in seinen Schreibtisch oder schickt ihm betrunken eine Liebeserklärung, die sie sofort bereut: „Wir sind ein Blut. Ich liebe dich.“ SP, S. 57.

adoleszenten Identitätsaushandlung gelesen werden. Das lässt sich anhand von Izys Verhältnis zu ihrer Familie demonstrieren. Ein längeres Kapitel über einen Besuch bei ihren Eltern entspricht typischen Schilderungen einer ewig arbeitenden und immerzu kochenden russischen Mutter. Es gibt nächtliche Gelage, eine wodka-trinkende Großmutter und russische Konversationen. Verschränkt wird diese Darstellung russischen Familienlebens mit den Verlustängsten einer immer noch Heranwachsenden. Am elterlichen Küchentisch fällt sie in kindliche Verhaltensweisen zurück: „Ich bin jemandes Kind. Hier. Das ist mein Stuhl.“ (SP, S. 162) Wie ein Kleinkind bittet sie ihre Mutter: „Erzähl mir bitte eine Geschichte.“ (SP, S. 156) Izy ist sogar eifersüchtig auf das Engagement ihres Vaters in der jüdischen Gemeinde (vgl. SP, S. 153) Ihr ist indes bewusst, dass sie sich nicht vom „Mutterschiff“ lösen kann: „Wenn man niemandes Kind mehr ist... Und sie sagt, ich soll leben. Einfach nur leben.“ (SP, S. 153)

Die Protagonistin befindet sich in einem adoleszenten Übergangsstadium, das eine von ihren Eltern – und damit ihrer Herkunft – unabhängige Ichbildung verunmöglicht: „Aus was ist *Ich* denn gemacht? [...] Was ist das *Ich* befugt zu tun, ohne sich zu Mutter und Vater zu bekennen?“ (SP, S. 28) In der Hauptsache zentriert sich die Angst vor dem Alleinsein aber in ihrer Mutter und der Sorge um ihre erkrankte Großmutter Ella. Neben Timur sind die beiden Frauenfiguren die vorherrschenden Inhalte von Izys gedanklichen Reflektionen und Kommunikationspartner imaginärer Dialoge. Das ist kein Zufall. Denn wer, wenn nicht die starken Frauenpersönlichkeiten ihrer Familie böten für Izy passende Rollenvorbilder? Für ihr Selbstwertgefühl ist das prekär, weil sie nicht in der Lage ist, den von ihr so bewunderten Frauen nachzueifern. Deshalb vermag sie es auch nicht, bei persönlichen Zusammentreffen ihre Schwächen offen auszusprechen. Fragen beantwortet sie nur in ihrem Kopf ehrlich:

Wie es dem lieben schönen Mädchen geht!? Wahnsinn geht's. Einfach nur super. Habe gestern daran gedacht, wie man die Welt in die Luft jagt. Nein, nein, keine Angst – nur die schlechten Teile natürlich. [...]. (SP, S. 151)

Die Kommunikationsunfähigkeit der Protagonistin entspricht einem typischen Merkmal von Adoleszenz in der Literatur.⁸⁸⁷ Sie hat bei Izy zusätzlich einen frühkindlichen Ursprung. In ihren Tagträumen wird die Erzählerin mehrfach zurückversetzt zu Klavierkonzerten in Russland, die Herkunft also mit der späteren künstlerischen Laufbahn verbunden. Von einem Satz wird sie in ihren Träumen

⁸⁸⁷ Vgl. Gansel, Carsten: Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Pop-Literatur. München: Edition Text + Kritik 2003. Seite 234-257. Hier S. 245.

wiederholt heimgesucht: „Ihre Tochter ist ein Wunderkind!“ (SP, S. 73) Aus Angst dieser Erwartung nicht zu genügen, wurde sie vor ihren Auftritten von Albträumen und Panikattacken belastet, brillierte dann aber beim Klavierspiel mit einer überragenden Leistung. Dahinter steht der unbedingte Wunsch, zu gefallen: „Ich will die Beste sein für meine Mama.“ (SP, S. 75) Denn Izy weiß um die Bemühungen ihrer Familie, sie bestmöglich zu fördern und steht gerade deshalb unter einem enormen Leistungsdruck. Dieser reicht auf traumatische Weise noch bis ins Erwachsenenalter hinein. Izy erinnert sich an mehreren Stellen daran, dass ihre Großmutter Ella sie in den Sommermonaten einem äußerst strengen Klavierunterricht unterzog. Auch erfährt man, dass ihre Eltern in der ersten Wohnung in Deutschland nicht Möbel kauften, sondern zuerst ein Klavier. (SP, S. 166) Die Protagonistin fühlt sich ihnen gegenüber in der Bringschuld (vgl. SP, S. 128).

Dass sie mit den wenig gewürdigten Auftritten ihrer Jazzformation bei Firmenfeiern oder in kleinen Clubs dem Bild eines Wunderkinds nicht gerecht wird, ist insofern eine dreifache krisenhafte Erfahrung: In Bezug auf ihre musikalische Karriere, Adoleszenz und die transkulturelle Herkunft. Die Instabilität der Protagonistin ist nicht nur durch ihre Herkunft bedingt, sondern überträgt sich auf das Künstlerdasein, wobei die Liebe zu Timur eine Klammer zwischen Vergangenheit und einer unklaren Zukunft ist. Bei Izy offenbart sich, dass Timur nicht der einzige Kristallisationspunkt von ihren inneren Konflikten ist. Ihr fehlendes Zugehörigkeitsgefühl rührt also von ihrer Migrationsbiographie her, es ist aber auch gleichzusetzen mit der Entfremdung einer Künstlerin von der Gesellschaft – ein typisches Motiv des Künstlerromans.⁸⁸⁸ Zu den Merkmalen dieser Gattung gehört zudem die psychische Instabilität der Künstlerfiguren, es sind oft „Zerrissene und Wahnsinnige, denen das eigene Selbst zum Problem wird.“⁸⁸⁹ So ergeht sich die Protagonistin in Weltuntergangsphantasien, denkt an Waffen und äußert wiederholt die Befürchtung, verrückt zu werden und den Bezug zur Realität zu verlieren.⁸⁹⁰ Die Folge ist ihr psychischer und physischer Zusammenbruch in Form der

⁸⁸⁸ Vgl. Stottmeister, S. 332.

⁸⁸⁹ Meuthen, Erich: Einleitung. Ästhetische Erziehung und die Form des Romans In: Ders.: Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans. Berlin: De Gruyter 2001 (= Studien zur deutschen Literatur 159). S. 1-19. Hier S. 13.

⁸⁹⁰ „Ich rechne selber gerade damit, dass ich ziemlich bald austicke“ SP, S. 95. Apokalyptische Szenarien, die einen neuen Kalten Krieg heraufbeschwören, prägen zudem Kaufmanns zweites Buch *Die Nacht ist laut, der Tag ist finster*. Der Eindruck eines nahenden Weltuntergangs wirkte sich bereits auf das Schreiben der Autoren um die Jahrhundertwende sowie auf Teile der späteren Underground-Literaten aus. Vgl. Städtke, S. 228; vgl. Bandel, Jan-Frederik: Underground. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. S. 304-325. Hier S. 311-315.

Schussverletzung. Die Glaubwürdigkeit der geschilderten Ereignisse wird allerdings durch die Erzählerin selbst verunsichert, wie das folgende Zitat verdeutlichen kann:

Ich merke nur, dass irgendwas massiv daneben ist. Und so reizbar wie jetzt...Ich habe mich meistens noch im Griff, aber eigentlich...Ich fürchte, dass ich sehr knapp davon entfernt bin, eine wirklich schlimme Grenze zu überschreiten. [...] Ich könnte jemanden töten, wenn es die Situation erfordert. (SP, S. 103)

Dieser Abschnitt lässt die Möglichkeit offen, dass Izy sich ihre Verletzung selbst zugefügt hat.⁸⁹¹ Bis dahin prägt die Erzählung das Spannungsverhältnis zwischen Herkunft, adoleszenter Sinnleere und dem Drang nach künstlerischer Selbstentfaltung, in dessen Rahmen sich emotionaler Überschwang und selbstzerstörerische Neigungen mit surrealen und obszönen Elementen vermischen.⁸⁹² Dramaturgisch wird Izys Zusammenbruch somit vorbereitet durch Erzählverfahren, die Elemente der Literatur der Jahrhundertwende und der Popliteratur bzw. der Underground-Literatur aufgreifen. Dem soll in den folgenden Ausführungen nachgegangen werden.

6.1.3 „Und Berlin ist nicht Berlin.“ Adoleszenz, Pop und inszenierte Alterität

„Und Ekstase, weißte?! In Ekstase ist der Aggregatzustand des Menschen der ursprünglichste“⁸⁹³

Auch wenn durch die Thematisierung des Herkunftskonfliktes eine kritische Distanz der Protagonistin zu den für ihre Biographie bedeutsamen soziopolitischen Umständen zum Vorschein kommt, ist *Superposition* kein politischer Text. Im Zentrum steht hingegen die Verschränkung der inneren Konflikte einer Adoleszenten durch die triadischen kulturellen Bezugspunkte mit der letztendlichen künstlerischen Emanzipation, die vor dem Hintergrund einer Künstlerszene in Berlin nachgezeichnet wird. Die Protagonistin quert die Stadt zumeist per S- oder U-Bahn, es werden Straßen

⁸⁹¹ Auf eine solche Deutungsmöglichkeit weist auch hin, dass sie in einem ihrer Träume von Timur mit Brei gefüttert wird. Das kann als ein Beleg für den Wunsch der Protagonistin gelesen werden, umsorgt zu werden. Vgl. SP, S. 230.

⁸⁹² Hierbei handelt es sich um eine Entsprechung zur Underground-Literatur, die diesbezüglich in der Tradition der modernen Literatur steht. Vgl. Bandel, S. 314.

⁸⁹³ SP, S. 95.

und Stadtteile benannt, an wenigen Stellen auch die Stadt selbst thematisiert. Aber obwohl urbane Bezüge im Text vorliegen, ist *Superposition* nicht primär ein Großstadtroman. Allen voran ist Berlin das ideale Setting für eine Bohemienne, die einen künstlerischen Lebensstil pflegt. Wenn hier überhaupt ein urbanes Porträt gezeichnet wird, dann ein Kleinstporträt eines sehr spezifischen Berliner Künstlermilieus. Und dieses erschließt sich am überzeugendsten, wenn man Izy Identitätsverhandlung vor der Folie einer Kombination aus popliterarischen Erzählprinzipien und dem Rekurs auf die Literatur der Moderne betrachtet. Geht man mit Carsten Gansel davon aus, dass Popliteratur im Grunde ihres Wesens Adoleszenzliteratur ist, weil sie die Lebenswelt junger Menschen zentral thematisiert,⁸⁹⁴ dann ist die Verbindung noch einsichtiger. Kaufmann bringt Elemente aus der Beat-Literatur und der Underground-Literatur, die Gemeinsamkeiten mit Avantgardeliteratur der Moderne aufweisen, mit Adoleszenz-Motiven zusammen.⁸⁹⁵ Diese Gestaltung des autofiktional gefärbten Narrativs von *Superposition* ist auch für Kaufmanns textexterne Inszenierung von Bedeutung, mit der die Autorin darauf abzielt, sich im literarischen Feld als Avantgarde-Künstlerin zu positionieren.

Übergreifend gehört dazu in dem Text die Darstellung permanenter Grenzüberschreitungen.⁸⁹⁶ Für die Protagonistin Izy ist der Exzess der natürlichste Zustand eines Menschen, wie das Eingangszitat zeigt. Eine große Rolle spielt in ihrem Leben und dem ihrer Freunde der Genuss von Rauschmitteln, allen voran Alkohol. So beginnt die erste Szene bezeichnenderweise mit einem „russischen Gedeck“ (SP, S. 9), einem Wodka mit einem Kaffee. Starke Trunkenheit ist gewollt oder zumindest einkalkuliert: „Betrinken wir uns da sehr? Weil ich dann die Öffentlichen nehme.“ „Ja. Ist anzunehmen.“ (SP, S. 35) Gleich zu Beginn geht Izy mit ihren Freunden zu einer Party, die im Vollrausch endet – inklusive Kokain und gleichzeitigem Antibiotikakonsum.

Das Überschreiten von Grenzen ist ein Merkmal von Avantgarden⁸⁹⁷ sowie von Adoleszenz, wie sie in vielen popliterarischen Texten erforscht wird. Wenn in der gegenwärtigen Gesellschaft Orientierungshilfen dafür fehlen, wie das adoleszente Individuum eine stabile Ichbildung erreichen kann, probiert es sich an den

⁸⁹⁴ Gansel: Adoleszenz, S. 234.

⁸⁹⁵ Beachtenswert ist außerdem, dass schon der Künstlerroman des 19. und 20. Jahrhunderts die literarische Verhandlung künstlerischer Existenz häufig an das Thema das „Erwachsenwerdens“ bindet. Vgl. Stottmeister, S. 333.

⁸⁹⁶ Vgl. auch Dunker: Osterweiterung?, S. 49.

⁸⁹⁷ Transgression ist grundsätzlich in Avantgarden angelegt, weil bei ihnen das „Ausrufen der eigenen Bewegung als einer neuen mit entsprechend großem Differenzpotential gegenüber allem Alten und Anderen der entscheidende Vorgang“ ist. Berg, Hubert van den; Fähnders, Walter: Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert. In: Dies. (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. S. 1-19. Hier S. 2.

„Oberflächen der Erlebnisgesellschaft“⁸⁹⁸ aus. Weil der eigene Lebensweg nicht durch konkrete Vorgaben verengt ist, erschwert die „opulente Auswahl“ (SP, S. 101) Entscheidungsfindungen. Diese Leerstelle soll durch Eskapismus kurzfristig gefüllt werden. Dies ist bereits in der Moderne ein Reflex, um der Zerrissenheit des Individuums zu begegnen (damals angesichts von kriegerischen Konflikten und der Industrialisierung). In postmodernen Kontexten dehnt sich zudem die adoleszente Phase immer weiter aus, weshalb man auch von ‚Postadoleszenz‘ sprechen kann.⁸⁹⁹ Izy selbst analysiert ein solches Verharren im adoleszenten Zwischenraum als ein Symptom der Gegenwart. Die über 30-Jährigen seien allesamt Singles und Kinderlose, weil sie im „Dschungel der Eitelkeiten“ (SP, S. 43) mehr mit Status und Geld beschäftigt seien, als sich auf eine Familienplanung hin festzulegen.

In ihrem persönlichen Fall erfüllt die hedonistische Lebensweise indes noch andere Funktionen. Der Hang zur Transgression ist bei der Protagonistin in den Dienst einer inszenierten Andersartigkeit durch ihre Herkunft gestellt. Denn Konformität sei typisch deutsch, Deutsche seien ordentlich, diszipliniert und immer vorsichtig. Russen bilden in ihren Augen dazu eine Kontrastfolie: „Im Russischen gibt es da nur einen Spruch: *Nu ty dajòsch!* Und das heißt so viel wie *Du bist ja krass*. Ist eigentlich eher eine Aufmunterung, noch einen draufzusetzen.“ (SP, S. 47) Nonkonformes Verhalten entspricht somit auch dem Russlandbild, das sie verkörpern will. Nicht zuletzt will sie ihrer Vorstellung von einem möglichst intensiven Leben durch Impulsivität nahekommen, z.B. indem sie in der Öffentlichkeit Unerwartetes tut, sich etwa auf den Boden legt, „weil ich Lust habe.“ (SP, S. 104) Bei allem Kummer über fehlende identitäre Bezugspunkte ist eine Distanz zur Gesellschaft somit auch gewollt. Schließlich ist Adoleszenz der „Ort, an dem sich die Jugendkultur, die Gegen- und Subkultur, die Rebellion abspielt.“⁹⁰⁰

Gegen gesellschaftliche Werte und Normen zu verstoßen, gehört zum inhaltlichen und stilistischen Repertoire der Moderne und der Popliteratur,⁹⁰¹ sexuelle

⁸⁹⁸ Gansel: Adoleszenz, S. 244.

⁸⁹⁹ Vgl. ebd., S. 240.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 248.

⁹⁰¹ Die Literatur der Moderne teilt ihren Hang zur Grenzüberschreitung mit der Beat-Literatur und der frühen Popliteratur. Trotz differierender historischer und kultureller Kontexte streben sie allesamt nach Erneuerung durch den Bruch mit bürgerlichen Konventionen, traditionellen Erzählverfahren und Sprachformen, teilweise auch politischen Systemen. Dazu gehören für die Avantgarden des 20. Jahrhunderts u.a. auch die Ablehnung eines Gegensatzes von Hoch- und niederer Kultur. Vgl. Berg, Fähnders; S. 17-18. Dies wird weiterhin durch Sprach- und Formexperimente sowie durch den offenen Umgang mit Themen wie Sexualität, psychischen Erkrankungen, Drogenkonsum, der Entfremdung des Individuums oder (spiritueller) Sinnsuche realisiert. Zutreffend ist das für so unterschiedliche Bewegungen wie Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus und, im russischen Kontext bedeutsam, dem Futurismus. Während des ‚Silbernen Zeitalters‘ der russischen Moderne antizipierte der

Tabubrüche inklusive. Letztere gibt es in *Superposition* reichlich. Mit ihren Freunden kommuniziert die Protagonistin in einem äußerst unverblühten Duktus über Sexualität. In einer Szene erzählt ihre Freundin Stasch, dass sie einen Text des spanischen Philosophen und Queer-Theoretikers Beatriz Preciado gelesen habe. Darin werde die Abschaffung der Geschlechter gefordert, damit das Weibliche nicht mehr länger nur Objekt des Männlichen ist: „Und der Weg dahin sei, dass man den Anus als Hauptlustzentrum definiere.“ (SP, S. 40) Diese Gedanken entziehen sich Izys Verständnis, denn sie fühlt sich von solchen Kategorien nicht betroffen und äußert ein Gegenmodell dazu: „Ich habe einen großen geistigen Penis. Ich bin ein stolzes Subjekt und Objekt – je nach Laune.“ (SP, S. 40) Sie lebt eine fluide Form von Sexualität, hat eine lose erotische Verbindung mit ihrer guten Freundin Fili, vermutlich auch mit ihrem Freund Len, sie begehrt bei einer Party ganz offen ihre Exfreundin. Immer wieder wird dabei die Macht geistiger Vernunft hinterfragt und der Mensch in seinem Kern als animalisch dargestellt. Eine Party, bei der ein Teil der Gäste in Tiermasken erscheint, endet mit einer orgiastischen Szene (vgl. SP, S. 37-58) – ihre zivilisierte Identität ablegend, werden die Beteiligten auf ihre Instinkte zurückgeworfen.⁹⁰²

Provokationen sind aber auch ein Mechanismus zur Distanzierung von der Außenwelt zur Stärkung der Gruppenzugehörigkeit. Trotz Abgrenzung wird so, zwischen Affirmation und Ablehnung, jugendlicher Zeitgeist aufgegriffen. Denn ein Schlüsselproblem von Adoleszenz wie auch dem des Verhältnisses von Popliteratur zur Populärkultur ist die Frage, wie man sich als Kenner von Trends darstellen und sich trotzdem von der Mehrheit abheben kann. Die Lösung dafür, wie sie vor allem im Zusammenhang mit einer Popliteratur 3.0 herausgestellt wird,⁹⁰³ ist Aneignung plus

Symbolismus nachfolgende avantgardistische Strömungen und die Popliteratur durch seine autonomieästhetischen Bestrebungen und die damit einhergehende Nivellierung der Grenze zwischen Kunst und Leben. Darüber hinaus können die Provokationen und sprachlichen Experimente der Futuristen in diesem Zusammenhang genannt werden. Vgl. Städtke, Klaus: Die Moderne. In: Ders. (Hrsg.): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler 2011. S. 224-289. Hier S. 243 und S. 260. Letztere nutzten öffentliche Auftritte für die provokative Inszenierung eines unbürgerlichen Lebensstils und die Theatralisierung ihrer Künstlerpersönlichkeit. Vgl. ebd., S. 261. Im Kontext der Popliteratur vgl. Hecken, Thomas; Werber, Niels: Popliteratur. In: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart: Metzler 2017. S.178-188. Hier S. 180.

⁹⁰² In der Moderne dient die ungehemmte Darstellung von Sexualität sowohl als Schockmittel als auch als Ausdruck gelebter individueller Freiheit, wobei die Theorien von Sigmund Freud und Friedrich Nietzsche eine wichtige Rolle spielen. Vgl. Kanz, Christine: Sexualität. In: Berg, Fährnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. S. 300-302. Hier S.300. Gerade der Surrealismus, der Expressionismus und der Futurismus zeichneten sich insgesamt und auch in Bezug auf Sexualität durch eine Vorliebe zum Anarchischen aus. Vgl. ebd., S. 300.

⁹⁰³ Mit Popliteratur 3.0 ist eine neue Phase der Popliteratur nach Pop I (von den 1960er bis zu den 1980er Jahren) und Pop II (1990er Jahre) gemeint. Als gemeinsames Kennzeichen aller drei Perioden wird neben der Medienbezogenheit die Transformationsgeste verstanden, die in Pop I einen „provokativen Akt der Grenzüberschreitung“ darstellt, wohingegen sie sich in Pop II „als dynamisches Modell

inszenierte Ablehnung. Izy umgibt sich dafür mit Gleichgesinnten, sie bewegt sich ausschließlich in Künstlerkreisen. Alle Figuren im Text, auch ihre Eltern und ihre Großmutter, gehören in irgendeiner Weise dem Kultursektor an. Sie sind Fotografen, Choreographen, Tänzer, Musiker, Literaten. Somit erzählt der Text von einem künstlerischen Mikrokosmos mit eigenen Regeln und eigenen Kommunikationsformen. Dieser bildet eine geschlossene Wertegemeinschaft, die sich nach außen hin absetzt, nach Innen durch einen gemeinsamen Lebensstil Verbundenheit stiftet. Das ist sowohl für Adoleszenz charakteristisch als auch für künstlerische Avantgarden. Im Zusammenhang mit Popliteratur lassen sich hier Überschneidungen mit der amerikanischen Beatliteratur der 1950er Jahre erkennen. Sie forderte eine inhaltliche und ästhetische Abkehr von literarischen Traditionen und gesellschaftlichen Werten und Normen.⁹⁰⁴ Ziel war es, Antagonist der spießbürgerlichen Bourgeoisie zu sein. Izys Angst vor Mittelmäßigkeit greift damit eine Lebenseinstellung auf, die schon der Typ des Hipsters vertreten hat.⁹⁰⁵ Die Absage an die Gesellschaft manifestiert sich im gemeinsamen Affront mittels eines gruppenspezifischen Lebensstils: „Hoch lebe er mit mir, der unangepasste Lebensstil.“ (SP, S. 79)

Sichtbar wird das beispielsweise an einem betont unkonventionellen Habitus. Kleidung, Mediengewohnheiten, eine eigene Sprache oder musikalische Vorlieben sind zentrale Marker von Gruppenzugehörigkeiten. Izy unterstreicht ihre künstlerische Existenz jenseits des kommerziellen Markterfolges mit einer betont abgerissenen Aufmachung, die sie als Musikerin erkennbar macht: „,Vererbt ihr Jazzer euch die Klamotten gegenseitig?““ (SP, S. 51) Sie verkörpert damit die Künstlerrolle

variierender popkultureller Stilgemeinschaften“ äußert. Infolge der Digitalisierung sei für Pop III nun eine „simultane Ambivalenz“ typisch – Stilmacharschaften würden offen gezeigt und sogleich wieder zurückgenommen oder gebrochen. Abgesehen von der Beschleunigung der Dynamiken von Stilgemeinschaften sei charakteristisch für Pop III, dass es zwischen Subversion und Affirmation schwankt. Vgl. Catani, Stephanie; Kleinschmidt, Christoph: Popliteratur 3.0. Eine Positionsbestimmung. In: Dies. (Hrsg.): Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur. Berlin/Boston: De Gruyter 2023. S. 1-11. Hier S. 1-6.

⁹⁰⁴ Die ‚Beat-Generation‘ bezeichnete eine US-amerikanische literarische Strömung, „die durch eine apolitisch-anarchistische, nonkonformistisch-eskapistische und bohèmehafte Lebensform gegen die kulturellen und moralischen Normen ihrer Zeit sowie den die Gesellschaft prägenden Utilitarismus rebellierte.“ Transgressionen jeglicher Art gehören dabei zur Programmatik: „Die Musik des Jazz, exzessiver Drogen- und Alkoholkonsum sowie freie Sexualität indizieren nicht nur politische Verweigerung und gesellschaftliche Revolte, sondern sind auch Mittel der Bewusstseinsweiterung, der Grenzerfahrung des Individuums und des intensivierten Daseinsgefühls.“ Singh, Sikander: Beat-Generation. In: Burdorf, Dieter (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: Metzler 2007. S. 73-74. Hier S. 73.

⁹⁰⁵ Vgl. Geer, Nadja: Gelebte Pop-Ästhetiken: Dandy, Flaneur, Hipster. In: Baßler; Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. S. 283-303. Hier S. 297.

einer verarmten Außenseiterin, ein Topos der Bohème.⁹⁰⁶ Distinktionsakte qua Lebensstil waren schon für Künstler des Fin de siècle typisch und zwar genauso in Russland wie in Deutschland oder Frankreich. Angestrebt wurde damit eine Verschränkung von Leben und Kunst. Darunter sind neben einer Theatralik des Alltags und sexuellen Tabubrüchen auch gemeinschaftsstiftendes Zusammenkommen in Form von Künstlerzirkeln oder gruppeninterne Rituale zu subsumieren.⁹⁰⁷ Bei Izy und ihren Freunden gehören dazu Drogenkonsum, sexuelle Eskapaden und regelmäßige philosophische Dispute. Die jungen Menschen wollen durch den Entwurf von Utopien Gesellschaftskategorien, Politik und Religion etwas Neues entgegen, etwas „Größeres und Klügeres“ (SP, S. 100) So sind sie der Ansicht, eine neue Weltordnung müsse her.⁹⁰⁸ Diese verbindet metaphysische Tendenzen mit der Ablehnung von gesellschaftlichen Strukturen und Werten. Darin drückt sich ein anarchistisch anmutender Wunsch einer generellen Freiheit von politischen Einflüssen und konventionellen gesellschaftlichen Strukturen aus.⁹⁰⁹

Die insgesamt 13 Punkte (vgl. SP, S. 240 f.) auf ihrer im Gespräch formulierten Agenda zeigen deutlich, wovon ihrer Meinung nach entscheidende Stoßrichtungen für eine Verbesserung der Welt ausgehen könnten: Sex, Kunst, Obrigkeitsferne. Unter anderem wollen sie eine geschlechtsübergreifende Liebe, „Multiamorösität“ und die „Durchmischung von Genen“. Letztere hat das „Stadium einer Gesamtrasse ohne phänotypische Unterschiede“ zum Ziel. (SP, S. 240) Als Timur mit Izys jüdischer Freundin Fili sexuellen Kontakt hat, begründet er das damit, dass sie als Jüdin einmal Sex mit einem „Nazi“ gehabt habe. Seine Ausrede greift einen Kerngedanken der Freunde auf: „Wollte den Nazi rausficken aus ihr.“ (SP, S. 237) Im Widerstreit zwischen Körper und Geist wird dem Physischen das größere Erneuerungspotential

⁹⁰⁶ Vgl. Stottmeister, S. 335.

⁹⁰⁷ Literaten und andere Kunstschaffende im Europa der Jahrhundertwende vertraten einen umfassenden Kunstanspruch, den sie u.a. in Form von künstlerischen Zusammenkünften auszuleben suchten. Vgl. Ruffing, S. 191. Im russischen Kontext hatten Künstlersalons wie der Petersburger „Turm“, wo sich die Angehörigen der Intelligenzija zum intellektuellen Austausch trafen, eine ähnliche Funktion. Vgl. Städtke, S. 243.

⁹⁰⁸ Übergreifend ist für Avantgarden die Proklamation künstlerischer Programmatiken in Form von Manifesten äußerst typisch. Vgl. dazu weiterführend: Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. Dabei eint die Manifeste der Avantgarden ihr utopischer Charakter. Vgl. Münz-Koenen, Inge: Utopie. In: Berg, Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. S. 351-353. Hier S. 352.

⁹⁰⁹ Die Ablehnung gesellschaftlicher Einschränkungen des Individuums durch anarchistische Bestrebungen, vertreten durch die Bohème des 19. und 20. Jahrhunderts, zielt jedoch nicht auf einen chaotischen Zustand, sondern will „eine wiederhergestellte natürliche Ordnung ungezwungener Zusammenschlüsse freier autonomer Individuen, die ihr Leben ohne institutionalisierte Machtausübung in solidarischer Weise selbst gestalten und verwalten.“ Berg, Hubert van den: Anarchismus. In: Ders., Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde, S. 31-34. Hier S. 31.

eingräumt. Dem Sexuellen wird eine regelrechte ‚Heilkraft‘ für ihr Ziel, menschliche Gleichheit herzustellen, beigemessen.

Einen ähnlich essentiellen Stellenwert hat die Kunst. Das Erlernen eines Musikinstruments sei genauso obligatorisch wie die Beherrschung von zwei Fremdsprachen bis sich eine Gesamtsprache durchgesetzt habe. All das dürfe nicht von einer Ideologie, Religion oder Politik installiert werden, sondern müsse durch genetische Weiterentwicklung entstehen. Einer der Freunde weist dem Manifest das übergreifende Prinzip der Überlagerungstheorie zu: „Quanten in Superposition. [...] übereinandergelagerte Zustände, die nur als Gesamtzustand messbar sind.“ (SP, S. 243) Subjekt in diesem Konstrukt ist das Poly-Ich, das sich jedes Ich als Spielfigur in einer Parallelrealität aussucht. Die Überlagerungstheorie und die Idee der Polysingularität verdeutlichen den Wunsch nach einem flexiblen und vielschichtigen Selbst, das dynamisch verschiedene Positionen einnehmen kann. Izy greift dieses Konzept am Schluss noch einmal auf: „Ich bin nicht hier. Es gibt gar kein *Hier*. Lediglich überall Quanten in Superposition, verstreute Partikel, *furious particles in space*, die sich entscheiden, dann und wann beieinander zu sein.“ (SP, S. 265)

Diese Beliebigkeit wird zu einer Berechtigung weitergeführt, sich jederzeit verändern zu können: „It’s okay to change! Change! [...] Sei ekelhaft, divergent, zieh dich aus im Restaurant. Die, die dann bleiben und dir noch einen Drink bestellen, als wäre nichts, sind gut, die darfst du als Freunde behalten.“ (SP, S. 250) Der Satz drückt den Anspruch aus, nach eigenem Gusto Identitäten ausprobieren, sich ausdenken und an- und ablegen zu können (wie es im Übrigen der autofiktionale Erzählmodus in besonderer Weise ermöglicht). Gleichzeitig korrespondiert er mit der Idee einer Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen durch Tabubrüche. Diese sollen sowohl künstlerische Entfaltung als auch die Überwindung von nationalen, ethnischen oder religiösen Kategorien ermöglichen.

Es ist erwähnenswert, dass hier physikalische Prinzipien nach Belieben auseinandergenommen und rekombiniert werden, um aus einer Metaposition heraus menschliche Zustände zu beschreiben. Im Handlungsverlauf werden gleichfalls ganz unterschiedliche Erzählcodes nebeneinander platziert, die Izys inneren Zustand verdeutlichen. Mehrfach spricht sie von sich als „Special Agent Izy Lewin XX24QZERO“, die in einem Flugkörper die Welt überfliegt und logbuchartige Eintragungen macht. Diese Technik dient offensichtlich der Distanzierung vom Erlebten und ist ein Indikator für ihren inneren Zustand. Nachdem sie verletzt wurde, lautet der Eintrag wie folgt:

Special Agent Izy Lewin XX24QZERO vermeldet
Störung im System

Störung im System
Störung
Im System (SP, S. 174)

Hier verdienen zwei Aspekte Erwähnung. Zum einen teilt Kaufmann offenbar die Affinität der Popliteraten zu Montagen, wenn sie solche Passagen mit Gedichten, Briefe, Dialogen und inneren Monologen abrupt wechselt, und auch die zu Listen. Genauso eine Liste ist Izys Bestandsaufnahme beim Anblick ihres Spiegelbildes:

Izy Lewin, Blut steht höher als Moral.
Izy Lewin, die Jüdin liebt einen Juden.
Izy Lewin, die Russin liebt einen Russen.
Izy Lewin, die Deutsche liebt einen Deutschen.
Izy Lewin trägt den Stern auf der nackten Brust.
Izy Lewin, das privilegierte Kind, das arme Asylantenkind. (SP, S. 143)

Die Protagonistin schreitet die Teilchen ihrer Identität reihenweise ab im Bemühen, sich selbst mit einem fremden Blick zu betrachten. Mit einem Musikvertrag in New York und ihrer Schwangerschaft sind solche Selbsterkundungen obsolet geworden, am Ende des Textes gelingt Special Agent Izy Lewin XX24ΩZERO der „Austritt aus der Atmosphäre“. Er markiert einen Abschied und einen Neuanfang, „Das Logbuch schreibt das Jahr Fuck off“ (SP, S. 264). Angedeutet wird damit die schlussendliche Selbstermächtigung als Künstlerin. Gänzlich entschlossen tritt die Protagonistin ihre Initiation aber noch nicht an: „Nur noch zehn Jahre, dann bin ich erwachsen“ (SP, S. 264)

Ein zweiter Aspekt ist der Rückgriff auf Science-Fiction-Metaphern, der ein beliebtes Stilmittel der Underground-Literatur ist. Oftmals tritt es im Verbund mit Endzeitszenarien auf, die ein neues Zeitalter durch die Zerstörung der Welt anbrechen lassen sollen.⁹¹⁰ Auch Izy fabuliert von der Auslöschung der vergangenen menschlichen Errungenschaften und Flügen durch den Weltraum. Im Zurückgeworfensein auf den Ursprung sieht sie die Chance für einen Neuanfang der Menschheit. Das ersonnene Manifest von ihr und ihren Freunden hat jedoch keine tatsächliche politische Dimension, sie bleibt nur eine innerhalb der Gruppe geteilte Fantasie.⁹¹¹ An einer politischen Analyse oder einer tieferschürfenden

⁹¹⁰ Vgl. Bandel, S. 313.

⁹¹¹ Während die Manifeste und Utopien der Avantgarden nach revolutionären Neuerungen in der Kunst strebten und diese als Motor für gesellschaftliche Transformationen betrachteten, wodurch sie die Autonomie der Kunst einengten, bleibt diese bei Izy und ihren Freunden eine eigenständige Sphäre. Diese zielt nicht primär auf die äußere Welt, sondern dient vielmehr als Mittel zur Selbstfindung und zur Verarbeitung innerer Konflikte. Denn die formulierte Utopie verbleibt im privaten Raum und fungiert eher als Projektionsfläche für persönliche Herausforderungen.

Gesellschaftsbetrachtung sind die Figuren nicht interessiert, sie bleiben unter sich und suchen kaum Kontakt zur Außenwelt. Ihre Grundhaltung ist die nihilistische Verneinung und sie neigen dazu, alles als schlecht zu betrachten, was als konventionell oder angepasst gilt.

Bedeutsam ist das Manifest vielmehr als ein gemeinsames Erlebnis, bei dem alle Freunde ein Haus in Abwesenheit des Besitzers in Beschlag nehmen. In diesem von der Außenwelt abgesonderten Raum fühlt Izy sich als Teil einer Gemeinschaft. Das freizügige Fotoshooting der Gruppe mit Commedia-dell'Arte-Masken vor den Genitalien symbolisiert die Unvergänglichkeit ihrer Jugend und die dauerhafte Bindung untereinander: „Dort, auf diesem Bild werden wir immer jung sein. Und immer beieinander.“ (SP, S. 251) Der Aufenthalt in dem Haus symbolisiert die Abschottungstendenzen der Clique. Bei der Protagonistin rufen schon ihre Bewegungen und ihr Tagesrhythmus metaphorische Verbindungslinien zum Underground auf. Ihr Leben findet hauptsächlich abends und nachts statt, sie ist viel in der S- und U-Bahn unterwegs, und damit wörtlich unterhalb der restlichen Welt. Subkulturen und Rebellion sind typisch für Underground-Literatur.⁹¹² Mit Vorliebe werden hier Hässliches und Menschen an den Rändern der Gesellschaft thematisiert.

Izy selbst hat ein Faible für Abseitiges und gesellschaftliche Randfiguren. Sie identifiziert sich mit Obdachlosen, schläft auf einer Parkbank, ist viel in der S-Bahn unterwegs. Dort leben „echte“ Menschen, werden gesellschaftliche Wahrheiten sichtbar.⁹¹³ Mit den Obdachlosen und Straßenmusikern fühlt sie eine Verbundenheit: „Ich spiele auch vor Arschlöchern, die es nicht zu schätzen wissen. [...] Ich bin eine von euch. [...] Ich bin auch ein Zigeuner, eine Heimatlose, Zugezogene.“ (SP, S. 69 f.) Sie weiß aber auch, dass ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft eine echte Zugehörigkeit verhindert. Ihr Bild von Obdachlosigkeit ist eine romantisierte Vorstellung und nicht mit einer echten Gesellschafts- oder Kapitalismuskritik zu verwechseln. Sie selbst kann dem Konsum keinen Widerstand entgegensetzen. Sie kauft trotzdem teure Feinkost und schämt sich dann dafür. Gleichzeitig sieht sie sich als Opfer des Kapitalismus: „Ich werde ihnen leibhaftig vorführen, wie es aussieht, wenn einen der Massenkonsumzwang in den Arsch fickt, und welche Mühe es

⁹¹² Charakteristisch für Underground-Literatur ist „die Bezugnahme auf Protagonisten gesellschaftlicher Submilieus: Terroristen, Drogensüchtige, Kriminelle und Gefangene, sexuelle und ethnische Minderheiten und jene, deren Stimme in der Literatur unterrepräsentiert ist, wie Frauen und Arbeiter. Die Texte bewegen sich häufig an den Orten der Ausgegrenzten, im ›Ghetto‹, einem ›Untergrund‹, einem besetzten Haus oder in einem Versteck, einer Höhle, der Kanalisation. Topoi des Hässlichen, Abseitigen, Gewalttätigen, Rauschhaften und Wahnsinnigen werden aufgerufen.“ Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. Bielefeld: Transcript 2014. S. 419.

⁹¹³ Vgl. Bandel, S. 308.

bereit, all diesen Ballast nach Hause zu schleppen, während die Saat des Kapitalismus einem noch frisch aus dem Hintern läuft.“ (SP, S. 71) Ihre Position zwischen Affirmation und Ablehnung weist sie auch hier als Fremde aus. In der Gesellschaft hat sie nach eigener Einschätzung eine Zwitterrolle: „Ich also ekelhafter als ein Tier, höher als die Obdachlosen, aber weiter unter dem Anerkennungswert eines jeden Durchschnittsangestellten.“ (SP, S. 72)⁹¹⁴

Ob subversive Subkultur oder nicht, in Jugendbewegungen dienen ästhetische Präferenzen der Kennzeichnung, wer man ist. Ein zentraler Ausdruck von Identität ist im Text die Musik. Gerade Jazz ist im selben Moment Thema und Deutungsschlüssel. Vorausgesetzt, dass Popliteratur sich an dem orientiert, was populär ist,⁹¹⁵ befinden sich Izy und ihre Musikerfreunde und -kollegen in der Bredouille. Denn mit ihrer Leidenschaft für Jazz hängen sie einer Richtung an, die vor allem in früheren Dekaden populär war:

1959 war das noch alles anders. [...] Alle haben Jazz geliebt [...] Als wir 60 Jahre zu spät unser Musikstudium begannen, war Jazz längst tot, da hätte uns klar sein müsse, wo wir enden. Als lebendige Oldie-CD nämlich. (SP, S. 21)

Der Jazz wird von ihnen als verkanntes Genre wahrgenommen. Er repräsentiert ihr Verharren in einer Welt, die sich weiterentwickelt hat. Dieselbe rückwärtsgewandte Blickrichtung kennzeichnet auch Izys Umgang mit ihrer Herkunft. Und in der Tat wirken die Figuren im Text stellenweise wie aus der Zeit gefallen mit ihren Kassettenrekordern, Drogen, den Parties mit Tiermasken, den philosophischen Disputen. Aber ist das wirklich so ein Problem? Der Hipster, ein Oberbegriff für die amerikanischen Jazzmusiker und die Beatautoren der Mitte des 20. Jahrhunderts,⁹¹⁶ strebt ja genau das an: Eine Kampfansage gegen den Mainstream.⁹¹⁷ Man will eine Szene sein, deren Geschmacksurteile bindend sind und nur für die eigenen Anhänger

⁹¹⁴ Inszeniert wird damit ein Grenzgängertum, mit dem Kaufmann die Assoziation an Hermann Hesses *Steppenwolf* wachruft, was zudem die Motive von Wolf und Steppe im Kontext ihrer Liebe zu Timur indizieren.

⁹¹⁵ Vgl. Schaffrick, Matthias: Popästhetik und Popularitätssehnsucht bei Rafael Horzon. Über Popliteratur, Moebel Horzon und Instagram. In: Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur. Berlin/Boston: De Gruyter 2023. S. 169–184. Hier S.171.

⁹¹⁶ Vgl. Geer, S. 295.

⁹¹⁷ Dabei ist zu bedenken, dass Mainstream und Subkultur sich gegenseitig hervorbringen: „Das Verhältnis des populärkulturellen Mainstreams zu Subkulturen ist stets umkämpft und bezieht sich auf ein komplexes Feld von kulturellen, sozialen, gesellschaftlichen und ökonomischen Praktiken. Was aktuell als Mainstream gilt, definiert sich immer wieder aufs Neue über subkulturelle Entwicklungen.“ Pilipets, Elena; Winter, Rainer: Mainstream und Subkulturen. In: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur. S. 284-293. Hier S. 284.

zugänglich. Der Antagonist dazu ist der ‚Square‘, der aufgrund mangelnden Kunstverständnisses den Wert des Jazz nicht erkennen kann.⁹¹⁸

Das Kapitel „(Jazz)“ erklärt diesen Typus. Izy charakterisiert ihre Zuhörer bei einem Konzert für ein Firmenjubiläum als Ignoranten, die ihr nicht zuhören. Sie wird gefragt, ob sie nicht etwas Flotteres spielen könne, ob Jazzpianistin ein echter Beruf sei und so fort (vgl. SP, S. 20) Die Antiposition zu diesen ‚Kunstbanausen‘ hat eine identitätsstiftende Funktion, weil sie der Angst vor Spießertum und Mittelmaß entgegenwirken soll.⁹¹⁹ Aber der entwürdigende Auftritt ist auch bezeichnend für Izys spannungsreiche Position zwischen mangelnder Wertschätzung als Künstlerin und der Abhängigkeit von finanzieller Anerkennung. Ihre exzessive Lebensweise gilt deshalb auch dem Übertünchen von existenziellen Komplexen, die mit ihrer Arbeit als Jazzmusikerin zusammenhängen.⁹²⁰ Izy treibt die Angst vor der Mittelmäßigkeit um:⁹²¹ „Und man selbst? Nur gewöhnlich begabt, im stabilen Mittelfeld.“ (SP, S. 23) Sie ist es, die sie davon abhält, auch noch Heroin zu nehmen, so wie es Musikgrößen wie Miles Davis, Chet Baker, John Coltrane und Bill Evans taten. Unerträglich wäre es nämlich für sie, wenn sich herausstellte, dass diese ihren Erfolg eben nicht den Drogen verdanken, sondern tatsächlich ihrem Genie. Izy würde dann sogar unter Einfluss von harten Drogen nicht an diese heranreichen.

Die Musik ist ein Leitbild für Izys Denk- und Lebensweise. Sie ist damit ein Interpretationsangebot, auch weil sie konkret ästhetisch verarbeitet wird und Einzug in den Schreibstil hält.⁹²² Bei dem Firmenkonzert spielt die Jazzformation „Someday my prince will come“ aus dem Disney-Film *Schneewittchen*. Es ist eine kitschige Jazznummer, die zu den Ansprüchen des Publikums passt aber im Grunde ein Herzenswunsch von Izy selbst ist. Nach dem entwürdigenden Konzert dann der

⁹¹⁸ „Der Hipster hat durch die Jahre hindurch, von den 1940er Jahren in New York bis ins heutige Berlin-Neukölln, immer einen ‚Feind‘: den Spießer. So schrieb schon Howard S. Becker in seinem Artikel über den Hipster im Jazzclub, das Publikum bestünde aus lauter squares, gegenüber dem ‚hippen‘ Musiker: „‚Squareness‘ is felt to penetrate every aspect of the square behavior just as its opposite ‚hipness,‘ is evident in everything the musician does.“ Geer, S. 296 f.

⁹¹⁹ „Identitätstheoretisch interessant ist dabei, dass sich die Subjektposition des Hipsters, des Dandys und des Flaneurs nur in einem Dagegen bilden kann – das Anti-Sein als Sein.“ Geer, S. 297.

⁹²⁰ Dabei ist der Jazz nicht nur eine Referenz an Kaufmanns eigene musikalische Ausbildung. Er ist im Kontext der im Text behandelten Künstlerexistenz auch deshalb ein adäquates Musikgenre, weil er seit den 1920er Jahren eine tragende Rolle für die Avantgarden Europas spielt und eine „antibürgerliche Haltung“ repräsentiert. Er steht für „Großstadt, moderne Welt, Avantgarde. Gleichzeitig steht er für das Wilde, Primitive, Archaische.“ Schultz, Joachim: Jazz. In: Berg; Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. S. 161.

⁹²¹ Das Scheitern an der Kunst ist ein wichtiges Motiv des Künstlerromans im 19. und 20. Jahrhundert, etwa in Thomas Manns *Tonio Kröger* (1903), dessen Protagonist sich außerdem über den Gegensatz zur „Gewöhnlichkeit“ definiert. Stottmeister, S. 332 und S. 336-342.

⁹²² Dies ist typisch für Texte der Popliteratur. Vgl. Gansel: Adoleszenz, S. 244.

Kontrast: Die Protagonistin hört die elaborierte Musik von John Coltrane und weist sich so als Jazz-Kennerin aus. Die Liedreferenz hat eine Deutungsfunktion, sie ist indikatorisch für Izys Stimmung und ihre Situation. *Superposition* ist voll mit solchen musikalischen Verweisen, die oft peritextuell als Kapitelüberschriften mit dem Text in einer Kommunikation stehen. Dieses Verfahren kann den Identifikationsgrad der Rezeption erhöhen. Wenn nämlich die Leser die Musiktitel kennen, vielleicht sogar selbst Fans sind, werden Autor, Figur und Leser zu Verbündeten einer geteilten Stilvorliebe.

Der Text hat seine eigene Playlist. Izy und ihr Freund Len hören beispielsweise Bossa Nova über ein Disco-Keyboard (auch das bedient deren Vorliebe für Retro-Ästhetik). Ein Kapitel über Izys Zeit im Krankenhaus ist überschrieben mit „(How high the moon/How high am I)“ (SP, S. 185), nach einem Jazzstück aus der Broadway-Revue, später u.a. gesungen von Ella Fitzgerald. Der Titel nimmt vorweg, dass die Protagonistin hier die meiste Zeit in einem beinahe komatösen Zustand ist. Die Platte „Portrait in Jazz“ von Bill Evans hört sie vor einer voyeuristischen Situation, in der sie Timur und Fili beim Sex beobachtet. Sie benutzt an dieser Stelle den Jazz als Erklärungsmuster für zwischenmenschliche Kommunikation: „Call and response. Frage und Antwort. Ein Dialog.“ (SP, S. 232) Bei ihr zu Hause gebe es oft kein „Call and response“. Sie selbst führt die „response“ schließlich aus, indem aus der Sex-Szene eine *Ménage-à-trois* macht.

An manchen Stellen geht der Einfluss der Musik über das bloße Zitieren und Verweisen hinaus. Dann prägt der Ton der Musik die Schreibweise selbst. Die fingierten Gespräche Izys mit Timur heben sich durch ihre lyrische Form, ihre Musikalität, vom Rest des Textes ab. Andere Beispiele verstärken die emotionale Unmittelbarkeit der Bewusstseinsströme mittels einer speziellen Rhythmik. Izys Erinnerung daran, dass ihre Künstlereltern während ihrer Kindheit meist abwesend waren, mündet in einen konfusen Wortwirbel: „Papa Ari, Mama Mira...Ari...Aristarkh...Aristokratisch...Stark...Und Mira...Mir – der Frieden, Mir – die Welt. Mutter der Welt des Friedens. Meine Mutter...“ (SP, S. 55) Jede Bedeutung baut auf der vorangegangenen auf, sodass sich eine Assoziationskette aus Wörtern bildet. Dieses Prinzip wird von der Pop-Literatur oftmals aufgegriffen.⁹²³

Der Weltschmerz und die Abkehr von der Welt, von der Beat-Literatur genauso wie von der Underground-Literatur propagiert, kann auch für die eigene Kreativität funktionalisiert werden. Seelisches Leiden wird sogar zur Voraussetzung dafür

⁹²³ Baßler nennt als Beispiel für eine solche Gestaltung den Beatles-Song *Dig it*. Kennzeichnend sei die Verbindung der Zeilen durch „Mikropointen“. Baßler, Moritz: Katalog- und Montageverfahren. Sammeln und Generieren. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. S. 184-198. Hier S. 186.

gemacht: „Wenn es mir schlecht geht, lässt sich aus der Kiste der Melancholie die eine oder andere gelungene Melodie herauswählen.“ (SP, S. 102) Der Grund für diese umfängliche Verbindung von Leben, Kunst und Musik bei Izy ist, dass sie das einzig ihr bekannte Handlungsraaster ist. Aus ihrer Kindheit und ihrer sozialen Umgebung kennt sie kein anderes und deshalb ist für sie auch kein anderer Lebensweg vorstellbar, als der einer Musikerin. „Aber am Klavier funktioniert alles. Immer.“ (SP, S. 75) Kunst verdankt sich demnach Emotionen und Spontaneität: „Ich schreibe Musik nicht. Sie schreibt sich aus mir heraus. Und wenn sie sich einen Weg nach draußen gebrannt hat, gehört sie sich selbst.“ (SP, S. 254)

Charakteristisch für Avantgarden, Underground- und Beatliteratur sind subkulturelle Züge und die Ablehnung des Populären. Diese Elemente dienen oft als Mittel der Distinktion von der Massenkultur. Im vorliegenden Fall wird diese Abkehr jedoch auch als Ausdruck einer Orientierungslosigkeit in medialen Zeiten interpretiert. Die Funktion der Abgrenzung durch Rebellion ist hier eine Weltflucht. Sie dient der Bewältigung von Izys adoleszenter Verlorenheit, die durch die Migrationserfahrung, ihre Verlustängste und den Leistungsdruck in ihrer Kindheit extrem gesteigert ist. Die inszenierte Elitebildung und der Rekurs zum Jazz ihrer künstlerischen Clique ist deshalb ein Kompensationsmechanismus. Ein Ausweg ist die Inszenierung der Ablehnung des Mainstream. Weil Izy klare Kennzeichnungen ihrer Identität fehlen, werden sie durch Stil- und Gruppenbildung ersetzt. Die bewusste Entscheidung, sich von den konventionellen Normen abzuwenden, wird zu einem kreativen Akt der Selbstdefinition. Diese Verweigerungshaltung wird somit zu einem künstlerischen und persönlichen Ausdruck, der die Suche nach Individualität und Sinn in einer für die Protagonistin unübersichtlichen (auch medialen) Umgebung reflektiert. Bei der Protagonistin mischt sich in diesem Zuge der adoleszente Distinktionswille mit ihrer Herkunft. Obwohl diese keine Orientierung für die Identität bereitstellt, kann sie dennoch zur Inszenierung von Andersartigkeit genutzt werden.

Die Autorin erzählt zugleich auf mehreren Ebenen eine Emanzipationsgeschichte. Das kammerstückartige Zusammentreffen von Izy mit ihren Freunden und auch Timur in dem verwaisten Haus bereitet den hoffnungsvollen Ausgang des Textes vor – endend mit einer Schwangerschaft, der Überwindung der seelischen Abhängigkeit von Timur und einem Vertrag als Musikerin in New York. Verwirklicht wird damit der peritextuell geäußerte Zusammenhang von Schmerz und Kunst, der eine Profilierung als Künstlerin zur Folge hat. Die Emanzipation von Herkunft und Vergangenheit ist somit gleichbedeutend mit einem Akt der künstlerischen Selbstermächtigung, der den Lebenszyklus – von Geburt, Zeugung

und Tod bis hin zu neuem Leben durch Izys Schwangerschaft – durchläuft. Der nihilistische Grundton des Textes wird an diesem Punkt des Kreislaufs aufgelöst.

Die vielfältigen Bezüge zu verschiedenen Genres bilden gemeinsam die Inszenierungsfolie für die Herkunft. Dabei ist Letztere lediglich ein Teilstück der Identität, und die hybride Gestaltungsform entspricht auf gewisse Weise einem Identitätsverständnis, das wechselhaft ist und in weitere stilistische Kontexte eingebettet ist. Daher kann *Superposition* nicht als ein primär migrantisches Buch oder als Liebesroman betrachtet werden, obwohl diese Interpretationen möglich sind und im Text verfolgt werden können. Kaufmann bringt diese Themen mit der Erzählung eines Künstlerlebens zusammen und rekombiniert dafür Anleihen aus Jazz, Beat- und Undergroundliteratur sowie der Bohème und den Avantgarden der Jahrhundertwende. Auch die gedankliche Verknüpfung zu den deutschsprachigen Existenzialisten, den Sartre-Lesern, liegt nahe. Diese Gruppierung trug das Image von verrauchten Jazzkellern mit jungen Menschen in schwarzen Rollkragenpullovern und Sonnenbrillen von Frankreich nach Deutschland und Österreich und verband es mit der Rezeption vom Werk Jean-Paul Sartres, Simone de Beauvoirs oder Friedrich Nietzsches.⁹²⁴ Die Beatniks hatten vorgeführt wie man Gesten, Sprache, Einstellungen zusammen mit Orten, Musik, Kleidung inszenieren kann. Genau das wird hier auch getan und mit Izys Herkunft und ihrem fragilen Gefühlsleben verwoben. Dabei geht es ebenso um die Ambivalenz von künstlerischer Autonomie und Kunst als gesellschaftsverändernde Kraft wie um den Widerstreit von Körper und Geist. Begriffen als auktoriale Inszenierungspraktiken deuten die narrativen Verfahren von *Superposition* darauf hin, dass Kaufmann eine Position am künstlerisch ambitionierten Pol des literarischen Feldes anstrebt, die gerade nicht auf die Herkunft reduziert ist. Es ist ein feldstrategischer Abgrenzungsversuch von Erwartungen an ‚migrantische‘ Erzählhaltungen. Welche Reaktionen dieses Verständnis von Autorschaft hervorruft, soll im folgenden Kapitel betrachtet werden.

⁹²⁴ Vgl. Bakewell, Sarah: Das Café der Existenzialisten. Freiheit, Sein und Aprikosencocktails mit Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Karl Jaspers, Maurice Merleau-Ponty und anderen. München: Beck 2016. S. 25-27; vgl. Werner, Juliane: Existenzialismus in Österreich. Kultureller Transfer und literarische Resonanz. Berlin: De Gruyter 2021. S. 109.

6.2 Der Wunsch nach einem „neuen Blick“ – Die Deutung von *Superposition* und literaturkritische Missverständnisse

Ähnlich wie Wladimir Kaminers und Dmitrij Kapitelmans Erstpublikation erhielt Kat Kaufmanns Debüt seitens der Literaturkritik viel Beachtung. Wurde *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*, genauso wie *Eine Formalie in Kiew*, von literaturkritischen Stimmen nahezu einhellig positiv aufgenommen, löste *Superposition* allerdings gemischtere Reaktionen aus. Kurz nach Erscheinen wurde Kaufmanns Text wegen der Nominierung für den Aspekte-Literaturpreis und im Zusammenhang mit anderen Erstlingswerken besprochen. Einer der ersten Artikel, der ihr Buch erwähnt, ist eine Gruppenrezension aus der FAZ-Sonntagsausgabe.⁹²⁵ Deren Schlagzeile plakatiert, weshalb man die darin besprochenen Texte als erwähnenswert einstuft: „Fremdenhass, Antisemitismus, soziale Vereinzelung: Was die literarischen Debüts dieses Sommers über das Land sagen, in dem wir leben.“⁹²⁶ Man attestiert ihnen eine aktuelle Aussagekraft über Deutschland. Diese Art der Qualitätszuschreibung ist in der vorliegenden Arbeit schon bei Wladimir Kaminer und Dmitrij Kapitelman begegnet und scheint im gegenwärtigen Literaturbetrieb ein Ausweis für literarische Relevanz zu sein. Das bedeutet, dass die Zusammenstellung der Texte in Sammelrezensionen und Preisnominierungen etwas über den Literaturbegriff einer Zeit, Aufmerksamkeitsprinzipien des Feuilletons und die ‚Preispolitik‘ von Literaturpreisjurys verrät.

In dem zitierten Beispiel wird die Jugendlichkeit, bezogen auf das Alter der Autoren und deren Einstieg in die literarische Tätigkeit, als ursächlich ausgemacht für die Fähigkeit, Gesellschaftsdiagnosen besonders ungeschminkt zur Sprache bringen zu können.⁹²⁷ Es ist ein Bewertungsschema, das bei Debüts immer wieder rezitiert wird und im Fall von migrierten Autoren ganz besonders zum Ausdruck kommt. Die Kombination aus Herkunft und Jugend garantiert dieser Auffassung nach unverstellte Einschätzungen gesellschaftlicher Zusammenhänge. Gegenwartsdiagnostik und Neuartigkeit sind die wesentlichsten an sie gestellten Anforderungen. Als Kat

⁹²⁵ Ihr Text wurde hier gemeinsam mit Mirna Funks *Winternähe*, Mercedes Lauensteins *Nachts* und Karl Wolfgang Flenders *Green Wash Inc.* (alle 2015) besprochen. Encke, Julia: Raus aus der Schutzzone. In: *FAZ* 9.08.2015. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/junge-neue-literatur-raus-aus-der-schutzzone-13740730.html> (04.03.2024).

⁹²⁶ Ebd.

⁹²⁷ „Eine Weile lang hat es ja geheißen, die junge deutsche Literatur riskiere wenig und stelle sich nicht der Realität. Diese [...] tun es“ Ebd. Weiterhin wird konstatiert, die „junge Literatur“ schaffe den „Spagat zwischen Geschichte und Zukunft“. Hayer, Björn: Spagat zwischen Geschichte und Zukunft. In: *Die Zeit* 07.10.2015 <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-10/judentum-antisemitismus-neue-juedische-generation-kat-kaufmann-mirna-funk/komplettansicht> (19.10.2023).

Kaufmann den Aspekte-Preis tatsächlich erhielt, entsprach die Begründung den Wünschen der Jury nach einem „neuen Blick“.⁹²⁸ Gelobt wurde, dass es ihr gelinge „die großen Fragen unserer Zeit neu zu stellen.“⁹²⁹ Der kritische Aktualitätsbezug wurde zuallererst in ihrer Darstellung des Migrationsthemas gesehen und darin bestand primär die Wertschätzung ihres Textes.⁹³⁰ Allen voran Kaufmanns Wortschöpfung „Migrationsvordergrund“ löste Begeisterung aus. Die Jury des Preises las Kaufmanns Buch als ein Dementi von Vorurteilen und soziopolitischen Leitbegriffen wie ‚Migrationshintergrund‘. Schon kurz nach der Publikation erfolgte aufgrund dieser Schwerpunktsetzung also eine Einsortierung in ein bestimmtes Genre.

Einen erkennbaren Effekt hatte der Preis auf das Ausmaß an Aufmerksamkeit für Kat Kaufmann und ihr Buch. War es bereits vorher aufgrund der Preisnominierung vereinzelt als vielversprechende Neuerscheinung thematisiert worden, widmete man *Superposition* nun ausführliche Besprechungen. Der Preis wird in der kritischen Berichterstattung als Ausweis literarischer Güte eingesetzt, indem er in nahezu jeder Rezension erwähnt wird. Er ist also nicht nur selbst ein Kapitalzuwachs für die Autorin, er trägt auch zur weiteren Kapitalsteigerung bei. Allerdings muss sich der Text in der Folge an der Argumentation der Jury messen lassen:

Aber steckt noch mehr in diesem Debüt als nur dieses gelungene Wortspiel, das gut zu den aktuellen Ereignissen und der laufenden Diskussion rund um die Integrationsmaßnahmen passt?⁹³¹

Weil die Auszeichnung mit gewissen Erwartungshaltungen verbunden ist, wird die Preiswürdigkeit des Textes gemäß den in der Begründung angegebenen

⁹²⁸ Über die Kriterien für die Preisvergabe äußerte sich Daniel Fiedler, Chef der ZDF-Redaktion Berlin Kultur, in einem Interview mit der *taz*: „taz.de: ‚Was muss ein Debütroman beinhalten um den Aspekte-Literaturpreis zu gewinnen?‘ Daniel Fiedler: ‚Pauschal kann man das nicht sagen, aber das Debüt muss [...] in erster Linie überraschend und überzeugend sein. Es geht auch um einen dezidiert neuen eigenen Blick.“ Auch in Bezug auf Sujet und Genre entsprach Kaufmanns Text offensichtlich den damaligen Vorlieben der Preisjury: „Davon unabhängig war inhaltlich bei den Debüts in diesem Jahr auffällig, dass oft Dreiecksbeziehungen thematisiert wurden. Vieles war auch auf Berlin zentriert.“ Fiedler, Daniel: „Es geht um einen neuen Blick“. *taz* 12.10.2013 <https://taz.de/ZDF-Fernsehmacher-ueber-Aspekte-Preis/15057480/> (03.11.2023).

⁹²⁹ Ein Auszug der Begründung ist online abrufbar: ZDF-„aspekte“-Literaturpreis an Kat Kaufmann. In: *Buchreport* 10.10.2015 <https://www.buchreport.de/news/zdf-aspekte-literaturpreis-an-kat-kaufmann/> (03.11.2023).

⁹³⁰ „Was für ein Unsinn ist es von uns allen, immer wieder vom Migrationshintergrund zu sprechen. Es ist ganz falsch. [...] Kat Kaufmann hat ein beeindruckendes Debüt geschrieben über die Möglichkeiten, viele Leben zu leben, viele Identitäten zu bewahren und das alles nicht verschämt im Hintergrund, sondern stolz und bewusst als Migrationsvordergrund.“ Ebd.

⁹³¹ Badura, Bozena: Das Altbekannte – mit interessantem Gedankengut rund um die Integrationsfrage. In: *Literaturkritik.de* 07.04.2016 <https://literaturkritik.de/id/21897> (02.12.2023).

Wertungskriterien geprüft. Denn es sind ebenjene von der Jury angesprochene Charakteristika, die in der Folge immer wieder aufgegriffen werden. Neben der Gesellschaftskritik und der Neuartigkeit gehört dazu die markante Sprache. Dass darauf in jeder Rezension verwiesen wird, hat natürlich damit zu tun, dass diese ein signifikantes Stilmerkmal von Kaufmanns Schreiben ist. Betrachtet man die Zitierfreude der Rezensenten, kann man darüber hinaus die Vermutung anstellen, dass diese sich in Rezensionen öffentlichkeitswirksam präsentieren lässt und so Aufmerksamkeit auch für das eigene Medium garantiert.⁹³² Wie im Fall von Dmitrij Kapitelmanns Büchern bedient man sich in Bezug auf Kaufmanns Erzählstil einer standardisierten Adjektivliste und beschreibt ihn immer wieder als „rotzig und auch rührend“,⁹³³ „ein bisschen rotzig, ein bisschen trotzig, ein bisschen rebellisch“.⁹³⁴

In der Überschau kristallisiert sich aber heraus, dass gerade dieses Stilmerkmal Kaufmanns am wenigsten konsensfähig ist. Kritisch hinterfragt wird dessen Funktion: Vermittelt der Stil den „Sound eines Lebensgefühls“,⁹³⁵ also den Aktualitätsbezug, oder ist er eine Pose und nur auf Beachtung aus? Sehen einige Rezensenten darin ein junges und selbstbewusstes Distinktionsmerkmal, ein Zeichen von literarischer Innovation,⁹³⁶ kritisieren andere das Vulgäre darin als überzogen.⁹³⁷ Für einen Rezensenten der *Süddeutschen Zeitung* ist Kaufmanns Sprache eine gute und eine schlechte Nachricht zugleich. So begrüßt er in einer Art kurzer Binnenkritik der Gegenwartsliteratur, dass Kaufmanns unkonventionelle Sprache zu deren

⁹³² Kaufmanns Sprachstil lädt gewiss dazu ein, was sich auch an den Titeln mancher Rezensionen zeigt, z.B.: „In Kat Kaufmanns Debütroman ‚Superposition‘ gibt es voll was auf die Zwölf für den hässlichen Deutschen“ (Idel, Philipp: Doitschland, die Liebe und das Polysinguläre. In: *Berliner Zeitung* 28.08. 2015. S. 25), „Kackt in die Ecke und fliegt drum herum“ (Bongartz, Barbara: Kackt in die Ecke und fliegt drum herum. In: *Die Presse* 14.11.2015 <https://www.diepresse.com/4866100/kackt-in-die-ecke-und-fliegt-drum-herum>, 05.06.2024), „Wilder Scheiß. Kat Kaufmanns setzt noch einmal auf den Drogen-Depri-Glamour“ (Engelmeier, Hanna: Wilder Scheiß. In: *Die Zeit* 08.10.2015 <https://www.zeit.de/2015/41/kat-kaufmann-superposition-roman>; 09.04.2024).

⁹³³ Vollmuth, Hannes: Wut im Kopf. In Kat Kaufmanns Debüt-Roman treibt eine Frau durch Berlin - und besticht durch Gedankenwut. In: *Süddeutsche* 25.02.2016 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/superposition-von-kat-kaufmann-wut-im-kopf-1.2833369> (13.04.2024).

⁹³⁴ Bongartz: Kackt in die Ecke und fliegt drum herum.

⁹³⁵ Anon.: Russisches Gedeck in Berlin. In: *Der Spiegel* 10.12.2015 <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kat-kaufmann-superposition-russisches-gedeck-in-berlin-rezension-a-1064833.html> (09.09.2023).

⁹³⁶ Vollmuth: Wut im Kopf.

⁹³⁷ So bemängelt die *Zeit*-Rezensentin die provokative Sprache als abgenutzte Effekthascherei: „Der Roman gibt sich durch ein paar russische Vokabeln als exotisch aus, durch englische Satzketten als weltläufig und durch ein Deutsch, das großen Wert auf Ficken, Schwanz und Fresse legt, soll ein hartgesottener Sound entstehen. Das klingt aber nicht abgeklärt, sondern abgestanden. [...] zu sehr Pose, um eine berührende Diagnose der Gegenwart zu erkennen.“ Engelmeier: Wilder Scheiß.

Entstaubung von langweiliger Sachlichkeit beitrage. Auch hier kommt das Postulat der Innovation zum Ausdruck,⁹³⁸ das Einwanderern grundsätzlich eine divergierende Perspektive zuschreibt, die sich auch ästhetisch niederschlagen soll. Die schlechte Nachricht besteht für den Rezensenten darin, dass dieser Duktus zur Darstellung allzu bekannter Klischees von Berlin benutzt würde.⁹³⁹ Die Berlinthematik ist in einigen Rezensionen anzutreffen und wird äußerst ambivalent bewertet. Einige Kritiken interpretieren sie als abgedroschen, als Hipster-Pose, die nichts Tieferes zum Vorschein bringt: „Man hat das schon gelesen, nur hat man vergessen, wo.“⁹⁴⁰ Andere sehen die Hauptstadt durch Kaufmann trefflich dargestellt.⁹⁴¹ Letztlich bedeutet die Entscheidung darüber, wie man den Text inhaltlich und ästhetisch beurteilt, ob man ihn als ernst zu nehmende Literatur oder als „Midcult“ einstuft und zugleich, ob die symbolträchtige Kapitalspritze des Preises relativiert oder verstärkt wird.

Es fällt auf, dass das Thema Judentum im Feuilleton wenig ausgeprägt ist. Es wird meist in einem Nebensatz erwähnt, wenn es um die Beschreibung der Hauptfigur Izy und ihre Identitätssuche geht.⁹⁴² Wenige Rezensenten kommen allerdings darauf zurück, dass Kaufmann selbst Jüdin ist und sie wird auch selten als Kontingentflüchtling bezeichnet. In der Wahrnehmung der Kritiken wird das Jüdische im Text „en passant“⁹⁴³ behandelt. Und in der Tat ist dieser Herkunftsbezug in Kaufmanns Text ja nur einer von mehreren Kristallisationspunkten der Zerrissenheit

⁹³⁸ „Zuerst die gute Nachricht: Das unterkühlte Erzählen in deutschen Debüt-Romanen [...] bekommt Konkurrenz. Der neue Sound, der in Kat Kaufmanns Debüt-Roman angeschlagen wird, pflegt nicht mehr die Tristesse einer sorgenfreien Mittelschicht, sondern feiert die Krassheit, ist ungehobelt, ruppig und geht volles Risiko, auch auf die Gefahr hin, peinlich zu sein.“ Vollmuth: Wut im Kopf.

⁹³⁹ Kaufmanns Text sei „mit den ramschigen Stichwörtern des Berlinmarketings versehen“, benutze „rotzigen Pathos und matt gewordene Berlin-Bilder“. Die Herkunftsthematik beurteilt der Rezensent ebenfalls kritisch: „Andere müssen ihre Jugendkrise mit weniger exotischen Biografien bestreiten“. Ebd.

⁹⁴⁰ Bongartz: Kackt in die Ecke und fliegt drum herum.

⁹⁴¹ Vgl. Bode, Britta: Frau mit Migrationsvordergrund. In: *Berliner Morgenpost* 21.10.2015 <https://www.morgenpost.de/kultur/article206311025/Frau-mit-Migrationsvordergrund.html> (18.05.2024).

⁹⁴² Von Interesse ist hierbei, dass Kaufmann einige Male zusammen mit Mirna Funk rezensiert worden ist, deren Roman *Winternähe* 2015 ebenfalls für den Aspekte-Preis nominiert war. Beide Autorinnen sind eines Jahrgangs, Funk wurde jedoch in Ostberlin geboren. Wie Kaufmann ist sie Jüdin und ihr Roman verhandelt genau wie *Superposition* Identitätsfragen, die damit einhergehen. Für Björn Hayer von der *Zeit* genug Parallelen, um beide gemeinsam einer „neuen jüdischen Generation“ zuzuordnen. Die Fähigkeit zur Bestandsaufnahme einer Gesellschaft wird mit der jüdischen Herkunft verbunden. Beides zusammen wird als Bedingung dafür interpretiert, das „Hier und Heute im Spagat zwischen Geschichte und Zukunft“ genauso „mutig wie streitbar“ erzählen zu können. Das Etikett „junge neue Literatur“ wird durch das Etikett „jüdisch“ noch verstärkt. Solch dezidierte Zuweisungen zu einer jüdischen Literatur bleiben bei Kaufmann aber die Ausnahme. Hayer: Spagat zwischen Geschichte und Zukunft.

⁹⁴³ Andre, Thomas: Neue deutsche Literaturwelle ist wild und preisgekrönt. In: *Hamburger Abendblatt* 23.11.2015 <https://www.abendblatt.de/hamburg/article206705119/Neue-deutsche-Literaturwelle-ist-wild-und-preisgekoent.html> (08.09.2023).

der Protagonistin. Deren selbstzerstörerisches und provokatives Verhalten wird in den Rezensionen aber weniger im Kontext der Künstlerexistenz, sondern vornehmlich in Bezugnahme auf ihr Aufwachsen als Russin in Deutschland sowie der Liebe zu Timur thematisiert. Gelesen wird das vor dem Hintergrund der Motive Großstadt, Kunst, Liebe, Nachtleben und fluide Identitäten als Gegenwartsphänomen. Demgemäß kann man in den Rezensionen eine ganze Palette von Genrezuordnungen vorfinden. Der *Spiegel* nennt den Text beispielsweise ein „Heimatbuch, ein Berlinbuch, ein Einwandererbuch“,⁹⁴⁴ eine andere Rezensentin sieht darin eine „Mischung aus Liebesgeschichte und Großstadtmärchen“,⁹⁴⁵ teilweise wird der Text auch als Coming-of-Age-Geschichte⁹⁴⁶ interpretativ greifbar gemacht. Diese Aspekte lassen sich, wie in der Textanalyse gezeigt, in *Superposition* nachweisen. Sie werden aber in vielen Rezensionen entweder nicht als eigenständige Motive anerkannt (oder überhaupt erst erkannt) oder nicht positiv bewertet.

Dass die Herkunft der Autorin ein maßgeblicher Angelpunkt für die Beurteilung ist und so für eine Einordnung in das Genre der Migrationsliteratur sorgt, ist eine übliche Vorgehensweise sowohl der Literaturkritik als auch seitens der Literaturwissenschaften. Obendrein wird für die hier relevante Fragestellung nach Autorschaftsinszenierungen ebenfalls nach Zusammenhängen von Herkunft und Textinterpretation gefragt. Allerdings sorgt das Interesse danach bei der literaturkritischen Bewertung Kaufmanns mitunter für Verzerrungen, weil die Lesart von *Superposition* als literarische Verarbeitung einer Künstlerexistenz ins Hintertreffen gerät. Gerade die wenigen Schilderungen russischen Familienlebens im Text überzeugen dagegen die Kritiker. Dieser Aspekt deutet auf eine Sehnsucht nach tieferen Einblicken der literarischen Öffentlichkeit in als andersartig wahrgenommene Lebensräume hin. Darin ist eine exotistische Sichtweise enthalten, die der Schilderung von eher Unbekanntem (dem familiären russischen Umfeld der Hauptfigur) gegenüber dem Bekannten (der Schilderung Berlins) den Vorzug gibt. Dabei bedient sich Kaufmann, die von der Rezeption zumeist der Migrationsliteratur zugeordnet wird, dem Genre des Künstlerromans und Stilelementen der Moderne sowie der Popliteratur – und damit wohl keinen Schreibweisen, die man von Autoren mit Migrationsbiographie erwartet.

Insgesamt nimmt nach der Preisverleihung der Personalisierungsgrad der Rezensionen im Hinblick auf Kaufmanns russische Abstammung zu. Denn „dass der Lebenslauf der Figur an den ihrer Schöpferin erinnert, ist dabei kein Zufall. [...] Ob sie

⁹⁴⁴ Anon.: Russisches Gedeck in Berlin.

⁹⁴⁵ Bongartz: Kackt in die Ecke und fliegt drum herum.

⁹⁴⁶ „Izy Lewin durchlebt die Krise einer 26-Jährigen auf der Suche nach sich selbst.“ Vollmuth: Wut im Kopf.

also inzwischen den Sinn gefunden hat, den ihre Ich-Erzählerin Izy unter so vielen Mühen sucht?“. ⁹⁴⁷ Die Überblendung von Kaufmann und ihrem Text passiert aber auch indirekter über biographische Informationen und das Zusammenspiel mit den hervorgehobenen Stilelementen und textuellen Motiven. Fast alle Rezensionen enthalten den Hinweis auf Kaufmanns Geburtsort St. Petersburg und die Migration nach Deutschland und erwähnen dasselbe für die Protagonistin. Die wenigsten Besprechungen weisen überhaupt darauf hin, dass sie in Deutschland aufgewachsen ist. Denn nur wer selbst aus der Fremde eingewandert ist, so die Logik mancher Rezensionen, vermag die gebrochene Identität eines Einwanderers treffend zu literarisieren. Dadurch wird zur selben Zeit ein Ausschluss aus der deutschen Nationalliteratur formuliert. Die Tendenz, Kaufmanns Text vornehmlich über ihre Herkunft zu erklären, wird auch dadurch erkennbar, dass man sie in eine Gruppe von Autoren mit einem ähnlichen Herkunftsbezug eingliedert:

Die 1981 in St. Petersburg geborene Kat Kaufmann gehört zu einer ganzen Riege (Bronsky, Grjasnowa, Haratischwili) von Autorinnen, die aus dem Osten in die deutsche Sprachgemeinschaft immigriert ist. ⁹⁴⁸

Faktisch ist das korrekt aber in einigen Fällen werden Kaufmann und andere Autoren mit Einwanderungsbiographie hauptsächlich aus diesem Grund für eine Bereicherung der deutschen Literatur dargestellt. Ein extremes Beispiel liefert das *Hamburger Abendblatt*: „Neue deutsche Literaturwelle. Kat Kaufmann, Sasa Stanisic und Co.: Die Romane von Einwanderern sind preisgekrönt, wild und ein Geschenk für die Leser.“, heißt es da. Das Schreiben von migrierten Autoren habe die deutsche Gegenwartsliteratur „frischer, wilder und reichhaltiger gemacht“. Als Bedingung dafür wird deren Herkunft hervorgehoben: „Die deutsche Migrantenliteratur ist ein Gemischtwarenladen, in dem Autoren mit Brüchen in ihren Lebensläufen jene globalen Existenzen zu glänzenden Auslagestücken verdichten.“ ⁹⁴⁹ Diese Literatur sei „welthaltig, geschichtsbewusst“. Das Lob enthält ganz typische Ansprüche, die an migrierte Autoren üblicherweise gestellt werden, nämlich wegen ihrer Lebensläufe ‚anders‘ über bestimmte Themen zu schreiben. Zum Teil wird dieser Mechanismus von den Rezensenten kritisch hinterfragt, am Ende aber auch in diesen Fällen angewandt. ⁹⁵⁰

⁹⁴⁷ Vollmuth: Wut im Kopf.

⁹⁴⁸ Anon.: Russisches Gedeck in Berlin.

⁹⁴⁹ Andre: Neue deutsche Literaturwelle ist wild und preisgekrönt.

⁹⁵⁰ „Auch wenn das mit dem autobiografischen Anteil eines Romans immer so ein quälend zögerliches Rumgezerre zwischen Autoren und Rezensenten ist, weiß Kat Kaufmann ganz sicher, wovon sie beim Thema Heimatsuche spricht.“ Bode: Frau mit Migrationsvordergrund. Kritisch hinterfragt wird diese Verkettung auch in einer Rezension der FAZ: „Authentizität ist [...] seit geraumer Zeit ein Pfund, mit

Insbesondere bei den Schlagzeilen und den Bildbeschriftungen, den rezensionsinternen Peritexten, ist die Anbindung an Russland in der Berichterstattung sichtbar. Formulierungen wie „Russisches Gedeck in Berlin“,⁹⁵¹ „Gemischtdeutsche aus dem Land, das einmal Sowjetunion hieß“,⁹⁵² „Wodka, der nach Steppe schmeckt“⁹⁵³ spielen durch das Aufrufen von nationalkulturellen Klischees mit der Faszination für das ‚östliche‘ Fremde. Gleichzeitig wird mit Untertiteln wie „Kinder der Straße: Kat Kaufmann schreibt über die Heimatsuche einer Russin in Berlin“⁹⁵⁴ der Topos von Russland als einem bedrohlichen fernen Land aufgerufen. Dazu passen der derbe Sprachduktus, textinterne Motive wie die Darstellung von Trunkenheit, Sexualität und der Widerspruch von Izys Charakter zwischen provokativer Härte und innerer Verletzlichkeit. Zusammen mit den Titeln und der meist verkürzten Vita wird das Bild einer melancholischen ‚russischen Seele‘ entworfen und mit dem Bild des Molochs Berlin verwoben.

Das entspricht wichtigen Motiven des Textes, knüpft aber erkennbar an erprobte Rezeptions- und Vermarktungsstrategien von Literatur aus dem postsowjetischen Raum an. Die Wahrnehmung Kaufmanns befindet sich dahingehend im Sog der Rezeption von anderen Autorinnen, die im Zuge der literarischen „Osterweiterung“ den Literaturbetrieb aufwirbelten, wie Alina Bronsky und Olga Grjasnowa, deren Debüt nur drei Jahre vorher erschienen war. Wie diese steht Kaufmann stellvertretend für den modernen Lifestyle einer global orientierten und grenzüberschreitenden Generation: „Wer heute den mondänen Geist leben möchte, ist ein Grenzgänger, wandelt zwischen den Kulturen, verkörpert hybride Identitäten, die Ethnie und Geschlecht längst hinter sich gelassen haben.“⁹⁵⁵ Ästhetisch und inhaltlich manifestiert sich dieser „mondäne Geist“ in der oben ausgeführten Synthese aus Provokationen, harter Sprache sowie der Narration einer Emanzipation von Herkunftszuschreibungen und künstlerischer Einengung, die man durchaus im Sinne

dem auf dem Buchmarkt gewuchert wird, gerade dort, wo es um die Entdeckung des literarischen Nachwuchses geht. Eine Prise Schlüsselloch-Exotismus, verquirlt mit einem Schlag Provokation.“ Laut der Kritik der *FAZ* sei die Protagonistin weit mehr als das und würde sich dem mit ihrem Verhalten widersetzen. Trotzdem fällt die Rezension bei dem abschließenden Urteil selbst latent in das Muster des „Schlüsselloch-Exotismus“ zurück: „Zugleich gründen diese Bilder auf einer wesentlichen Erfahrung, der wir derzeit allenthalben begegnen, ohne sie womöglich immer ganz zu verstehen.“ Kaufmanns Buch trage dazu bei, „sich dem Verständnis dieser Erfahrung ein Stück weit anzunähern.“ Porombka, Wiebke: *Wodka, der nach Steppe schmeckt*. In: *FAZ* 13.10.2015. Nachzulesen unter: <https://www.buecher.de/artikel/buch/superposition/42762183/#reviews-more> (10.05.2024).

⁹⁵¹ Anon. Russisches Gedeck in Berlin.

⁹⁵² Ebd.

⁹⁵³ Porombka: *Wodka, der nach Steppe schmeckt*.

⁹⁵⁴ Bode: *Frau mit Migrationsvordergrund*.

⁹⁵⁵ Hayer: *Spagat zwischen Geschichte und Zukunft*.

einer postmigrantischen Perspektive interpretieren kann. Dieser Begriff wird in den Rezensionen jedoch nicht verwendet, eher wirken die Einschätzungen dahingehend beinahe wie ein Diktum für die literarische Tätigkeit eingewanderter Autoren.

Wie die genannten Autorinnen wird Kaufmann zudem gehandelt als frische, exotische, talentierte Debütantin. Wie eine Rezensentin kritisch anmerkt, sei die Autorin Teil eines aktuellen Vermarktungstrends:

Sie ist – um ein fast schon zum Klischee gewordenes Etikett zu bemühen – eindeutig der jüngsten Generation des „Fräuleinwunders“ zuzurechnen: „Powerfrauen“, jung, dynamisch, schön, frech, polarisierend und lautstark im Schreibstil und in den Medien. Im Moment scheint eine solche Selbstdarstellung auf dem Buchmarkt gut anzukommen.⁹⁵⁶

Dabei wird bei ihr ganz besonders die aggressive Attitüde ihrer Figur und ihres Schreibstils betont, weil dieser sich offensichtlich für ihre Inszenierung gut an die anderen Inszenierungsinhalte, allen voran das Bild vom fernen unbekanntem Russland, anschließen lässt. Als wütende⁹⁵⁷ „junge Rebellin“,⁹⁵⁸ „weiblicher Macho“,⁹⁵⁹ und dabei „eine Frau mit Migrationsvordergrund“⁹⁶⁰ scheint die Presse sie wahrzunehmen wie eine Protagonistin in Texten postsowjetischer Literatur, „unvergessliche Frauenfiguren, die melancholisch sind und voll nach vorne.“⁹⁶¹

Damit ist ein weiterer Aspekt angesprochen, der sich von der Rezeption Dmitrij Kapitelmans unterscheidet. Denn das Geschlecht Kaufmanns spielt bei ihrer Rezeption eine wichtige Rolle. Ähnliches lässt sich z.B. auch für die anfängliche Rezeption von Alina Bronsky⁹⁶² oder Olga Grjasnowa feststellen,⁹⁶³ nicht aber für z.B. Sasha Marianna Salzmann oder Katja Petrowskaja. Die Gründe dafür mögen vielfältig sein, mutmaßlich spielte dabei aber die Schreibweise im Zusammenspiel mit dem

⁹⁵⁶ Badura: Das Altbekannte – mit interessantem Gedankengut rund um die Integrationsfrage.

⁹⁵⁷ Vollmuth: Wut im Kopf

⁹⁵⁸ Hayer: Spagat zwischen Geschichte und Zukunft.

⁹⁵⁹ Bode: Frau mit Migrationsvordergrund.

⁹⁶⁰ Ebd.

⁹⁶¹ Andre: Neue deutsche Literaturwelle ist wild und preisgekrönt.

⁹⁶² Willms, Weertje: Die ‚Newcomerin‘ Alina Bronsky im Kontext der russisch-deutschen Gegenwartsliteratur und ihre Rezeption im deutschen Feuilleton. In: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. Studien zur Deutschen Sprache und Literatur 2013/1. S. 65-84. Hier S. 77 f.

⁹⁶³ Das zeigt beispielhaft eine Besprechung der FAZ. Sie ist mit dem Titel überschrieben: „Hier kommt die neue deutsche Frau“. Henneberg, Nicole: Hier kommt die neue deutsche Frau. In: FAZ 25.02.2012. Nachzulesen unter: https://www.buecher.de/shop/deutschland/der-russe-ist-einer-der-birkenliebt/grjasnowa-olga/products_products/detail/prod_id/34518566/#reviews-more (21.09.2023). Auch in Bezug auf die Schreibweise sind die positiv bewerteten Kriterien fast deckungsgleich mit Kaufmanns Beurteilung durch die Preisjury: „Olga Grjasnowa trifft aus dem Stand den Nerv ihrer Generation.“ März, Ursula: Sie ist auf Alarm. Sie sucht eine Schulter zum Anlehnen. Sie schläft nicht. Sie haut ab. In: *Die Zeit* 15.03.12 <https://www.zeit.de/2012/12/Olga-Grjasnowa> (21.09.2023).

Auftreten der Autorinnen eine Rolle.⁹⁶⁴ Bei Kaufmann scheint die Kombination aus Weiblichkeit und Selbstbewusstsein ein Faszinosum darzustellen, das sich mit der Verbindung zum russischen Kulturraum und dem urbanen Partyleben im Text aufmerksamkeitswirksam einsetzen lässt. So sei sie eine „rauhe junge weibliche Stimme, wie man sie sonst nicht oft hört.“⁹⁶⁵ Eingeordnet werde sie wie Mirna Funk oder Ronja von Rönne auch in die Schiene „Junge Frau schreibt wilde Großstadtliteratur“.⁹⁶⁶ An anderer Stelle wird sie gar beschrieben als „sehr junge und sehr attraktive Allround-Künstlerin Kat Kaufmann“.⁹⁶⁷ Je mehr sich Kaufmanns Auftritte in den Medien häufen, umso stärker wirken dabei ihr Aussehen und weitere habituelle Gesichtspunkte in ihre Rezeption mit ein. Die Autorin sehe „so gut aus, dass man kaum wegschauen mag, wenn sie lacht, und sie lacht viel.“⁹⁶⁸

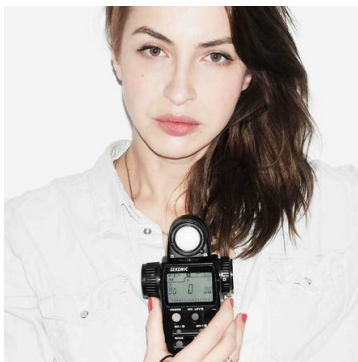


Abbildung 27

Dabei ist die personenbezogene Bebilderung erwähnenswert. In manchen Sammelrezensionen wird ihr Gesicht ganz deutlich größer abgebildet als die der anderen bewerteten Autoren oder sogar nur ihres gezeigt. Kaufmanns Gesicht wird also offenbar für eine visualisierende Inszenierung gerne eingesetzt. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie Selbst- und Fremdszenierung zusammenspielen. Ihre ablehnende Mimik auf einem häufig verwendeten Foto (Abbildung 27) fügt sich in die Figurenzeichnung ihrer Protagonistin ein und bewirkt zusammen mit habituellen Merkmalen wie der immer gleichen Frisur außerdem einen hohen Wiedererkennungswert. Andere Fotos visualisieren den Text mit der Rückansicht

⁹⁶⁴ Bei Salzmann ist das wenig überraschend, weil sie sich ausdrücklich als nicht-binär identifiziert und sich damit bewusst einer einfachen Einordnung in eine geschlechtsspezifische Kategorie entzieht. In ihrem Text *Außer sich* (2017) setzt sie sich u.a. mit Gender-Fluidität auseinander. Salzmann wird daher als Stimme der queeren und postmigrantischen Gesellschaft wahrgenommen Vgl. Kegel, Sandra: Dass ich Eins und doppelt bin. In: *FAZ* 12.09.2017 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/sasha-marianna-salzmanns-romandebuet-ausser-sich-15189639.html> (05.05.2024). Petrowskaja hingegen konzentriert sich in der Auseinandersetzung mit ihrer ukrainisch-jüdischen Herkunft stark auf Historisches und Erinnerungskultur, ihre sprachlich und ästhetisch komplexe Herangehensweise an diese Themen verortet sie in einem intellektuelleren Diskurs. Grjasnowas, Bronskys und Kaufmanns Texte werden im Gegensatz dazu als Erzählungen über das Leben von Frauen in einer (post-)migrantischen Gesellschaft gelesen.

⁹⁶⁵ Encke: Raus aus der Schutzzone.

⁹⁶⁶ Thöne: Schublade ist natürlich scheiße.

⁹⁶⁷ Vogel, Sabine: Das empfehlen wir in dieser Woche Berliner Leseratten. In: *Berliner Zeitung* 16.11.2015 <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/literatur-tipps-der-woche-das-empfehlen-wir-in-dieser-woche-berliner-leseratten-li.492023> (03.05.2024).

⁹⁶⁸ Thöne: Schublade ist natürlich scheiße.

einer Frau im Setting des Nachtlebens, die mit den langen dunklen Haaren an die Autorin erinnert. Es wird also optisch ganz gezielt zwischen Textinhalten und Autorperson vermittelt. Das Dunkle und Abseitige, die alkoholischen und sexuellen Eskapaden sowie die selbstzerstörerische Liebessehnsucht werden in den Besprechungen hervorgehoben, ohne dass die Referenzen an literarische Traditionen der Moderne oder der Popliteratur erwähnt werden. Vielmehr scheint es darum zu gehen, mit dem Sexappeal dieser Motive zu spielen und diesen visuell zu untermauern. Die peritextuellen und textuellen Hinweise mischen diesen Appeal mit der Zitation eines Russlandbildes, das durch einen latenten „Gruseffekt fasziniert“.⁹⁶⁹

Aber noch eine weitere Konnotation stimuliert die Rezeption. Diese hat historische Wurzeln in der Oktoberrevolution im Jahr 1917. Damals bestand ein interkultureller Austausch zwischen deutscher und russischer Kultur und diese Beziehung wirkt offensichtlich bis heute nach. Wie man die Einwanderung der jüdischen Kontingentflüchtlinge als Wiederbelebung des Judentums in Deutschland verstand, begreift man sie auch als aus Russland importierte Stoßkraft künstlerischer Kreativität in Berlin. Dem ordnet man Kaufmann und auch Wladimir Kaminer zu.

Dass dem etwas Glamouröses anhaftet, das sich effektiv darstellen lässt, wird bereits anhand des im Kapitel zu Kaminer genannten Beitrags im *Zeitmagazin* deutlich.⁹⁷⁰ Es zeigt außerdem beispielhaft das Ineinandergreifen von unterschiedlichen peritextuellen Zeichen sowie von auktorialer Selbstreflexivität und auktorialer Inszenierung durch die Urheber des Artikels. Die heutige Präsenz russischer Designer in Berlin wird mit der Blüte russischer Kultur in der Hauptstadt in den 1920er Jahren parallelisiert, man erkennt eine neue „Russische Revolution“. Dass Berlin ein Anziehungspunkt für junge Künstler aus dem Land sei, wird mit der „Sonderrolle“ der Stadt „zwischen Ost und West“ begründet. Auf mehreren Ebenen ist der Text von einer nationalkulturellen Vereinheitlichung geprägt, der auf einem stereotypen interkulturellen Vergleich basiert. So ist im Titel wie auch textintern von der Präsenz russischer Kultur, speziell im Bereich Modedesign, im gegenwärtigen

⁹⁶⁹ Willms, S. 77. Willms spielt damit auf die Anziehungskraft an, die Russland durch seine enorme Ausdehnung und Entfernung seit jeher ausübt.

⁹⁷⁰ Prüfer: Russische Revolution.

Berlin die Rede.⁹⁷¹ Der Autor bemüht dafür eine Reihe von Klischees.⁹⁷² Es wird eine Andersartigkeit des Russischen gegenüber einem ‚westlichen‘ Stil modisch kultiviert: „Der kurz geschorene Mode-Russe ist gewissermaßen der Gegenspieler des Großstadt-Hipsters mit Bärtchen.“

Auf diese gegenpolig angelegte interkulturelle Einführung folgen dann eigene Kurztexte von russischen Kulturschaffenden, darunter Kat Kaufmann. Ihre persönliche Berlin-Erfahrung beruht ihrer Schilderung nach auf der Prägung durch ihren Geburtsort St. Petersburg. Dieser sei eher eine „Stadt des schönen Geistes“ wie Paris und nicht rau wie Berlin. Andererseits gleiche Berlin dem Chaos Russlands. Kaufmanns Text ist über diesen Kulturvergleich indirekt auch eine mikroästhetische Selbsteinschätzung ihrer Schreibweise, nicht unähnlich dem, was Dmitrij Kapitelman zu seinen Sprachen geäußert hat: „Russisch ist die Sprache der Gewalt und der Schönheit, Deutsch ist die Sprache der Vernunft. Ich lebe in Berlin irgendwo dazwischen.“⁹⁷³

Gleichzeitig macht ein produktionsästhetischer Aphorismus stutzig: „Hier [in Berlin] ist es rau. Doch wo es nicht rau ist, entsteht keine Kunst, hat mir mein Vater seit Kindheitstagen eingetrichtert.“⁹⁷⁴ In dieser Äußerung wird ein Kunstbegriff dargelegt, der von einer Bedingtheit einschneidender Lebenserfahrungen und künstlerischem Tun ausgeht. Dieser weist einen Deutungsweg zu Kaufmanns Schreiben und ihrem dargestellten Selbstbild. Wenn beide für sie apodiktisch miteinander zusammenhängen, dann legt sie damit ihre eigenen ästhetischen Impulse frei. Als Kunstschaffende suggeriert sie aber auch persönlich erfahrenes Leid und erklärt sich durch die ästhetische Verarbeitung davon selbst zur Künstlerin. Anlagen dazu wurden, so der Verweis auf ihren Vater, schon in der Kindheit geschaffen. Umgekehrt erfährt auch der Weltschmerz ihrer Protagonistin in *Superposition* eine ästhetisch fundierte Bedeutungsebene. Kaufmanns Auslegung künstlerischer Schaffensprozesse sowie ihre Charakterisierung wechselseitiger kultureller Beeinflussung bestätigt so absurderweise die im Feuilleton vielfach vorausgesetzte Abhängigkeit von brüchigen Migrationsbiographien und Kreativität.

⁹⁷¹ Einer der wesentlichsten hier erwähnten Akteure, die von Berlin inspiriert werden, ist allerdings Georgier, nämlich Modedesigner Demna Gvasalia (und im Übrigen gar nicht in Berlin, sondern in Paris ansässig). Ihm und den anderen Marken wird aufgrund ihrer postsowjetischen Abstammung eine Tendenz zum Rebellischen attestiert, obwohl sich zahllose andere Modelabels ebenfalls durch einen solchen Gestus auszeichnen. Vgl. ebd.

⁹⁷² Die Kleidungsstücke der russischen Designer nähmen „Bezug auf die russische Realität, auf die Leute, die sich irgendwie durch ihren Tag schlagen müssen“. Der „Straßenstil der Russen“ könne dem „amerikanischen Streetstyle“ etwas entgegensetzen, „eine gewisse radikale Wucht.“ Vgl. ebd.

⁹⁷³ Kaufmann, Kat: „Russisch ist die Sprache der Schönheit.“ In: *Zeitmagazin* 30.06.2016, Nr. 28. S. 23.

⁹⁷⁴ Ebd.

Bejaht wird dadurch außerdem die Charakterisierung russisch-berlinerischen Designs im Einführungstext, womit die Thematik in die Inszenierung von Mode eingebettet wird. Diese wird von den russischen Kulturschaffenden in einer Modestrecke vorgeführt, wo Kaufmann mit dem für sie typischem Habitus (Zigarette, verworrenem Haar und herausforderndem Blick) gezeigt wird. Die Kleidungsstücke stammen aber nicht etwa von den im Text erwähnten russischen Designern, sondern von internationalen Modegiganten wie Diesel oder Marc Jacobs. Die Definition einer russisch-deutschen Kreativszene Berlins wird hier für die Produktwerbung von längst etablierten Labels genutzt. Was im popkulturellen Kontext noch ein Novum war, als Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre für das Kaufhaus Peek und Cloppenburg fotografiert wurden,⁹⁷⁵ kann offensichtlich nach wie vor wechselseitig für mehrere Inszenierungsinstanzen profitabel sein. Unterlaufen wird infolgedessen die Grenze zwischen Kunst und deren Indienstnahme für kommerzielle Absichten.⁹⁷⁶

Von Interesse ist, dass sich in den Niederlanden, wo 2016 eine Übersetzung von *Superposition* veröffentlicht wurde, in manchen Rezensionen Akzente gesetzt werden, die in der deutschen Rezeption von *Superposition* eine eher untergeordnete Rolle spielen. Signifikanter werden hier der musikalische Hintergrund und die philosophischen Elemente im Text als leitmotivisch herausgestellt und vor dem Hintergrund des Handlungsortes Berlin gelesen. Die Protagonistin wird als Intellektuelle verstanden, die an gesellschaftlichen Leistungsanforderungen und fehlenden Orientierungsangeboten im digitalen Zeitalter zerbreche. Sie symbolisiert aus dieser Perspektive die Sinnleere einer „Generation von Digitalen“.⁹⁷⁷ Die Rezensenten beziehen sich auch auf die Bezeichnung des „Wunderkindes“, das nach strengem sowjetischem Lehrmodell das Klavierspiel, vor allem das Jazzpiano, erlernte. Das führt zu einer Lesart, die in den Besprechungen im deutschen Feuilleton nicht vorkommt: *Superposition* sei ein „jazziger Schrei nach Liebe“.⁹⁷⁸

Angesichts des in der Einleitung dieser Arbeit beschriebenen Bedeutungszuwachses der Leserstimmen im literarischen Feld durch das Internet, ist

⁹⁷⁵ Diese Aktion wurde im damaligen Feuilleton breit diskutiert. Siehe beispielsweise: Philippi, Anne; Schmidt, Rainer: „Wir tragen Größe 46“. Interview mit Christian Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre. In: *Die Zeit* 09.09.1999 https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml (10.12.2023).

⁹⁷⁶ Neben der eindimensionalen Darstellung kultureller Spezifika und interkultureller Beeinflussung belegt der Beitrag im *Zeitmagazin*, dass die auktoriale Repräsentation häufig eine Inszenierung *des* Autors, *durch* den Autor und anderen Akteuren ist. Offen sichtbar ist darüber hinaus die Zusammenarbeit verschiedener „Paratextmacher“ bei der Produktion eines Autorbildes. Auch Autorin und Werkbezug verschwimmen durch den paratextuellen Wert von Kaufmanns Berlinbild, ihren Erinnerungen an St. Petersburg und ihren Kunstbegriff.

⁹⁷⁷ „Een generatie van digitalen“. Bauer, Guus: Recensie: Kat Kaufmann – Eiland van jou. In: *Tzum* 17.11.2016 <https://www.tzum.info/2016/11/recensie-kat-kaufmann-eiland-jou/> (05.11.2023).

⁹⁷⁸ „Eiland van jou is een jazzy hartenkreet om liefde“. Ebd.

ein Abgleich des Feuilletons mit sog. Laienkritiken⁹⁷⁹ von *Superposition* von Interesse. Was kommt von Kaufmanns Autorschaftsinszenierung bei der digitalen Leserschaft an? Wenn man eine Auswahl sichtet, trifft man auf ein Spektrum der Extreme zwischen totaler Ablehnung und Begeisterung.⁹⁸⁰ Hier erkennt man die Tendenz, dass die Migrationsthematik hinter anderen Schwerpunkten zurückfällt.⁹⁸¹ Leser, die ihre Meinungen in den sozialen Medien äußern, setzen andere Prioritäten als die arrivierte Literaturkritik. Auch hier werden Inhalt und Stil begutachtet aber vor allem mit subjektiven Bewertungsschemata, v.a. Verständlichkeit und persönlicher Lektüreerfahrung, bewertet. Das führt zu sehr persönlichen Geschmacksurteilen. Die gesellschaftliche Tragweite, die für die Bewertung im Feuilleton so maßgeblich ist, ist im Fall von Kat Kaufmann wenig von Belang. So werden die Ästhetik des Textes und seine Figurenzeichnung auf der Grundlage von Emotionen bewertet. Das meint zum einen die textintern verhandelte Gefühlswelt in Bezug auf die Figurenkonstellation und zum anderen die eigenen Emotionen während des persönlichen Leseerlebnisses.⁹⁸² Das folgende Zitat ist für beide Aspekte ein prägnantes Beispiel:

Ach man es hat doch so gut angefangen. Ich liebe Izy Lewin, wie sie liebt und fühlt. [...] Wie sie abschweift und Geschichten erzählt. Aber die letzten Seiten haben mich komplett verloren. Was sollte das denn bitte mit Lifi [Fili] und Timur? Das er izey dann nicht mal mehr richtig anschaut? Und das nach all den Briefen die er schrieb? Besonders in der schwierigen Position in der izey in dem Moment war? She obviously needed help and good friends. Das Buch fühlt sich nicht beendet an [...] Man ey ich wollte das Buch so sehr lieben.⁹⁸³

Das Buch wird in diesem Fall primär als Liebesgeschichte verstanden und zu den Figuren regelrecht eine Beziehung aufgebaut. Ein weiterer Kritikpunkt in dem zitierten Beispiel entspricht einer der am häufigsten im Internet geäußerten

⁹⁷⁹ Herangezogen wurden hierfür die Rezensionen auf den Online-Plattformen *Goodreads* und *Lovelybooks*.

⁹⁸⁰ Das ist zwar auf einer digitalen Plattform, wo sich prinzipiell jeder äußern kann, nicht verwunderlich. Es ist aber ein Unterschied zu den Texten von Dmitrij Kapitelman, dessen Bewertung in den sozialen Medien homogener ausfällt. Auf der Plattform *Goodreads* gab eine kleine Anzahl von 225 Lesern eine Bewertung zu *Superposition* ab (zum Vergleich: Stephen Kings *It* wurde von 1.085.190 Lesern bewertet; Stand November 2023.) Das Buch erhält eine durchschnittliche Bewertung von 3,3 Sternen (Stand November 2023).

⁹⁸¹ Die Verschlagwortung des Textes in Bezug auf die Zuordnung zu einem Genre lässt diesen Aspekt ebenfalls außer Acht. Bei *Goodreads* ist der Text mit den Stichpunkten „Fiction, Contemporary, Germany, Novels“ versehen. Abrufbar unter: https://www.goodreads.com/book/show/25954494-superposition?from_search=true&from_srp=true&qid=QgDZnlMYv4&rank=1 (09.12.2023).

⁹⁸² Darauf will Moritz Baßler wohl hinaus, wenn er sich über den „Midcult“ von literarischen Texten und ihren Bewertungskriterien mokiert.

⁹⁸³ Kim [Kundenrezension] In: *Goodreads*, veröffentlicht am 12.06.2023 <https://www.goodreads.com/book/show/25954494-superposition#CommunityReviews> (24.05.2024).

Lesermeinungen zu Kaufmann. Viele Leser bemängeln die narrative Dramaturgie des Textes, ihnen fehlt ein abgeschlossenes Ende oder sie finden den Text handlungsarm und wenig originell:

Ich hatte mich sehr auf das Buch gefreut, aber es liest sich mehr als schwergängig. Seitenweise ergeht sich die Autorin in Fragen ihrer Identität, schreibt, füllt Seiten, die aber eigentlich inhaltslos bleiben. Ich mag Bücher mit Tiefgang, mit deren Inhalt ich mich auch nach dem Lesen noch auseinandersetzen kann, aber hier habe ich mich echt gefragt warum man es so hochjubelt. Die Hauptakteurin verbringt Zeit mit ihren Freunden, arbeitet, liebt, lebt- aber es hat mich nicht berührt und aus einigen Zeilen zum Ende hin las ich heraus, daß sie sich an die Zeit mit ihren Freunden erinnert, denn diese hatten einen Unfall...tut mir leid, aber da war mir zuwenig Inhalt.⁹⁸⁴

Es ist symptomatisch für die Umwälzungen im literarischen Feld der Gegenwart, dass sich die Leserschaft mit Bewertungsritualen der professionellen Kritik etwa in Form von Literaturpreisen auseinandersetzt und bisweilen sogar deren Deutungskompetenz bezweifelt. So kommt ein Leser zu dem Schluss: „Kat Kaufmanns *Superposition* scheint mir eines der meist fehlrezensierten Bücher am Markt zu sein. Sie erhielt den Aspekte-Literaturpreis für das beste Debüt 2015.“⁹⁸⁵

Überhaupt schließen sich bei Kaufmanns Text die wenigsten laienkritischen Stimmen den Argumenten der professionellen Literaturkritik an, auch die dort so hervorgehobene gesellschaftliche Relevanz aus der Perspektive einer Einwanderin spielt hier keine entscheidende Rolle. Aus der Sicht der Leser, die sich im Internet äußern, ist *Superposition* anscheinend wirklich eines der am meisten fehlrezensierten Bücher auf dem Markt. Trotzdem kann die Verleihung eines Preises eine verkaufsfördernde Wirkung haben, wie das nächste Beispiel belegt:

Ich hatte in der Sendung Aspekte von dem Buch gehört, und da ich gerne mal offen für neue Autoren bin, mir dieses gekauft. Es ist locker geschrieben, frech, möchte ich es fast nennen. Der Migrationshintergrund der Autorin spielt schon eine gewisse Rolle, aber ich fand das nicht tragisch für die Handlung.⁹⁸⁶

Wie zuvor wird auch hier festgestellt, dass das Buch handlungsarm sei, aber im Gegensatz zu anderen Einschätzungen wird das nicht bemängelt. Entscheidend für

⁹⁸⁴ Ulrike Gerold [Kundenrezension] In: *Goodreads*, veröffentlicht am 10.01.2016 <https://www.goodreads.com/book/show/25954494-superposition#CommunityReviews> (24.05.2024).

⁹⁸⁵ Anon. [Kundenrezension] In: *Lovelybooks*, veröffentlicht November 2023 <https://www.lovelybooks.de/autor/Kat-Kaufmann/Superposition-1201838271-w/> (24.05.2024).

⁹⁸⁶ Alix 1872 [Kundenrezension] In: *Lovelybooks*, veröffentlicht November 2015 <https://www.lovelybooks.de/autor/Kat-Kaufmann/Superposition-1201838271-w/> (24.05.2024).

das Urteil ist vor allem der Unterhaltungswert auf der Basis des „frechen“ und „amüsanten“ Stils. Wichtiger als der Aktualitätsbezug ist vielen Lesern, dass sie im Text Elemente ihrer eigenen Lebenswelt wiedererkennen. In diesem Sinne betrachten sie das Buch als zeitgenössischen Spiegel einer modernen und schnelllebigen Gesellschaft, in der sie selbst leben: „it is mostly beautiful. ...living in contemporary supercomplex world“⁹⁸⁷

Dabei scheinen ungewöhnliche Stiltechniken bei den Lesern, die sich im Internet zu Wort melden, wenig gefragt. Das Interesse daran, sich einen Plot mittels der Auseinandersetzung mit einer unkonventionellen Ästhetik zu erschließen, ist im Fall von Kaufmanns Text gering. Nach der Durchsicht der Laienrezensionen von *Superposition* drängt sich der Eindruck auf: Viele Leser wollen nicht über einen Schreibstil ‚stolpern‘. Sie favorisieren eine ereignisreiche Handlung gegenüber ästhetischem Hakenschlagen, das die Nachvollziehbarkeit des Handlungsverlaufes in ihren Augen nur verlangsamt. Es soll viel passieren und sich dabei flüssig lesen lassen. Das Bewertungsbarometer misst daher vor allem den empfundenen Spannungsbogen bei der Lektüre: Strapaziert das Buch die Geduld oder ist es so spannend, dass man es in einem Zug lesen will?

Auf den letzten *Metern* habe ich das Buch unbeendet ad acta gelegt — nicht, weil es schlecht war, vielmehr, weil es nicht gut war. Und nicht besser wurde (die restlichen Seiten habe ich überflogen). Beim Lesen schwankte ich stets zwischen den Zuständen des Mitgefühls oder einer Art Verzückung und genervter Enttäuschung über den Wechsel von Tiefe in schwachsinnigen Nonsens. Meine Geduld hat hierfür nicht gereicht.⁹⁸⁸

Ich bin keine 26 mehr und musste mich an die Sprache erst gewöhnen, aber das war das erste Buch seit langer Zeit, das ich in einem Rutsch durchgelesen habe.⁹⁸⁹

Für die Laienkritiker im Internet wird der Wert eines Textes maßgeblich durch den Unterhaltungswert während der Lektüre bestimmt. Was die Beurteilung von Kaufmanns Sprachstil in den Laienrezensionen im Internet betrifft, ergibt sich ironischerweise eine Schnittmenge mit manchen Rezensionen des Feuilletons. Denn Kaufmann wird darin meist nicht als avantgardistische Sprachkünstlerin wahrgenommen. Die Mischung aus sprachlichen Stilmitteln wird hingegen oft als

⁹⁸⁷ David Šír [Kundenrezension] In: *Goodreads*, veröffentlicht am 07.10.2018 <https://www.goodreads.com/book/show/25954494-superposition#CommunityReviews> (24.05.2024).

⁹⁸⁸ Nuffin [Kundenrezension] In: *Goodreads*, veröffentlicht am 20.11.2019 <https://www.goodreads.com/book/show/25954494-superposition#CommunityReviews> (24.05.2024).

⁹⁸⁹ Bimum [Kundenrezension] In: *Goodreads*, veröffentlicht am 15.11.2016 <https://www.goodreads.com/book/show/25954494-superposition#CommunityReviews> (24.05.2024).

Attitüde empfunden. Kaufmanns textuelle Inszenierung einer avantgardistischen Künstlerpersona vermag viele Rezipienten nicht zu erreichen, weder die der professionellen noch der laienhaften Leserschaft. Insgesamt lässt sich konstatieren: Für die Anerkennung des Pols der Unterhaltungsliteratur erwies sich die Ästhetik des Textes als zu sperrig. Die von ihr gewünschte Resonanz des Pols der ambitionierten Literatur ließ sich mit dieser Inszenierungsstrategie aber ebenso wenig dauerhaft erzielen. Und die Veröffentlichung ihres zweiten Textes führte sogar zu einem teilweisen Verlust symbolischen Kapitals. *Die Nacht ist laut, der Tag ist finster* (2017)⁹⁹⁰ erhielt nicht mehr das Maß an Aufmerksamkeit wie ihr Debüt und wurde im Feuilleton insgesamt negativer beurteilt.⁹⁹¹

6.3 „Alles ist Komposition, unser Gespräch ist Komposition.“⁹⁹² Selbstdeutungen und Korrekturen

Kat Kaufmanns Auffassung von der Praxis des Interviews erinnert daran, dass das dialogische Wechselspiel zwischen Autor und Fragendem nicht mit einer natürlichen Gesprächssituation zu verwechseln ist und gemahnt damit an die Wachsamkeit der Rezipienten. Es ist durch die Bedingungen der jeweiligen Gesprächssituation determiniert und auf einen speziellen Kontext hin komponiert. Oder mit den oben bereits zitierten Worten von Izy in *Superposition*: „Call and response.“ (SP, S. 232) Fahndet man nach dem „call“ der Fragenden, also was an Kaufmann am dringendsten interessiert, lassen sich drei übergreifende thematische Schwerpunkte ausmachen: Kaufmanns Herkunft und ihre Biographie, das Buch und poetologische Einschätzungen dazu, sowie ihr Schaffen als künstlerisches Universal talent. Ein häufiges Randthema ist auch hier ihr Auftreten bzw. ihr Aussehen. Zu fragen ist nun,

⁹⁹⁰ Kaufmann entwirft darin das Endzeitszenario eines neuen Kalten Krieges aus der Sicht eines russischen Protagonisten, der die Geschichte in der zweiten Person Singular erzählt, ein Stilmittel, das schon in *Superposition* immer wieder zum Einsatz kommt. Abermals wird die apokalyptische Stimmung mit den Herausforderungen des modernen Großstadtlebens und psychischen Konflikten dargestellt.

⁹⁹¹ Eine Rezensentin äußerte den Verdacht, Kaufmann habe sich durch die Gründung der neuen Temporeihe ihres Verlags Hoffmann & Campe, in der ihr zweites Buch erschien, unter Druck setzen lassen und sich dafür zu wenig Zeit genommen. Sie attestiert dem Text „von allem zu viel [...] Die Geschichte ist zu verwickelt, der Ton zu laut, zu breitbeinig irgendwie.“ Encke, Julia: Du versuchst, Blut zu pumpen. In: *FAZ* 21.05.2017, S. 45.

⁹⁹² Herles, Wolfgang. Interview mit Kat Kaufmann bei der Sendung *Ins Blaue*. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8f5ldtgP24I> (12.12.2023).

wie Kaufmann diese Vorprägung beantwortet und welche Gesprächsdynamiken dabei entstehen.

Bei der überwiegenden Mehrheit der Interviews dient Kaufmanns Herkunft als Gesprächseinstieg. Dazu wird ein bestimmtes Set an Lebensstationen heruntergespult: Kaufmanns Geburtsjahr 1981 und der Geburtsort St. Petersburg; ihr jüdischer Vater, dem es für sich und seine Familie in der Sowjetunion zu unsicher wurde und deshalb seine Heimat 1991 gen Deutschland verließ; das erste Jahr in einer Flüchtlingsunterkunft in Helbra in Sachsen-Anhalt; das Studium des Jazzgesangs in Leipzig; der Umzug nach Berlin; das Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam; die vielseitigen Tätigkeiten als Komponistin von Filmmusik, Fotografin und schließlich das erste Buch. Dass zwischen der Hauptfigur Izy und ihr damit signifikante Gemeinsamkeiten bestehen, fällt den Fragenden allesamt auf. Mitunter wird dadurch ein merkwürdiger Reflex ausgelöst: Die Interviewer schaffen von Beginn an einen biographischen Rahmen, den sie sogleich relativieren, um dann letztlich doch so zu sprechen, als sei Izy ein Zwilling ihrer Autorin, wenn nicht gar ihr Abbild. Sie spiegeln damit den Widerspruch zwischen der peritextuell signalisierten fiktionalen Lesart von *Superposition* und den biographischen Parallelen der Autorin und ihrer Protagonistin: „Ohne im direkten Sinn autobiographisch zu sein“ handle das Buch von etwas, was die Autorin selbst erfahren habe,⁹⁹³ „vieles, was Izy darin widerfährt, hat Kaufmann selbst erlebt“.⁹⁹⁴

Der Maßstab der Interpretation des Textes und der Protagonistin bleibt Kaufmanns biographischer Erfahrungsschatz. Die Autorin selbst nimmt hier eine zwiespältige Haltung ein. Obwohl sie immer wieder betont, dass Izys Geschichte nicht ihre eigene sei, beschreibt sie ihr Heranwachsen als russisch-jüdische Migrantin und ihren Weg zur Künstlerin in einer Weise, die inhaltlich und verbal der ihrer Protagonistin durchaus sehr nahekommt. „Ich war ein klavierspielendes Kind“,⁹⁹⁵ sagt sie über ihre Kindheit. Die damit verbundene Leistungsanforderung ist auch in *Superposition* elementar für die Protagonistin. Ebenso sind Kaufmanns Schilderungen über das Aufwachsen in einer Künstlerfamilie nicht dazu angetan, den Eindruck autobiographischer Kongruenz zu zerstreuen. Als Tochter eines Theaterregisseurs und einer Balletttänzerin sei sie von Künstlern umgeben gewesen, intellektuelle Gespräche fester Bestandteil des Alltags gewesen.⁹⁹⁶

⁹⁹³ Ebd.

⁹⁹⁴ Bähr, Julia: „Ich will schon irgendwann einen großen Klassiker schreiben“. Interview mit Kat Kaufmann. In: *FAZ* 19.10.2015.

⁹⁹⁵ Herles: Interview mit Kat Kaufmann.

⁹⁹⁶ Sonnenberg, Nina: „Kommerz war nie mein Ding.“ Interview mit Kat Kaufmann. In: *Detektor.fm* 18.09.2019 <https://detektor.fm/wirtschaft/reden-ist-geld-kat-kaufmann> (04.10.2023).

Durch die Interviews wird außerdem klar, dass ihr Vater Kuf Kaufmann wie der Vater von Izy in *Superposition* ebenfalls der jüdischen Gemeinde vorsteht, wenn auch nicht in Berlin, sondern in Leipzig. Die vielen biographischen Überschneidungen, von denen Kaufmann spricht, regen dazu an, sie mit ihrer Protagonistin zu vergleichen. Das wird auch nicht dadurch verhindert, dass Kaufmann die Ähnlichkeit zwischen sich selbst und ihrer Protagonistin wiederholt von sich weist: „Ich bin charakterlich überhaupt nicht wie Izy“,⁹⁹⁷ deren Geschichte sei nicht ihre eigene. Trotzdem sei *Superposition* ein „sehr persönliches Buch“.⁹⁹⁸ Die Aussage lässt deshalb aufmerken, weil Kaufmann immer wieder betont, dass *Superposition* nicht ihr eigenes Leben verhandle, sondern für größere Kontexte stehe. Gelegentlich blockiert sie das Interesse am autobiographischen Gehalt des Textes. Auf die Frage, ob die Geschichten im Buch wirklich passiert seien, entgegnet sie schon auch einmal: „Das ist genauso wenig von Gewicht wie die Frage, ob Sie Ihre Fragen selbst geschrieben haben.“⁹⁹⁹

Mehrere autobiographische Aspekte werden als Voraussetzung für Kaufmanns künstlerische Tätigkeit bzw. ihr Schreiben geschildert und tragen dazu bei, dass ihre Herkunft an Izy rückgekoppelt wird. Die sprachliche Entwicklung der Autorin und ihr Elternhaus sind unbedingter Bestandteil dieser Schilderung. Kaufmanns Anspruch, die deutsche Sprache nicht bloß zu lernen, „sondern besser als alle anderen zu können“,¹⁰⁰⁰ ist ein typischer Motivator, der bei vielen eingewanderten Autoren eine Rolle spielt, deren Muttersprache nicht Deutsch ist. Auch bei Dmitrij Kapitelman ist er anzutreffen. Er entspricht dem Wunsch, sich als Einwanderer einen Platz in der Gesellschaft mit einer eigenen Stimme zurückzuerobern: „Ich wollte allen, die sich lustig gemacht haben über mich damals, als ich hier ankam, wirklich zwei dicke Mittelfinger zeigen.“¹⁰⁰¹ Autorschaft fungiert als Emanzipation von den Herabsetzungen der ersten Jahre nach der Migration. Daher kommt die Buchveröffentlichung einem Befreiungsschlag gleich, der die eigenen Fähigkeiten unter Beweis stellt. In dem Moment, als sie gefühlt habe, dass ihre sprachlichen Kompetenzen nicht mehr verbesserungsbedürftig gewesen seien, habe Kaufmann gedacht: „Niemand kann dir etwas vormachen, du bist endlich frei.“¹⁰⁰² Dass diese Autorschaftsgenese literaturbetrieblich weitergeschrieben wird, zeigt das anerkennende Lob für ihr besonderes Talent, das ja durch die Verleihung des Aspekte-

⁹⁹⁷ So formulierte es Kaufmann in einer Sendung des RBB am 16.11.2015.

⁹⁹⁸ Ebd.

⁹⁹⁹ Anon.: Interview mit Kat Kaufmann. In: *People* 13.08.2015, S. 35.

¹⁰⁰⁰ Heier, Erik: Der Traum vom ersten Buch. In: *tip Berlin* 17.03.2016.

¹⁰⁰¹ Vgl. Fußnote 997.

¹⁰⁰³ Vgl. Fußnote 997.

Preises offiziell beglaubigt wurde und in vielen Interviews zum Ausdruck kommt. Anders als so viele Autoren müsse Kaufmann sich mit Schreibblockaden beispielsweise nicht „herumquälen“, sie könne „sofort liefern.“¹⁰⁰³

Ein zweiter wichtiger Erzählstrang in Bezug auf ihre Autorwerdung ist ihr familiäres Umfeld. Die Autorin spricht dezidiert von einem Künstlermilieu, in dem sie sozialisiert wurde. Zusammen mit der Benennung der biographischen Stationen bei der Gesprächseröffnung wird so ein Lebensweg nachgezeichnet, der teleologisch auf das Künstlerdasein zuläuft. „Allen jüdischen Ahnen zum Trotz“ sei in ihrer Kindheit zwar nie genug Geld da gewesen, aber Bildung sei reichlich vorhanden gewesen. Bildung sei der Kern ihrer Familie.¹⁰⁰⁴ Deren kreatives Umfeld habe sie stark geprägt: „Bühne, Buch, Film: Geschichten waren von Anfang an meine Welt“.¹⁰⁰⁵ Ideale Bedingungen also für eine spätere Künstlerkarriere. Für den Beginn ihrer Autorschaft ganz konkret förderlich erwies sich das, weil Kaufmann mit ihrem ersten Buch in die Fußstapfen ihres Vaters trat. Kuf Kaufmann publizierte 2011 das Buch *Wodka ist immer koscher. Ein Roman über das Trinken und das Leben* (2011), in dem er sich ebenfalls jüdisch-russischer Identität in Deutschland zuwendet. Ihr Weg zur Autorschaft wird demnach mehrfach autobiographisch fundiert; neben ihrer mehrkulturellen Herkunft durch das Aufwachsen in einem künstlerischen Umfeld und die dadurch entstandenen Beziehungen – also sowohl praktisch als auch ideell. Kaufmann gefällt sich demgemäß in der Rolle als Bohemienne und bringt den Begriff immer wieder selbst in den Diskurs ein. Distinkt hebt sie sich von aktuellen Trends durch ihre Bewunderung früherer Kunstepochen ab: „Ich habe permanente Nostalgiegefühle.“¹⁰⁰⁶ Das Resultat ist, dass auch die Bezeichnung als Nostalgikerin in den Medien zirkuliert und mit der Autorin identifiziert wird: „Sie ist die geborene Nostalgikerin“.¹⁰⁰⁷

Zur auktorialen Legende gehören somit nicht nur biographische Informationen und Anekdoten, sondern auch Informationen zu Inspirationsquellen, dem Autorschaftsverständnis und zur Schreibpraxis. Interessant sind hier Kaufmanns betonte Ferne von ökonomischen Zielen sowie der intuitive Charakter des schriftstellerischen Vorhabens. „Ich stehe nicht auf Kommerz“,¹⁰⁰⁸ weist sie finanzielle Erwägungen im Zusammenhang mit ihrem künstlerischen Schaffen zurück. Es sei ihr

¹⁰⁰³ Vgl. Fußnote 997.

¹⁰⁰⁴ Sonnenberg: „Kommerz war nie mein Ding.“

¹⁰⁰⁶ Herles: Interview mit Kat Kaufmann.

¹⁰⁰⁶ Herles: Interview mit Kat Kaufmann.

¹⁰⁰⁷ Sonnenberg: „Kommerz war nie mein Ding.“

¹⁰⁰⁸ Ebd.

einfach ein Bedürfnis gewesen, das Buch zu schreiben.¹⁰⁰⁹ Schreiben als Eingebung – das kommt Vorstellungen von einer Autorschaft entgegen, die kraft einer besonderen Begabung entsteht und quasi-spirituell funktioniert. Ihr Debüttext sei wegen des Inhalts außerdem gar nicht für den Kommerz geeignet, „wer interessiert sich für irgendwelche russischen Juden, Pianisten? Come on!“. Eher hätte sie dann über „Pipi, Mumu und Sex geschrieben“.¹⁰¹⁰ Einmal davon abgesehen, dass solche Themen in *Superposition* vorkommen, sind die zahlreichen Preise für postsowjetisch-jüdische Autoren und die hohe Anerkennung für sie im Feuilleton wie eingangs geschildert der Beleg dafür, dass sich für „russische Juden“ durchaus eine breite literarische Öffentlichkeit interessiert. Das dürfte der Autorin bekannt gewesen sein.

Distanzierungen von Massentauglichkeit findet man bei Kaufmann immer wieder. Auf die Frage: „Was schmeckt dir nicht?“ antwortet sie: „Dummheit schmeckt mir nicht.“¹⁰¹¹ Das ist eine indirekte Selbstaufwertung, denn eine solche Einschätzung trifft wohl niemand, der sich selbst für dumm hält. Auch Attraktivität hat damit zu tun: „Intelligenz ist sehr sexy.“¹⁰¹² Mittels ihrer Inszenierung weist sich Kaufmann einen Platz als Angehörige der Intelligenzia zu, an Mittelmäßigkeit habe sie kein Interesse.¹⁰¹³ Sie würde sich mit ihrem Schreiben „aus dem Kreis der Mittelmäßigkeit“ herausbewegen, weil sie damit etwas sage, „was sonst kein anderer sagt.“ Sie wolle nicht gefällig schreiben und auch niemanden bedienen, insofern sei ihr Debüt ein „Riesenisiko“ gewesen.¹⁰¹⁴ Indes, das eigentliche Ziel stehe damit noch aus, denn eigentlich wolle sie „schon irgendwann einen großen Klassiker schreiben.“¹⁰¹⁵

Ein häufig gebrauchtes Motiv bei der Inszenierung in ihren Äußerungen ist außerdem die Rede von einer besonderen Beobachtungsgabe über die Grenzen einzelner Kunstbereiche hinweg: „Was ich am besten kann, das ist Beobachten und Aufnehmen [...] in welcher Form ich das später verarbeite, ist egal.“¹⁰¹⁶ Indirekt drückt sie damit den Anspruch aus, dass auch ihre Kunstwerke eine realistische Sicht auf die Welt vermitteln und dadurch zu einem besseren Verständnis dieser verhelfen können. Kaufmann positioniert sich zudem nicht in einem einzelnen Kunstbereich, sondern über den einzelnen Disziplinen stehend. Das hat nicht nur den Effekt, dass ihr erzählerisches Können als universell markiert wird. Es legt auch ein Autorkonzept

¹⁰⁰⁹ Ebd.

¹⁰¹⁰ Ebd.

¹⁰¹¹ Ebd.

¹⁰¹² Kat Kaufmann bei der Sendung *Alex Berlin* am 01.07.2016. Abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=l6XOs5NfdkE> (12.03.2024).

¹⁰¹³ Ebd.

¹⁰¹⁴ Ebd.

¹⁰¹⁵ Bähr, Julia: „Ich will schon irgendwann einen großen Klassiker schreiben“.

¹⁰¹⁶ Ebd.

nahe, das die einzelnen Schaffensbereiche als gleichberechtigte Teile eines Gesamtkontextes ansieht. Tatsächlich sei das literarische Vorgehen dem Komponieren ähnlich und umgekehrt, die Schreibweise eines Textes sei durch den Sound von Musik beeinflusst, andererseits komponiere man beim Schreiben „eine diegetische Welt mit einem speziellen Rhythmus“.¹⁰¹⁷

Wie bei Interviews mit Autoren üblich, sind sie auch bei Kaufmann ein diskursiver Ort, an dem Werkinterpretationen erörtert werden und auch einmal aneinandergeraten können. Bei ihr ist die hermeneutische Selbsteinschätzung sogar mehrfach mit Vorwürfen gegenüber interpretativen Fehleinschätzungen verbunden.¹⁰¹⁸ Einige Interviews verdeutlichen, dass Kaufmann die literaturkritische Interpretation ihres Textes missfiel. In einem Interview anlässlich der Publikation von *Superposition* agiert der Fragesteller Wolfgang Herles in dieser Hinsicht als ihr Verbündeter; man könnte auch sagen, er macht den entsprechenden ‚call‘. Kaufmann habe ja jüngst den Aspekte-Preis für ein Buch über Migration erhalten, er selbst habe es jedoch gar nicht so gelesen, betont er und spricht sie auf die aktuelle Flüchtlingswelle an. Kaufmann stimmt ihm voll und ganz zu, es handle sich keineswegs um ein Buch über eine neue Heimat, es thematisiere vielmehr eine „portable Heimat“. Unverkennbar ist der Autorin die Migrationsthematik für die Interpretation von *Superposition* zu eng gefasst. Sie verwehrt sich gegen die Homogenisierung verschiedener Einwanderergruppen und lehnt es ab, Einwanderer als eine spezifische Kategorie zu begreifen, denn am Ende seien ohnehin alle Menschen Flüchtlinge. Sich in einem neuen Land zurechtfinden zu müssen, betreffe viele Menschen, auch Touristen. Diese Bagatellisierung mutet etwas kurios an, sie zeigt aber, wie empfindlich sich die Autorin missinterpretiert sieht und wie sehr ihr an der Zurückweisung von Zuschreibungen gelegen ist. Sie stellt klar: „Es geht um eine neue Möglichkeit einer Welt und nicht darum, Flüchtlingsproblematiken hin- und herzuschieben.“¹⁰¹⁹ Auch wenn Kaufmann es nicht so formuliert, spricht sie der Preisjury des Aspekte-Preises damit ab, den Aussagegehalt ihres Textes tief erfasst zu haben. Auch die Einschätzung, dass *Superposition* ein Berlinroman sei, könne Herles überdies überhaupt nicht teilen. Und nein, bestätigt Kaufmann, die Handlung könne überall verortet sein. Genau das sage das Motto „Berlin ist nicht Berlin“. Ihre eigene Deutung steuert demnach eine Weltsicht bar von jeglichen Zuordnungen an, in

¹⁰¹⁷ Herles: Interview mit Kat Kaufmann.

¹⁰¹⁸ Hier ist ein kleines Detail interessant: So bemerkt die Autorin eines Artikels in der *FAZ*, dass während der Preisrede bei der Verleihung des Aspekte-Preises Kaufmanns Gesicht angesichts der Begründung „kurz eingefroren“ sei. Bähr: „Ich will schon irgendwann einen großen Klassiker schreiben“.

¹⁰¹⁹ Herles: Interview mit Kat Kaufmann.

der alles austauschbar ist. Auch darin sind sich die Autorin und ihr Gesprächspartner einig, wenn er süffisant bemerkt, dass das Thema Identität im Literaturbetrieb überschätzt sei und Kaufmann das mit den Worten ihrer Protagonistin unterstützt: „It’s okay to change!“. Sie erzähle außerdem überhaupt nicht das populäre „gehypte“ Berlin, sondern Berlin aus der Sicht von Bohemiens. Kaufmann hat sich auch in anderen Interviews gegen die Einordnung ihres Romans als „wilde Großstadtliteratur“ verwehrt und geäußert, dass sie „diese Schublade scheiße findet.“¹⁰²⁰ Sie will auch ihre Hauptfigur nicht im Kontext urbaner Rauheit verstanden wissen: „Izy ist ja auch 'ne ganz Taffe', wenn ich so was schon höre, kriege ich das Kotzen. Da denke ich: Ey Leute, überrascht euch doch mal selbst.“¹⁰²¹

Auch Antithese kann somit ein Beitrag zur Werkdeutung sein. Evidenter noch wird das bei einem Interview, in dem sich Kaufmann über eine negative Besprechung ihres Buches äußert. Unabhängig davon, wie sie ausfällt, hält die Autorin von der Praxis der Literaturkritik generell nichts. Es gebe entweder Lob, das von fehlendem Verständnis für ihr Buch zeuge. Oder es gebe negative Kritik, die immer destruktiv sei. Diese Feststellung erläutert sie an einem konkreten Beispiel. Kaufmann erzählt, dass eine Rezensentin ihre Verwendung von Satzzeichen kritisiert habe. Die Autorin versteht das als mangelndes Feingefühl für sprachliche Nuancen, denn sie verwende zum einen alltägliche „I-Phone-Sprache“ und zum anderen habe sie ihren Sprachstil bewusst „russifiziert“. Die „abgehackten Sätze“ seien eine russische Eigenart. Von hier an gerät ihre Ausführung zur Verbalinjurie. Sie habe die Rezensentin gegoogelt und diese sei ein „Mädchen“, von dem es sonst „nichts“ gebe. Obgleich sie keine Namen nennt, ist leicht zu erraten, auf welche Besprechung Kaufmann anspielt. Die Rezensentin hatte Kaufmann sowohl inhaltlich als auch stilistisch einige Aspekte angelastet, unter anderem dass diese unnötig „mit (Satz-)Zeichen herumfuhrwerk.“¹⁰²² Es mag auf Kaufmanns persönliche Kränkung zurückzuführen sein, dass sie sich selbst auf eine Fehleinschätzung versteift, ist die Rezensentin doch keinesfalls ein „Mädchen, von dem es nichts gibt“, wie eine schnelle Google-Sucheingabe beweisen kann. „Vielleicht war sie Praktikantin“, mutmaßt Kaufmann indes und holt zum Gegenschlag aus: Der Zeitpunkt der Rezension sei überhaupt „sehr dumm“ gewesen, denn ein paar Tage später habe sie den Aspekte-Preis erhalten. Dass der Preis hier als Totschlagargument ins Feld geführt wird, ist erstaunlich wenn man bedenkt, dass Kaufmann mit der Begründung gar nicht einverstanden war. Die in ihren Augen eigentlich falsche Lesart der Jury schwächt den Triumph der damit

¹⁰²⁰ Thöne: „Schublade ist natürlich scheiße.“

¹⁰²¹ Ebd.

¹⁰²² Engelmeier: Wilder Scheiß.

einhergehenden Autorweihe offenkundig nicht ab. Interviews bieten Raum für Stellungnahmen und sind eine Möglichkeit, die eigene Deutungshoheit über Texte herauszustellen. Kaufmann nutzt diese Gelegenheit auf explizite Weise zur Gegenwehr, die man als Verriss eines Verrisses begreifen kann. Womöglich kommt sie damit ihren Rollenvorbildern bezüglich des Auftretens in der Öffentlichkeit näher: „Ich würde mich gern wie eine Mischung aus Klaus Kinski und Marcel Reich-Ranicki gebärden“¹⁰²³

Kaufmann hat in der Tat einen gewissen Ruf als Provokateurin. Anders als bei Kinski wird das aber oftmals mit Bewunderung zur Kenntnis genommen. Eine mögliche Erklärung dafür könnte sein, dass die Autorin mit diesem Image kokettiert und sich zudem im Dialog äußerst mitteilnehmend gibt. Auch hier arbeitet sie allerdings mit kontradiktorischen Aussagen. So versichert sie immer wieder, dass sie eigentlich gar nicht gerne im Mittelpunkt stehe, sondern lieber andere mit ihrer Kunst in den Fokus rücke.¹⁰²⁴ Das nimmt man ihr allerdings nicht gänzlich ab: „Wer sie allerdings in Interviews erlebt, würde auf eine Rampensau ersten Grades tippen.“¹⁰²⁵, oder auch: „Bist du eine Rampensau? Nein. Nur weil ich etwas bedienen kann, heißt das nicht, dass ich es mag.“¹⁰²⁶ Kaufmann selbst unterläuft ihre Behauptung an anderen Stellen aber mit dazu kontrastierenden Selbstcharakterisierungen. Auf die Frage: „Welche Züge deiner Persönlichkeit helfen dir dabei, erfolgreich zu sein?“¹⁰²⁷ entgegnet sie dass sowohl ihr Erfolg als auch Missgunst ihr gegenüber auf denselben Wesenszügen basierten: „Ich habe nicht gelernt die Schnauze zu halten.“¹⁰²⁸ Sie sei impertinent, ginge ständig über Grenzen und überfordere andere oft mit ihrer Schnelligkeit.¹⁰²⁹ Ob das nun der Wahrheit entspricht oder nicht, es lässt gegensätzliche Behauptungen von ihrem Charakter miteinander in Widerstreit treten und stiftet so Unsicherheit in Bezug auf ihre Rezeption.

Wie oben erwähnt, steht immer wieder ihr Aussehen im Zentrum des öffentlichen Interesses. Dieser Mechanismus reicht auch in die Interviewführung hinein. Dort wird sie beispielsweise folgendermaßen angekündigt: „Mein sämtlicher männlicher Bekanntenkreis bekommt bei ihr weiche Knie.“¹⁰³⁰ Kaufmann reagiert in diesem Fall nicht etwa mit vornehmer Bescheidenheit, sie spielt auch damit: „Der weibliche bekommt keine weichen Knie? Das ist doch scheiße, ich will nicht so

¹⁰²³ Bähr: „Ich will schon irgendwann einen großen Klassiker schreiben“.

¹⁰²⁴ Ebd.

¹⁰²⁵ Ebd.

¹⁰²⁶ Kat Kaufmann bei der Sendung *Alex Berlin*.

¹⁰²⁷ Ebd.

¹⁰²⁸ Ebd.

¹⁰²⁹ Ebd.

¹⁰³⁰ Ebd.

gendern.“ Die Überschreitung von Geschlechtergrenzen gehört zu den Lieblingsthemen der Autorin, sie äußert sie sich immer wieder dazu: „Ich bin ein Mädchen, obwohl ich auch ein Mann bin.“¹⁰³¹ Wie ihre Protagonistin geriert sie sich geschlechtlich wandelbar, sie teilt mit Izy also bestimmte Werte. Es muss betont werden, dass persönliche Motivationen für derartige Kommentare nicht nachvollzogen werden können. Im Ergebnis wird aber das Bild von ihr in der öffentlichen Rolle als Autorin mit der Rezeption ihrer Protagonistin zusammenfallen.

Ihre offensive Art erzeugt den Eindruck von Unmittelbarkeit und suggeriert, dass man die private Persönlichkeit der Autorin aufgrund ihres Verhaltens in der Öffentlichkeit zu kennen glaubt. Das erweist sich, wenn es um Aufmerksamkeiten geht, als gekonnte Strategie. Zu bedenken ist dabei, dass Kaufmann im Umgang mit den Medien keine Amateurin ist, sie ist durch ihre Ausbildung und ihre künstlerischen Tätigkeiten Bühnenerprobt. Es ist anzunehmen, dass dabei gerade die Dichotomie zwischen weiblicher Attraktivität und provozierenden Äußerungen fasziniert. Einmal davon abgesehen, dass hier klischeehafte Rollenbilder zur Geltung kommen, dürfte das auch am bewussten Agieren der Autorin liegen. Dass ihre habituellen Eigenheiten ihr Autorbild so stark lenken, wird durch ein bewusst distinktes Auftreten befördert, das von den Medien bemerkt und verstärkt wird. Einfach gesagt: Die Mischung aus einem Aussehen, das von der Öffentlichkeit bewundernd zur Kenntnis genommen wird, und die intimen Aussagen, die denen ihrer Protagonistin ähneln, generieren Aufmerksamkeit. Sie führen gleichfalls dazu, dass bei der Rezeption einer der beiden Frauenfiguren das Bild von der jeweils anderen mitschwingt. Das erschwert die Trennung von Autorbild, der Privatperson und der Protagonistin.

Ein kurzer Wechsel des Inszenierungsortes zu einer Lesung kann das belegen: So verleitet Kaufmanns Art, sich die Haare aus der Stirn zu werfen oder die Stimme zu senken, zu der Aussage: „Als würde ihre Protagonistin Izy Levin mit am Tisch sitzen.“¹⁰³² Man könnte nun anmerken, dass die Öffentlichkeit ohnehin geneigt ist, rezeptiv die auktoriale „Dreifaltigkeit“ gegenüber der bewussten Differenzierung verschiedener Autorrollen zu bevorzugen. Bei Kaufmann muss aber die Spezifik einer Inszenierung berücksichtigt werden, die über allem die Unsicherheit schweben lässt: Was gehört zur Autorin und was zur Protagonistin? Dieser Schwebezustand wird durch die reiche Bebilderung der Interviews wie auch der Berichterstattung gesteigert, weil sie die Rezeption der Interviews und im medialen Verbund schließlich die Lesart des Textes mitsteuert. Es sind keine Fotos, die sich als Schnappschüsse ausgeben wollen. Sie sind ganz im Gegenteil äußerst inszenierte auktoriale ‚Worte‘ optischer

¹⁰³¹ Sonnenberg: „Kommerz war nie mein Ding.“

¹⁰³² Heier: Der Traum vom ersten Buch.

Art. Auf das künstlerische Werk sind sie zugeschnitten, indem sie mit Mimik, Gestik und Accessoires darauf anspielen. Die Autorin wirft sich sichtlich in Pose, ist als Fotografin mit Kamera abgebildet, mit Schusswaffe vor flirrendem Großstadtlicht oder auch mit Superheldenmaske.

Das Heldenmotiv wird auch für einen Beitrag Kaufmanns im *Zeitmagazin* für die Rubrik „Ich habe einen Traum“ aufgegriffen.¹⁰³³ Flankiert wird er von einem Foto der Autorin mit Kriegsbemalung sowie Jesuskreuz- und Davidsternkette, vor ihr eine Rakete und der Roboter R2-d2 aus *Star Wars*. Passenderweise trägt ihr Text die Überschrift „Ich träume davon, im Sinne aller, die Weltherrschaft zu übernehmen.“ In einem einzigen Bild werden hier Textinhalte wie der Wunsch nach Weltverbesserung, Angriffspose, Science-Fiction und religiös-kulturelle Bezugspunkte vereinigt. Letztere werden mittels des Autobiographems der Kette symbolisiert. Diese Verdinglichung ermöglicht es, das textinterne Motiv auf textexterner Ebene visuell auszustellen und damit gleichzeitig eine Verbindung zum Text wie auch zur Autorin selbst zu knüpfen. Die Rakete knüpft an Russland als Raumfahrtnation an. Hier werden im Übrigen Genre- und Werkgrenzen ausgetestet, wenn man die Autorin wie einen Filmstar in der Gestalt einer skrupellosen Killerin oder einer Superheldin zeigt. In Bezug auf die Abstimmung des medialen Gebarens mit werkinernen Aspekten erinnert Kaufmanns Repräsentation in der Öffentlichkeit nicht wenig an popliterarische Autoren (vgl. Abbildung 28 und 29).



Abbildung 28



Abbildung 29

Obwohl sie eine einseitige Identifizierung von sich und ihrer Protagonistin ablehnt, lässt sie sich wie diese in Szene setzen. Ihr strategisches Spiel mit widersprüchlichen Aussagen zum autobiographischen Gehalt von *Superposition* eröffnet einen Raum, in dem gleichzeitig Nähe und Distanz zwischen ihr und ihrem Text hergestellt werden. Greifen lässt sich die Ambivalenz von Kaufmanns Interviewpraktik und ihren anderen



¹⁰³³ Kaufmann, Kat: „Ich träume davon, im Sinne aller, die Weltherrschaft zu übernehmen“. In: *Zeitmagazin* 12.05.2016 <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2016/21/kat-kaufmann-traum> (13.09.2023).

auktorialen Kommentaren, wenn man den Peritext den Epitext erklären lässt. Im Einklang mit dem Prinzip der Superposition und dem Motto des Textes proklamiert sie auch außerhalb die Möglichkeit zum Identitätswechsel und legt sich dementsprechend weder auf eine einzelne künstlerische Profession, noch auf eine Identität mit ihrer Protagonistin fest. Wie beharrlich man nach biographischen und habituellen Überschneidungen sucht, kann als ein Indikator dafür verstanden werden, was der literarischen Öffentlichkeit wichtig ist. Diese versucht, Kaufmanns Biographie in die Lektüre ihres Textes einzubringen aber auch, die Autorin durch die Schablone ihrer Protagonistin zu lesen. Trotzdem wird Kaufmann vor allem nach ihrem jüdischen Abstammungszweig sehr viel weniger gefragt, als Dmitrij Kapitelman. Das ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass beide Frauen (Kaufmann und Izy) über durchaus öffentlichkeitswirksame Eigenschaften verfügen, die die Interviewführung determiniert. Man orientiert sich demnach auch an habituellen und thematischen Aufmerksamkeitsgaranten und spricht damit im Sinne des Publikums. Woran dieses neben dem Text selbst interessiert ist, hat der kurze Blick auf laienkritische Kommentierungen im Internet gezeigt: Das Aussehen der Autorin sowie Grenzübertreite verbaler, sexueller und emotionaler Natur. Dass diese Themen in Interviews eine Rolle spielen, zeigt darüber hinaus, dass Kaufmanns Einfluss auf die Steuerung der öffentlichen Wahrnehmung nicht zu unterschätzen ist. Interviews sind für sie eine Plattform der Selbstdarstellung, auf der sich Tabubrüche und Koketterie abwechseln. Ihre Selbstvermarktung lenkt die Aufmerksamkeit deutlich zum Glamour ihrer Künstlerpersona, einer Mischung aus Provokateurin und Bohémienne. Insofern reagieren die Fragesteller auf ihre Inszenierung und umgekehrt. Für Kaufmann ist weiterhin zu konstatieren, dass Interviews und andere ‚Wortmeldungen‘ eine wichtige werkpolitische Bühne für die Absicherung selbstthermeneutischer Autorität sind. Doch auch wenn sie auf die Rezeption ihres Textes mit der offensiven Korrektur von Fehllektüren reagiert, löst das den Eindruck einer autofiktionalen Autor-Werk-Einheit nicht auf. Dafür kommen Kaufmanns Äußerungen und ihr Auftreten dem Duktus des Textes zu nahe. Infolgedessen verlaufen die Grenzen von Text und Epitext. Mit zunehmender öffentlicher Präsenz verstärkt sich dieser Mechanismus, weil u.a. durch die Interviews immer mehr Details aus Kaufmanns Leben bekannt werden und bei der Rezeption immer mehr Zusammenhänge hergestellt werden. Die Interviews sind damit ein informativer Epitext, der das durch das Buch skizzierte biographische Bild von der Autorin und ihrer Protagonistin komplettiert.

6.4 „Everyone is a work of art they say“ – Künstlerische Selbststilisierungen auf Instagram

Instagram ist für Kat Kaufmann nicht bloß ein vermittelndes Medium ihrer künstlerischen Tätigkeiten, es ist auch zentraler Produktionsort, an dem diese ausgeübt werden. Im Genetteschen Verständnis von ‚para‘-Text zu sprechen, verbietet sich dabei fast. Beinahe drängt sich der Eindruck auf, dass die Verhältnismäßigkeit von Text und Paratext hier ins Gegenteil verkippt wird und der Text zum Beiwerk des Paratextes wird. Dabei bestehen zahlreiche Überschreitungen zu anderen Kunstformen. Ihr Konzept von Autorschaft, so tritt es auf Instagram besonders deutlich und vielleicht auch nur hier umfänglich zutage, ist ein übergreifendes. Darüber hinaus wird in dem sozialen Medium eine personenzentrierte Verschränkung von Künstlerleben und Alltagsleben inszeniert.

Kaufmanns Instagram-Account versammelt eine Anhängerschaft von 12.400 Followern (Stand September 2024). Im Sinne der Quantifizierbarkeit von Aufmerksamkeiten im digitalen Zeitalter lässt sich symbolisches Kapital in den sozialen Medien vor allem in Vergleichen bemessen. Damit liegt sie zwar angesichts von Giganten wie E.L. James (562.000) oder Sebastian Fitzek (259.000, beide Stand September 2024) im eher unteren Bereich, versammelt aber eine weitaus größere Anhängerschaft als bspw. Dmitrij Kapitelman, der die Plattform eher als Ergänzung seiner literarischen Tätigkeit nutzt. Kaufmanns Profil „cokodela“ beschreibt sie folgendermaßen:

Künstler/in   THE GOOD KNIGHT **WRITER** / / **COMPOSER** / /
PHOTO/VIDEOGRAPHER visual&virtual poetry, beauty between the
lines+some occasional fun. no politics.¹⁰³⁴

Diese peritextuelle Charakterisierung im Paratext „cokodela“ führt die künstlerischen Felder, in denen sie als Akteurin präsent ist, zusammen und vermittelt pointiert einen Eindruck von ihrem Autorschaftskonzept, das eine umfassende Ästhetisierung von Kunst und Leben vertritt. Als „good knight“ besteht ihre künstlerische Programmatik darin, Schönheit und bisweilen auch Spaß in die virtuelle Welt zu tragen und dies gattungs- und medienübergreifend. Formuliert wird dezidiert ein autonomes Verständnis von Ästhetik („no politics“). Diese Forderung ist aber nicht im Sinne jenes „l’art pour l’art“ des 19. Jahrhunderts zu verstehen, denn die Abwendung vom Politischen mündet bei Kaufmann nicht in eine konsequente Zweckfreiheit von

¹⁰³⁴ Instagram-Profil von Kat Kaufmann: <https://www.instagram.com/cokodela/> (12.06.2024).

Kunst.¹⁰³⁵ Im Widerspruch zur eingeforderten ästhetischen Autonomie steht zudem die erkennbar auf öffentliche Resonanz abzielende personenzentrierte Inszenierung Kaufmanns auf Instagram.

Kaufmann bespielt ihren Account seit 2014 mit bisher etwa 400 Beiträgen, darunter neben den Fotos zahlreiche Reels (Kurzvideos) und Highlight-Stories (dauerhaft verfügbare Zusammenstellungen aus Fotos und/oder Videos), die sich durch einen starken Personalisierungsgrad und artifizielle Überformung auszeichnen. Kaufmann forciert ihre Vermarktung als Künstlerin, indem sie sich auf Instagram selbst zum künstlerischen Artefakt macht. Ihre Bildergalerie erzeugt einen musealen Eindruck, wobei die Selektion und Gruppierung der einzelnen Bilder ein kuratorisches Vorgehen ist: Gezeigt wird das, was für die Ausstellung der Online-Identität als dienlich erachtet wird. Zahlreiche Videos unterstreichen zudem ihren universalen Kunstanspruch, zu dem auch die Rolle als Film- bzw. Performance-Künstlerin gehört. Die Bilder und die archivierten Highlight-Stories zwischen den Bildbeiträgen und dem Profil können in diesem Kontext als eine Art Werkkatalog begriffen werden, der als Aushängeschild für die eigene Arbeit fungiert. Ihre Umtriebigkeit dahingehend belegt den hohen Stellenwert, den sie der Plattform für die eigene Inszenierung zuweist. Trotz Motiv- und Stilvielfalt lassen sich zentrale Themen ausmachen, die oftmals miteinander verbunden sind: Kunst, die Zugehörigkeit zu Berliner Künstlerkreisen in Form von Restaurantbesuchen und Parties, Sexualität und Feminismus, Reisen, das eigene Aussehen, das Schreiben, die jüdische und russische Herkunft sowie Kaufmanns musikalische Ausbildung. Diese kombiniert sie häufig mit einer Retro-Ästhetik in Form von Schwarz-Weiß-Fotos, der Imitation von Kratzern auf alten Filmrollen, Elementen des Pop, oder Reminiszenzen an klassische Filmstars. Der Charakter der Posts und ihrer Selbstinszenierung wandelt sich im Verlauf von einer kämpferisch-provokativen Pose hin zu einer eleganteren und elaborierteren Darstellung.

Auf ihre Bücher deutet zunächst nichts hin. Anders als Dmitrij Kapitelman bewirbt sie diese nicht schon in ihrem Profil, obwohl die hierarchische Ordnung darin dem Schreiben gegenüber anderen künstlerischen Bereichen einen Vorrang einräumt. Eine erste literarische Spur legt ein gepinnter Post in der Mitte. Gezeigt wird ein Blumenbild mit den Worten: „Words don’t come easy.“ Der Klick darauf offenbart dann den ‚Autor‘ dieses Zitats, einen gewissen „Wright S. Blok“. Wer nun noch nicht verstanden hat, dass hier eine Schreibkrise thematisiert wird, den klärt die Reaktion eines Users auf: „Ich kenne Herrn Wright S. Blok nur vom Hörensagen. Aber ich bin

¹⁰³⁵ Auf ihrer Website wird Kunst als ‚rettende‘ Kraft charakterisiert: „I TELL STORIES – IN WORDS, PICTURES AND SOUND. MAY THE DESIRE FOR BEAUTY #save us all. X“ Abrufbar unter: <https://salon.io/katkaufmann> (12.06.2024).

total pro crastination.“¹⁰³⁶ Abgesehen davon, dass in diesem Beispiel Interaktionsmöglichkeiten des sozialen Mediums eine Vermischung von Selbst- und Fremdinszenierung verursachen, werden zudem charakteristische Verfahren ihrer dortigen Präsenz ersichtlich. Zum einen kommuniziert sie vielfach auf Englisch, richtet sich also an eine mehrsprachige Anhängerschaft und demonstriert damit ihre eigene Weltläufigkeit. Zum anderen wird dadurch, dass Kaufmann regelmäßig krisenhafte Momente der künstlerischen Produktion so thematisiert, als seien beide ein zwangsläufiger Nexus, die Künstlerexistenz als solche stilisiert. Ihre Mitteilbarkeit erweckt zudem den Eindruck, in diese einen privaten Einblick zu erhalten. Dass Kaufmann gerade diesen Post dauerhaft an oberster Stelle gepinnt hat, lässt die Liedzeile „Words don’t come easy“ als ein Motto nicht nur für ihre Instagram-Präsenz erscheinen, es zeigt auch ein generelles Verständnis von Autorschaft an. Zu dieser Zeit litt Kaufmann tatsächlich unter einer Schreibblockade, wie sie in späteren Posts andeutet, und war lange Zeit auch in den sozialen Medien weitgehend abwesend. Eine gewisse Verknüpfung von literarischer Tätigkeit und digitaler Aktivität ist also außerdem vorhanden. Denn die Frequenz von Kaufmanns Beiträgen ist schwankend. Wenig überraschend findet sich eine höhere Anzahl expliziter Buchreferenzen zu den Zeitpunkten der Buchpublikationen.

Als *Superposition* im Jahr 2015 erschien, bewarb Kaufmann den Text in einzelnen Posts und zeigte Beispiele der Literaturberichterstattung im Print darüber. Die Autorin weist hierbei nicht bloß auf Rezensionen hin, etwa durch Verlinkung, sie bindet sie zumeist in ihre auktoriale Inszenierung ihres künstlerischen Lebensstils ein. Ein übliches Motiv bei Kaufmann zeigt eine Zeitung mit einer Rezension (wahlweise auch ein Buch, das sie gerade liest) auf einem Cafétisch mit Kaffeetasse und Zigaretten, manchmal auch einem Glas Wein und ist flankiert von Beschriftungen wie „#FrankfurterAllgemeineSonntagszeitung#readingaboutmyself#tripleespresso breakfast“.¹⁰³⁷

So entsteht durch die doppelte Bezugnahme auf ihr eigenes Buch ein Epitext im Epitext, der Aufmerksamkeit schafft und das symbolische Kapital der Rezension mit der Anerkennung der User auf der Plattform anreichert. Diese Kapitalsteigerung beinhaltet nicht zuletzt die Vergabe von sozialem Kapital, werden doch auf Instagram soziale Beziehungen demonstriert. Lektürebegleitende Beiträge kommen bei Kaufmann häufig vor, wie sie sich überhaupt gerne als intellektuelle Kunstgenießerin inszeniert. Bei denjenigen, die explizit auf Literaturkritik Bezug nehmen, zelebriert die Stil- bzw. Wertegemeinschaft des sozialen Netzwerks Erfolge von Kaufmanns Autorschaft und ihren inszenierenden Umgang damit. Wie insgesamt spart die

¹⁰³⁶ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 07.06.2020 <https://www.instagram.com/p/CCUbsX8nuYU/> (06.08.2024).

¹⁰³⁷ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 09.08.2015 <https://www.instagram.com/p/6J-9ZShth0/> (12.04.2024).

Autorin auch dabei nicht an Provokationen, etwa in einem Post anlässlich eines Beitrags im *Zeitmagazin*.¹⁰³⁸ Schon vorher hatte sie mit einem Stilleben mit Accessoires für das Shooting sowie einem Bild mit dem Magazin auf einem Cafétisch darauf aufmerksam gemacht. Die paratextuelle Mikronarration endet mit dem anzüglichen Ablecken eines übergroßen Plakats ebenjener Ausgabe mit ihrem Konterfei. Begleitet wird es in Kaufmanns charakteristischer Schreibweise mit den Worten: „If I had myself I wouldnt need another (loverrr) #lickyaselfbeforeyou...before you do anything eigentlich.“¹⁰³⁹ Abgesehen davon, dass der Schreibduktus, eine Mischung aus Deutsch, Englisch, Mündlichkeit und Kraftausdrücken, mit dem Ton der Erzählerin in *Superposition* kongruiert,¹⁰⁴⁰ wird dieser Beitrag mit 200 Likes und Kommentaren wie „#selbstliebe“ honoriert. Auch als ihr zweites Buch *Die Nacht ist laut, der Tag ist finster* erschien, veröffentlichte Kaufmann mehrere Posts mit literaturkritischen Beiträgen. Positive Kritiken stammten vorwiegend von Magazinen wie *GQ*, *Elle* oder *Neon*, was Kaufmann zu der selbstironischen Äußerung veranlasste „Nagut, dann halt nich Feuilleton. Dafür Hochglanz!“.¹⁰⁴¹ Über 600 Likes und bestätigende Worte, u.a. von Musiker Schiller, zeigen aber, dass die Literaturkritik des Feuilletons für die User auf Instagram nicht maßgeblich sein muss. Dass ihre Gemeinschaft Kapitalverluste abfangen kann genauso wie sie zur Kapitalsteigerung beiträgt, zeigt sich in Reaktion auf eine Besprechung der *taz*,¹⁰⁴² die offenkundig nicht Kaufmanns Gefallen fand. Sie beschriftete ein Foto von dem Printartikel mit „#dienachtistlautdertagistfinster #somepeoplegetit #somedonotatall“.¹⁰⁴³ Der Beifall durch ihre Anhänger entkräftet das Urteil der Rezension und sorgt dafür, dass diese zumindest bei den Anhängern innerhalb des sozialen Mediums nicht zu einem weiteren Kapitalverlust führt. Für die Nutzer und Follower ist es vielmehr eine Möglichkeit der aktiven Partizipation an Kaufmanns Autorschaft.

Immer wieder rekuriert die Autorin inszenierend auf ihre Herkunft und präsentiert dabei eine noch multiplere Selbstverortung als Dmitrij Kapitelman. So

¹⁰³⁸ Kaufmann, Kat: „Ich träume davon, im Sinne aller, die Weltherrschaft zu übernehmen.“ In: *Zeitmagazin* 12.05.2016. S. 24-25.

¹⁰³⁹ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 30.06.2016 <https://www.instagram.com/p/BHQnA7FjcNh/> (12.06.2024).

¹⁰⁴⁰ *Superposition* enthält eine Fülle an Vulgärausdrücken wie „Titten“, „Arsch“, „Fotzenknecht“, „Kackhäschen.“ Alle Beispiele SP, S. 53.

¹⁰⁴¹ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 10.06.2017 <https://www.instagram.com/p/BVKc629DMGy/> (12.04.2024).

¹⁰⁴² Voit, Nora: Nicht ich, sondern du. In: *taz* 18. 06.2017 <https://taz.de/Kat-Kaufmanns-neuer-Roman!/5418537/> (14.04.2024).

¹⁰⁴³ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 18.06.2017 https://www.instagram.com/p/BVdcU_ED-D2/ (13.04.2024). Kaufmann äußert sich nicht dazu, warum genau die Deutung der Rezensentin der *taz* nicht ihrem eigenen poetologischen Maßstab entspricht. Man kann insofern nur vermuten, dass sie sich an der Zuschreibung „russische Schwermut“ oder der Einschätzung „zu konstruiert“ stört. Voit: Nicht ich, sondern du.

zeigt sie sich mit ihrem Freundeskreis an Weihnachten, alle in orientalischen Verkleidungen, Kaufmann vor einem Jesusfoto posierend.¹⁰⁴⁴ Oder mit jüdischen bzw. russischen Freunden feiernd, die sie mit entsprechenden Beschriftungen oder Symbolen als solche kenntlich macht. Im Jahr 2018 lädt sie zur Weihnachtszeit dazu ein, ihr eine Frage zu stellen. Eine genaue Festlegung auf die Frage eines Users, ob sie Jüdin oder Christin sei, verweigert sie mit den Worten: „Jüdische christliche orthodoxe Buddhistin“.¹⁰⁴⁵ Beschrieben mit „Heritage #shalombelugajesus“ zeugen auf einer Nahaufnahme Kaufmanns Halsketten, darunter eine mit Davidstern und eine mit Jesuskreuz wie sie auch in *Superposition* vorkommen, von ihrer mehrkulturellen Identität und ihrem pluralistischen Zugang zu Religion und Herkunft. Solche habituellen Teilstücke stiften einen Buchbezug und somit eine Kohärenz der Inszenierungsebenen.

Die Autorin spielt außerdem mit Klischees, beispielsweise wenn sie sich mit russischen Freunden rauchend und gleichzeitig essend an einem gedeckten Tisch zeigt und dazu schreibt: „Russian style? Smohk ahnd eaht, my frehnd.“¹⁰⁴⁶ Neben derartigen Inszenierungen, die an Wladimir Kaminers ironische Inszenierung eines ‚soviet chic‘ erinnern, gibt es auch Bezugnahmen auf Kaufmanns Familiengeschichte. Herkunftsbezüge können hierbei, auch wenn sie auf die Texte nicht direkt anspielen, als autofiktionale Explikation fungieren und umgekehrt. Beispielsweise wird in zwei Video-Beiträgen die postsowjetische Abstammung sowie die künstlerisch geprägte Kindheit inszeniert. Ein als „Æden“ titulierte Highlight kündigt ein neues Musikalbum von Kaufmann mit einem Kindheitsfoto an. Die Schwarzweiß-Aufnahme mit ihr als Mädchen am Flügel spielend – überschrieben mit „so...this girl is finally releasing an album...!!! (Ja, it’s me...)“¹⁰⁴⁷ – legitimiert ihre musikalische Laufbahn und bewirbt sie zur gleichen Zeit. Hier wird autobiographisches Material zur Beglaubigung der künstlerischen Profession eingesetzt, um ein neues musikalisches Produkt zu bewerben. Schon früher wird das Klavierspielen thematisiert und mit Kaufmanns Großmutter in Relation gebracht. Ein Bild zeigt sie mit ernstem Blick auf dem Schoß ihrer Großmutter sitzend, es ist beschrieben mit „Me&Grandmother, the

¹⁰⁴⁴ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post Dezember 2018
<https://www.instagram.com/stories/highlights/18013574329041194/> (15.05.2024).

¹⁰⁴⁵ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post Dezember 2018
<https://www.instagram.com/stories/highlights/18013685215044712/> (13.04.2024).

¹⁰⁴⁶ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post Dezember 2018
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17993085646090422/> (25.03.2024).

¹⁰⁴⁷ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post September 2022
<https://www.timeanddate.de/datum/daten?d1=&m1=&y1=&type=sub&ay=&am=&aw=108&ad=&rec=>
 (25.03.2024).

pianist (das Gesicht, weil:wenn bei ihr, 4h üben. Pro Tag. Im sommer.) #thedevilkid“.¹⁰⁴⁸

Dass Kaufmann selbst als Kind das Klavierspiel erlernte, ist eine biographische Information, die einen Textbezug zur Protagonistin in *Superposition*, der Jazzpianistin Izy, herstellt und so epitextuellen Charakter gewinnt. Im Jahr 2019 fügt Kaufmann dem einen weiteren autobiographischen Baustein hinzu, indem sie ihrer jüdischen Großmutter Edith Kaufmann eine Bilderstory widmet. Kurz auf ein Porträt von jener mit landestypischer Frisur folgt deren instagramtaugliche Würdigung in Form einer Metamorphose durch Kaufmann selbst (Abbildung 30). Ohne die erklärende Bildbeschriftung unterscheidet Kaufmanns Selfies hier nur wenig von anderen posierenden Instagram-Userinnen, zumal ob der trivialen Betitelung der Highlight-Story als „Ukraina hair“. Erst der Begleittext erklärt die jüdisch-ukrainische Herkunft

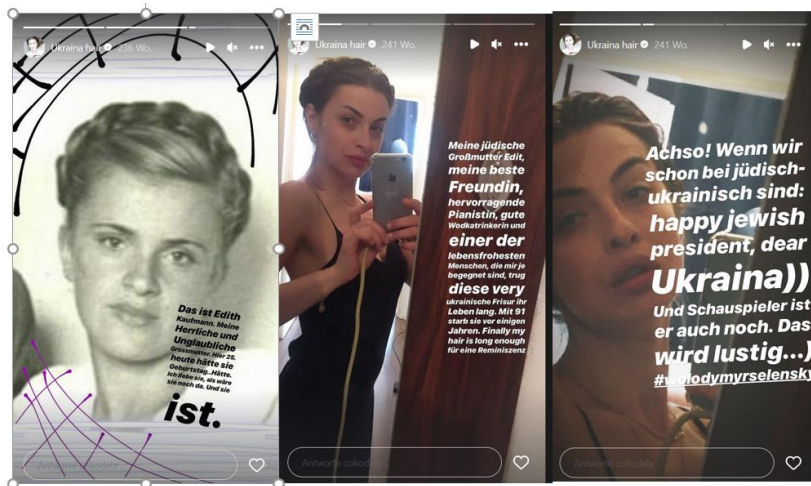


Abbildung 30

Ediths und bildet damit eine Brücke zum literarischen Werk. Dieselbe Großmutter wird auch in *Superposition* thematisiert und es ist wiederum eine biographische Information, die einerseits die Textrezeption mittels der visualierten

Personalisierung kommentieren kann, die aber andererseits selbst durch weitere Kontexte wie die Buchlektüre oder Rezensionen anders rezipierbar ist. Figurenpersonal des autofiktionalen Textes wird hier authentisierend inszeniert. Es entsteht eine synthetische gegenseitige Bestätigung, die die Entgrenzung von Text und Paratext zur Folge hat. Solche biographischen Informationen werden auf Instagram indes nicht zu einer linearen Erzählung verbunden, sondern hin und wieder in die „visuelle Biografie“¹⁰⁴⁹ als Künstlerin eingestreut.

¹⁰⁴⁸ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 17.02.2016 <https://www.instagram.com/p/BB3u-YwBtkH/> (25.03.2024).

¹⁰⁴⁹ „Mit dem Begriff ‚visuelle Biografie‘ sind lebensgeschichtliche Orientierungen und Handlungsmuster gemeint, die sich in visuellen Selbstdarstellungen und visueller Kommunikation, also etwa in Sozialen Medien geposteten Fotografien, ausdrücken.“ Mayer, Elisabeth: ‚Lebensgeschichten in Bildern erzählen‘ – Die Bedeutung von Bilditerationen bei der Konstruktion visueller Biografien. In: Brantner, Cornelia u.a. (Hrsg.): Vernetzte Bilder. Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien. S. 25-43. Hier S. 26.

Die Inszenierung von Kaufmanns Persona in dem sozialen Netzwerk bekräftigt durch weitere implizite Bezugnahmen den Konnex von Autorin und literarischem Werk. Zu der Zeit, als *Superposition* erschien, nahm sie auf vielen Fotos die Rolle der wütenden Kämpferin in Angriffspose ein und beschriftete sie entsprechend (Abbildung 31: „alwaysreadytorumble“¹⁰⁵⁰, Abbildung 32: „angryberlin pt.2“¹⁰⁵¹). Neben dem Motiv der Wut kann die Ästhetisierung ihres Selbst in vielen Fällen interpretatorisch auf die



Abbildung 31



Abbildung 32

Brüchigkeit der literarisch verhandelten Identität übertragen werden. Optisch wird diese durch zahlreiche Porträts transportiert, was durch ästhetische Verfahren der Fragmentierung gelingt. Techniken wie Face-Morphing, Raster, Verwischungen, Streifen, Verfremdung,

Überblendung oder Spiegelung inszenieren ein fluides Selbstbild, zeugen aber auch davon, dass sie sich selbst zur Kunst machen will. Nicht zufällig betitelt Kaufmann daher ein Frauenporträt Pablo Picassos¹⁰⁵² und ihre Imitation dieses Gemäldes mit sich selbst als Porträierter mit den Worten: „Everyone is a work of art they say“.¹⁰⁵³

Dieses Motto wird mit einem wichtigen Motiv auch von *Superposition* verknüpft, nämlich der gegenseitigen Bedingtheit von Kunstproduktion und Seelenschmerz. Selbstporträts sind bei ihr ein häufig genutztes Inszenierungsmittel für eine melancholische Grundstimmung. Eine Großaufnahme ihres Gesichts mit einer laufenden Träne ist beschriftet mit: „What art is really made of“ (8. November 2017). Die melancholische Grundhaltung charakterisiert den Text genauso wie Kaufmanns Instagram-Persona.¹⁰⁵⁴ Wenn diese ihrer Protagonistin Izy eigene Wesenszüge nun im

¹⁰⁵⁰ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 26.10.2015 <https://www.instagram.com/p/9TelgWhtuR/> (22.05.2024).

¹⁰⁵¹ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 08.02.2016 <https://www.instagram.com/p/BBhnKKqBtup/> (22.05.2024).

¹⁰⁵² Es handelt sich um ein Porträt von Dora Maar: *Tête de femme No. 6, portrait de Dora Maar*, 1939.

¹⁰⁵³ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 07.07.2020 <https://www.instagram.com/p/CCUSBfhHkrY/> (15.04.2024).

¹⁰⁵⁴ Diese wird weiterhin in Blumenstillleben, einem bevorzugten Motiv Kaufmanns, in anakreontischer Mimesis als Vergänglichkeit und Tod von Schönheit transportiert, z.B. wenn verwelkte Blumen fotografiert werden. In dem Blumenmotiv vereinen sich die Pole von Vergänglichkeit und Schönheit, die Kaufmann zum Leitspruch ihres künstlerischen Schaffens auserkoren hat. Es ist aber Teil einer noch

sozialen Medium, einem(halb-)öffentlichen digitalen Raum, durch Kaufmann kommuniziert werden und theoretisch etwa 12.000 Follower erreichen, erzeugt das eine paradoxe Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz.

Insgesamt nimmt im Laufe der Zeit die Darstellung frivoler Inszenierungsrollen gegenüber den aggressiven Posen zu. So bleibt der sexuelle Gestus etwa in Form teilweiser Nacktheit im Kernrepertoire enthalten. Zigarette, Schmollmund, das Ablecken von Gegenständen und erhobener Mittelfinger sind habituelle Markenzeichen Kaufmanns. Die Verknüpfung solcher Motive mit ironischen Bildbeschriftungen und lasziver Naivität im Stile Marilyn Monroes ist durchweg ein bevorzugtes Inszenierungsschema in der Rolle der Femme Fatale oder Diva. Gerade auf Monroe wird von Kaufmann mehrfach implizit oder explizit angespielt. Diese Referenz ist in den Kontext der Liebesthematik einzuordnen, die auf Instagram im Profil peritextuell vorweggenommen wird. Die Liebesehnsucht wird durch die Protagonistin in *Superposition* ebenso verkörpert, wie durch Kaufmanns Autorbild auf Instagram und in Aneignung verschiedener Rollen. Bildbeschriftungen zu diesem Thema werden auf Porträtaufnahmen gelegt, so wiederkehrende Phrasen wie: „What if I love you?“, „One of us might love you“, „Drink me eat me and you will grow“ oder „Is this love? No it’s just the heat.“¹⁰⁵⁵

Zahllose Beiträge mit nacktem Oberkörper beim Zähneputzen, im Bett liegend, sich selbst an den Unterleib greifend oder entblößte Körperpartien präsentierend, sexualisieren die Liebesthematik auf der visuellen Ebene. Sie fügen der textinternen Inszenierung und derjenigen als Schriftstellerin im sozialen Medium nicht explizit etwas hinzu, sie sind aber dennoch als Teil ihrer Autorschaft zu begreifen, weil das textuell-visuelle Geflecht von Buch und sozialen Medien auf Instagram permanent aufeinander verweist und obendrein unter dem markierten Label ihrer auch literarischen Autorschaft fungiert. Sie stellen ein freizügiges Konzept von Sexualität dar, das mit dem Begriff des Do-Me Feminismus in Einklang steht. Hierbei wird das Recht zur selbstbestimmten Definition der eigenen Sexualität unabhängig von gesellschaftlichen Normen betont, die sich entgegen anderen feministischen Strömungen traditioneller Rollenbilder bedienen kann. Diese werden dann im Sinne eines Aktes weiblicher Selbstermächtigung offensiv als Ausdruck eigener sexueller Bedürfnisse dargestellt.¹⁰⁵⁶ Kaufmann verfährt hier ähnlich wie die jüdische Autorin

weiter ausgespannten Inszenierung von Melancholie und Einsamkeit, die ein Leitmotiv auch im Buch ist.

¹⁰⁵⁵ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram Beiträge 01.08.2015, 27.06.2015, 18.07.2015, 27.06.2020 https://www.instagram.com/p/CB6qCM-H_bn/ (24.05.2024).

¹⁰⁵⁶ „The do-me feminist consciously employs her physical appearance and sexuality in order to achieve personal and professional objectives and gain Control over her life. She expresses her individual agency

Mirna Funk,¹⁰⁵⁷ die sie auch in einem Post zitiert.¹⁰⁵⁸ Wie im Fall von Funk kann man bei ihr von einem intersektionalen Zugang ausgehen, der Feminismus mit Ungleichheit durch weitere Identitätsmerkmale wie Religion oder Ethnie verbindet.¹⁰⁵⁹ Auch wenn Kaufmann diese Ebenen nicht explizit aufeinander bezieht, laufen sie in ihrer Autorschaftsinszenierung auf Instagram zusammen. Sie realisiert diese feministischen Elemente mittels verführerischer Posen, Provokationsgesten und offensiven Kampfansagen. Interessanterweise verspürt Kaufmann in einem Beitrag von 2019 plötzlich den Drang zur Rechtfertigung. In einem ungewöhnlich langen Text erklärt sie ihre eigene Haltung zu sexueller Freizügigkeit, Geschlechterrollen und liefert eine poetologische Aussage gleich mit:

Diejenigen von euch, die meine Bücher gelesen haben, wissen, dass ich keine „Frauenromane“ schreibe. Dass ich gern Brüste, Schwänze, Liebe, Schmerz und Kindheit mit den Cojones und der Ehrlichkeit würdige, die man Frauen bislang verweigert [...] Da ich mich noch nie geschlechtlich zugeordnet habe, und von ladylike bis ordinär als ein rotzender Kleinganove die ganze Palette liebe und bespiele, möchte ich den Mädchen, die es genauso leben herzlichst gratulieren und denen, die meinen, eine Frau sollte dieses und jenes, ein fröhliches Hellau mit meinem imaginären Pimmel zuwinken, der ..prozentig größer ist als deren eigentlicher.¹⁰⁶⁰

not by politicising her relationships with men and her status as a sexual object but primarily through the rearticulation of her feminine/sexual identity.“ Genz, Stéphanie; Brabon, Benjamin: *Do-Me Feminism and Raunch Culture*. In: Dies.: *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburg University Press 2017. S. 139-154. Hier S. 140.

¹⁰⁵⁷ Funk, die über jüdische Identität publiziert, gleichzeitig auch für einige Jahre die Sexkolumne *Mirna macht's* für die Zeitschrift *Cosmopolitan* schrieb (diese erschien von ihr selbst eingesprochen auch als Hörbuch), fordert, dass Frauen ihre Weiblichkeit uneingeschränkt und selbstbestimmt ausleben. Sie verarbeitete dieses Thema auch in ihrem jüngsten Buch. Vgl. Funk, Mirna: *Who cares! Von der Freiheit Frau zu sein*. München: dtv 2022.

¹⁰⁵⁸ In diesem Post mit dem Titel „Gör power“ verweist Kaufmann mit den Worten „Do I see something trending there? Schleift die Macheten, Ladies!“ auf einen Beitrag von Mirna Funk und zitiert diese: „Men should be glad women want equality not revenge.“ Kaufmann weist im Anschluss u.a. auf Restriktionen bei der Gesetzgebung von Schwangerschaftsabbrüchen in den USA hin. Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post Mai 2019 <https://www.instagram.com/stories/highlights/17965792510268526/> (15.04.2024).

¹⁰⁵⁹ Vgl. Funk, Wolfgang: *Gender Studies*. Stuttgart: utb 2018. S. 56 f.

¹⁰⁶⁰ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 24.06.2019 <https://www.instagram.com/p/BzGb0qQn1iv/> (11.04.2024).

Ganz ähnlich lebt es Kaufmanns Protagonistin Izy¹⁰⁶¹ und drückt es in einem gleichartigen Duktus aus, der im Feuilleton als „ungehobelt, ruppig“ bezeichnet



Abbildung 33

wurde,¹⁰⁶² womit eine weitere Verbindungslinie zum Text gezogen ist. Gewohnte Provokation wird dem Post dadurch verliehen, dass die Autorin sich auf dem Foto, das mit den Worten „Come to daddy“ beschriftet ist, obszön zwischen die Beine greift (Abbildung 33).

Von Interesse ist, dass ihre Präsentation von Sexualität in einen künstlerischen Anspruch eingebettet

wird, wie ein Porträt (Abbildung 34) vor dem Hintergrund von Leonardos Mona Lisa zeigt.¹⁰⁶³ Die Autorin verortet sich zwischen „Hochkultur und Perversion – dazwischen ich. Da fühl ich mich wohl, da baue ich ein Haus.“¹⁰⁶⁴ In dieser ironischen Degradierung ist allerdings eine Selbstüberhöhung enthalten, die sogar optisch ersichtlich ist. Sie selbst ist dem Inbegriff eines Kunstwerks, Leonardos Mona Lisa, immanent und wird damit zum Kunstwerk stilisiert. Mit der Mona Lisa bedient sich Kaufmann des wohl populärsten Gemäldes überhaupt und variiert es zu einem zwischen Kunst und Populärem schwankenden neuen Bild. Dies ist ein typisch popkulturelles Verfahren¹⁰⁶⁵ und dergestalt eine wichtige Referenz an ästhetische Vorbilder Kaufmanns. Andy Warhol machte dieses Frauenporträt schließlich, wie auch das von Marilyn Monroe, als Siebdruck zu einem seriellen Gut. Beide wurden in der Folge auf eine Stufe gestellt: Als Pin-Ups.¹⁰⁶⁶ Das Pin-Up-Format ist auch für

¹⁰⁶¹ Die Protagonistin Izy in *Superposition* hat für Debatten um Geschlechterkategorien insofern keinen Sinn, als dass sie zwischen solchen nicht eindeutig trennt. Sie formuliert dies mit ähnlichen Worten wie Kaufmann auf Instagram, man denke nur an die bereits zitierte Textstelle: „Ich habe einen großen geistigen Penis. Ich bin ein stolzes Subjekt und Objekt – je nach Laune.“ SP, S. 40. Izy ist zwar außerdem auf ihre Liebe zu Timur fixiert, begehrt aber dennoch bei einer Party eine ehemalige Kommilitonin. Vgl. SP, S. 51.

¹⁰⁶² Vollmuth: Wut im Kopf.

¹⁰⁶³ Vermutlich handelt es sich bei der gezeigten unteren Gesichtshälfte nicht um Kaufmann selbst. Die Ähnlichkeit ist allerdings ausreichend, um das gezeigte Gesicht mit ihr zu identifizieren, was vermutlich ein von ihr beabsichtigter Effekt ist.

¹⁰⁶⁴ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 23.04.2018 <https://www.instagram.com/p/Bh609V8D5co/>.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Weingart, Brigitte: Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der 1960er Jahre. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. S 326-350. Hier S. 331.

Kaufmanns Selbstporträts charakteristisch. Genauso weisen ihre collageartigen Zusammenstellungen von solchen Fotos mit provokativen Slogans sowie die darin enthaltene Überschreitung von sexuellen Tabus und Geschlechtergrenzen Parallelen zur Text-Bild-Relation in der Popkultur der 1960er Jahre auf.¹⁰⁶⁷

Ihre digitale Inszenierung deutet genauso wie ihre textuelle darauf hin, dass sie hierin bewusst provokativ zwischen den Polen von Hochkultur und Populärkultur oszilliert. Sie versteht sich paradoxerweise als „hochgebildete Proletin“.¹⁰⁶⁸ Ob Porträts oder Alltagsgeschehen: Der Bezug zur bildenden Kunst ist in ihren Beiträgen immer vorhanden. Im Kontrast zu den früheren Fotos, oft noch Partyfotos oder Selfies mit Freunden (wenn auch nicht weniger gestellt), scheint Kaufmann mit zunehmender Nutzung von Instagram das ästhetisierte Selbstporträt als eine bevorzugte Kunstform für sich gefunden zu haben. Das Ich als künstlerischer Kernpunkt wird im Verlauf noch konsequenter ausgestaltet in den vielen Posts, in denen sie sich als Gemälde oder in Collagen mit Kunstbezug darstellt. Sie geriert sich in der Zusammenschau als „hochgebildete“ Kunstliebhaberin, oftmals z.B. in die Betrachtung von Gemälden versunken oder lesend. Sie stellt aber auch einen hedonistischen Lebensstil aus, wenn sie ihre Reisen, Besuche in Bars und Cafés, sich selbst mit Zigarette oder gesellige Runden mit Freunden dokumentiert. Es wird insgesamt ein Alltag dargestellt, der sich zwischen Freizeitgenuss und intellektueller Bildung abspielt. Beide Sphären sind indes nicht eindeutig unterscheidbar. Es wird einerseits der Eindruck erzeugt, an einem Privatleben zu partizipieren, diese Partizipation reicht aber nie wirklich tief. Die zur Schau gestellte Privatheit erfährt eher selbst eine künstlerische Funktion. Dabei ist Kaufmann Produzentin von Kunst aber auch Konsumentin, wobei Genuss und Konsum generell eine tragende Rolle bei ihrer Präsenz auf Instagram spielen.

Eine Deutungsmöglichkeit für diese Kopplung kann erneut in popliterarischen bzw. popkulturellen und avantgardistischen Reminiszenzen gesehen werden.¹⁰⁶⁹ Der inszenierte Lebensstil ist als Distinktionsmerkmal gegenüber der Allgemeinheit und simultan als Ausweis einer Stilgemeinschaft zu deuten.¹⁰⁷⁰ Die Follower sind dieser Logik nach diejenigen, die eine ähnliche Auffassung von Kunst vertreten und sich ebenso von einer großen Masse abheben wollen, gemäß dem im Klappentext von *Superposition* herausgestellten Motto: „Die, die dann bleiben und dir noch einen Drink

¹⁰⁶⁷ Siehe dazu ebd. S. 343-345.

¹⁰⁶⁸ „Es leben die hochgebildeten Proleten“, schreibt Kaufmann in einem Post. Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 07.05.2018 <https://www.instagram.com/p/BifHroADazl/> (12.05.2024).

¹⁰⁶⁹ Die Problematisierung der Beziehung von Kunst und populärer Massenproduktion ist ein Kernthema des Pop. Vgl. Baßler, Schumacher: Einleitung; S. 5.

¹⁰⁷⁰ Entscheidend ist, dass die Mitglieder der jeweiligen Stilgemeinschaft die Inhalte des ihr eigenen Stils als kollektiv verstehen. Vgl. Baßler, Schumacher; S. 6.

bestellen, als wäre nichts, sind gut, die darfst du als Freunde behalten.“ In einer paratextuellen Verkehrung kann der Peritext Buchumschlag zur Interpretation des Epitextes auf Instagram beitragen. Von Interesse ist hier die in vielen Posts in Szene gesetzte Allianzbildung. Kaufmann zeigt sich nämlich bevorzugt mit Musikern wie Christopher von Deylen des Musikprojekts Schiller, Schauspielern wie Vladimir Korneev (bekannt aus der Netflix-Serie *Die Kaiserin*, 2022), Komponistin und Pianistin Friederike Bernhardt und zeitweise den Gründern und Autoren des Autorenkollektivs *Rich Kids of Literature*.

Diese Gruppierung machte seit ihrer Gründung im Jahr 2015 mit progressiven Forderungen, z.B. nach mehr Polemik und Ekstase in der Literatur, einer „Literatur, die unterhält und anekkt. Literatur, die zweifelt, die kompromisslos sein möchte“¹⁰⁷¹ von sich Reden. Der Literaturbetrieb wird von ihr in avantgardistischer Manier als antiquiert wahrgenommen, gegenwärtige Literatur als langweilig verworfen, Literatur generell als bedroht gesehen. Im Feuilleton fiel die Gruppe durch den Hang zur ironischen Überinszenierung bei ihren öffentlichkeitswirksamen Auftritten sowie ihre Nähe zum Kommerziellen negativ auf.¹⁰⁷² Betrachtet man Kat Kaufmanns Instagram-Account, scheint sich *Rich Kids of Literature* tatsächlich überwiegend im „Champagnerrausch“¹⁰⁷³ selbst zu zelebrieren. Sie zeigt einige Fotos beim gemeinsamen Umtrunk in der bevorzugten Lokalität, der Berliner *Paris Bar*. Artikel von Kaufmann wurden außerdem in dem Verlag und der Zeitschrift der Gruppe publiziert. Auch wenn Kaufmann kein Buch bei deren Verlag, dem Korbinian Verlag, veröffentlicht hat, ist die zeitweise dargestellte private und berufliche Situierung in diesen Kreisen für die Inszenierung ihrer Autorschaft relevant, weil sie einer gemeinsamen Stilbekundung gleichkommt. Man versteht sich als Vertreter einer literarischen Reform und drückt dabei den Lebensstil einer gegenwärtigen Boheme aus. Nicht zuletzt wegen ihrer Medienaffinität wird die Gruppe im Umfeld der Popliteratur 3.0 verortet, wobei ästhetisch zumeist der Begriff der Hyperironie in

¹⁰⁷¹ So heißt es auf der Website des Verlags. Abrufbar unter: <https://korbinian-verlag.de/pages/der-verlag> (05.05.2024).

¹⁰⁷² Man bewertete deren Programmatik als Effekthascherei, ihr Auftreten als bloße Eventisierung bei gleichzeitig wenig literarischem Gehalt. Siehe dazu Hamen, Samuel: Ultraromantische Hyperironie. In: *Die Zeit* 28.01.2018 <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-01/rich-kids-of-literature-berlin-kollektiv> (12.04.2024); Oertel, Friederike: Poetische Influencer. In *Süddeutsche* 03.12.2017 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literaturbetrieb-poetische-influencer-1.3757625> (12.04.2024); Stephan, Felix: Gebt der Zukunft eine Chance! In: *Welt* 25.03.2017 <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article163151891/Gebt-der-Zukunft-eine-Chance.html> (12.04.2024). Ähnliches wurde indes von popliterarischer Seite schon in den 1960er Jahren postuliert. Vgl. Baßler, Schumann, S. 7.

¹⁰⁷³ Die *Süddeutsche* sprach in Anlehnung an das Logo der Gruppe von „Selbstbekranzung und Totalerneuerung im Champagnerrausch“. Oertel: Poetische Influencer.

Anschlag gebracht wird. Er meint eine Verbindung von „Ernst und herkömmlicher Ironie“.¹⁰⁷⁴ Für einige von Kaufmanns Instagram-Beiträgen offeriert das einen Interpretationsschlüssel, denn hier verblenden sich oftmals Kunst, Kommerz und Populärkultur in einer Weise, die ironisch kommentiert wird. Ein Foto zeigt Kaufmann z.B. mit einem blinkenden Haarreif in Model-Pose, ironisch kommentiert mit den Worten: „Style is sowas von mein ding.“¹⁰⁷⁵ Das Besondere an der Hyperironie ist, dass sich im Modus der „Überaffirmation“ Kunst und Kommerz letztlich doch gegenseitig bestätigen, indem Populärkultur v.a. in den digitalen Medien übertrieben inszeniert und dadurch indirekt mit ihren eigenen Mitteln kritisiert wird. „Medienkritik also qua Medien.“¹⁰⁷⁶ Im Fall Kaufmanns resultiert das daraus, dass ironische Kritik deutlich ästhetisierte Fotos flankiert. Diese Ironie führt bei ihr aber gerade nicht dazu, dass der Anschein von ästhetisierender Inszenierung gebrochen wird, eher im Gegenteil. Das Medium wird trotz Kritik so für die eigene Zurschaustellung genutzt, wie es für die sozialen Medien typisch ist. Dass das kritische Moment letztlich verpufft und eher die Oberflächenästhetik im Zentrum der Wahrnehmung steht, zeigen manche Reaktionen der Follower und Kaufmanns Antworten. Sie rekurren mehrheitlich auf Kaufmanns Kleidung und ihr Aussehen, nicht aber auf die inhärente Belustigung über das Medium.¹⁰⁷⁷

Noch aus weiteren Gründen kann hier an popkulturelle und popliterarische Kennzeichen gedacht werden. So ist die thematische Auseinandersetzung mit Populärkultur und Konsumgütern ohnehin ein Merkmal der Popliteratur.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁴ Krafft, Charlotte: Utopie der ‚Hyperironie‘. In: Groß, Joshua; Hertwig, Johannes; Kassier, Andy (Hrsg.): Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus. Nürnberg: Starfruit Publications 2018. S. 166–189. Hier S. 168. Die digitalen Medien werden dabei genutzt, finden z.B. in Form von typischen Schreibweisen ästhetisch Eingang in literarische Texte, und zugleich kritisch hinterfragt. Neben diesem als „Hyperironie“ bezeichneten Verfahren wird durch die sozialen Medien eine neue „Hyperreflexivität“, d.h. eine Interaktion zwischen Kunstschaffenden und Rezipienten, ermöglicht. Weiterhin kommt es in der Popliteratur 3.0 zu einem „Retroeffekt“, also der Aneignung früherer Pop-Phänomene und ihrer Neudeutung in Literatur und digitalen Medien. Vgl. Catani, Kleinschmidt; S. 1-6.

¹⁰⁷⁵ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 10.07.2017 <https://www.instagram.com/p/BWYbGeBDQ0t/> (12.05.2024).

¹⁰⁷⁶ Vgl. Cathani, Kleinschmidt; S. 3.

¹⁰⁷⁷ Die Kommentare dazu sind, wie insgesamt in Reaktion auf Kaufmanns Beiträge, humorvoll-anzüglich, offen sexualisierend oder machen sich über die Aufmachung der Autorin lustig, etwa mit Bemerkungen wie „fabulous“ oder „säggsi“. Kaufmann reagiert häufig mit schlagfertigen Antworten. Bei dem genannten Post schreibt beispielsweise ein User „send nudes“ worauf Kaufmann antwortet: „send doch selba.“

¹⁰⁷⁸ „Zum Pop zählen musikalische, literarische oder allgemein künstlerische Formen, die sich reflexiv zur populären Kultur verhalten. Phänomene aus der Waren-, Konsum- oder Medienkultur, die bei besonders vielen Beachtung finden, und Strategien, die darauf abzielen, breite Beachtung zu erzeugen

Kaufmanns Darstellung auf Instagram weist dazu eine Nähe auf, weil sie sich sowohl als Konsumentin von Populärkulturellem präsentiert als auch dieses karikiert. Dieser Widerstreit ist der Pop-Ästhetik von Beginn an eingeschrieben und sorgt für einen Rezeptionsmodus „in Führungszeichen.“¹⁰⁷⁹ Dafür schöpft Kaufmann die technischen Möglichkeiten des Mediums umfänglich aus. Ihre Beiträge enthalten Montagen aus Porträts, Text, Videos und sind zudem meist musikalisch unterlegt. Ein interessantes Beispiel dafür ist ein Beitrag vom 7. Mai 2023 (Abbildung 35).¹⁰⁸⁰ Er beinhaltet eine Persiflage des Modemagazins *Vogue* mit mehreren Bildern. Das erste Bild ist eine Nachahmung eines Covers der Zeitschrift mit Kaufmann selbst als Covermodel. Es ist allerdings so verfremdet, als hätte man mit einem Stift darin herumgemalt. Der Zeitschriftentitel erhält dadurch einen rebellischen Anstrich; er tadelt die inhaltliche Ausrichtung der Zeitschrift implizit als „vage“ und erinnert außerdem an das Anarchy-Symbol der Punkbewegung. Der Buchstabentausch des Titels zitiert außerdem die *Nouvelle Vague*. Dieser Vorgabe des Titels folgen dann Teaser, die den typischen Magazinstil imitieren, ihn aber in ironischer Weise existentiellen Lebensfragen zuwenden. Nicht zum ersten Mal erwecken die inhaltlichen und ästhetischen Techniken von Kaufmanns Inszenierung, innertextuell wie außertextuell, Assoziationen an die Popkultur der 1950er-Jahre und 1960er Jahre. Auf das Cover folgt dann eine Reihe von Fotos und Videos, der Inhalt der von Kaufmann gestalteten Magazin-Ausgabe. Es sind auf die Darstellung von Schönheit fokussierte Selbstporträts. Ein Foto zeigt einen Tisch eines Berliner Restaurants samt Speisekarte, Rotweingläsern, Sonnenbrille und Schachbrett. Es erzeugt den Eindruck eines bewusst als Schnappschuss inszenierten Influencer-Fotos, zumal auf den Instagram-Account des Restaurants verwiesen wird. Die Beschriftung lenkt den Blick dann wieder in die Richtung des klischeehaften Bildes jazzliebender, intellektueller Existentialisten und der Popkultur¹⁰⁸¹: „Home is where chess is (and where jazz is...) (and according to ‚cheers‘ – also where ‚everybody knows your name‘ ...))“. Die Liebe zum Jazz thematisiert Kaufmann auf der Plattform mehrfach und auch ihre

und zu inszenieren, werden im Pop künstlerisch verarbeitet.“ Schaffrick: Popästhetik und Popularitätssehnsucht, S. 171.

¹⁰⁷⁹ Den ästhetischen Modus gibt wiederum eine Strömung des Pop, Camp, vor. Camp wird definiert als „positive Aneignung kulturell inferiorer Gegenstände, vor allem solcher der (kultur-) industriellen Massenproduktion [...], die neue, ausdifferenzierte modale Angebote zur Rezeption von populären, Pop- und schließlich auch seriösen Kunst-Gegenständen machen.“ Baßler, Schumann; S. 5.

¹⁰⁸⁰ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 07.05.2023 https://www.instagram.com/p/Cr9Kn5_o72c/?img_index=1 (12.04.2024).

¹⁰⁸¹ Jazz spielte eine besondere Rolle sowohl für den Existenzialismus als auch für die Filme der *Nouvelle Vague*. Vgl. die Zusammenfassung einer Sendung des NDR: *Jazz –Round Midnight* 07.01.2022 https://www.ndr.de/kultur/sendungen/round_midnight/Round-Midnight-Jazz-und-Film-V-Jazz-und-Existenzialismus,sendung1218550.html (27.05.2024).

Protagonistin Izy ist Jazzpianistin. Ihre „Vague“-Ausgabe gestaltet sie gemäß dem ‚Content‘ eines Magazins für ihre Eigeninszenierung, inklusive Reklame. Diese wirbt im Vorhinein für eine musikalische Veröffentlichung Kaufmanns („...i am sehr excited to share some music news with you...soon...“). Hier wird auch wieder eine literarische Aussage getroffen: „drinkers must drink fighters must fight lovers must love writers must write. Sailors - must sail...into the oceanblue night.“ Die Zeilen führen einmal mehr die zentralen Themen in Kaufmanns Schreiben und ihrer textexternen Repräsentation mit einer als elementar ausgewiesenen Berufung zur literarischen Expression zusammen. Die „Vague“ schließt dann mit Videos einer nächtlichen Autofahrt. Die Autorin geriert sich währenddessen wie eine Prominente auf dem Weg zu einer Party, mit Abendkleid, Diamantschmuck und Sonnenbrille („GLAM UP FOR THE END OF THE WORLD“) und blickt während der Fahrt selig lächelnd in den Rückspiegel, begleitet von dem Schriftzug “MY FACE WHEN MOZART’S 16TH NOTES KICK IN..)“.

Verdichtet im Kleinformat dieser persönlichen Version einer Modezeitschrift überlagern sich kommerzieller Konsum und der Konsum von Höhenkammkunst. Die Imitation von *Vogue* vermischt Inszenierungsrollen, -techniken, -inhalte und -stile, die für Kaufmann charakteristisch sind und die auf Instagram wiederholt aufgegriffen werden. Gleichzeitig werden popkulturelle Komponenten zitiert und neu angeordnet.¹⁰⁸² *Die Kritik an der Modezeitschrift kongruiert allerdings nicht damit, dass die Autorin selbst eines ihrer bevorzugten Fotomotive ist und dies oft genug in Model-Posen.*¹⁰⁸³ Vor diesem Hintergrund wirkt die Persiflage wie die Aneignung eines Stils zur Steigerung der eigenen Popularität. Kaufmann gibt sich darin wie auch sonst als eine Mischung aus Diva, Femme Fatale, Feministin, intellektuelle Avantgardenkünstlerin und Bohémienne. Diese von ihr präferierten Rollen werden auf die Spitze getrieben, wenn sie ihr eigenes Gesicht in die von klassischen Filmgrößen wie Marilyn Monroe oder Sophia Loren aber auch gegenwärtigen Schauspielerinnen wie Angelina Jolie oder Penelopé Cruz einmontiert.

Ihre Inszenierung auf Instagram speist sich aus verschiedenen Strömungen der Popkultur und -literatur. Gemein hat sie damit ihre Mediennutzung und die Thematisierung gegenwärtiger Medienpraktiken. Die rückwärtsgewandte Zitation von verschiedenen Stilrichtungen aus dem Bereich der Popkultur wird mit

¹⁰⁸² Niels Penke und Matthias Schaffrick sprechen in Bezug auf dieses Verfahren von einer „zitierenden und rekombinierenden Selbstaneignung“. Penke, Niels; Schaffrick, Matthias: *Populäre Kulturen zur Einführung*. Hamburg: Junius 2018. S. 136.

¹⁰⁸³ Zumal sie an anderer Stelle ein Geburtstagsfoto von sich veröffentlichte, auf dem sie ein Logo-T-Shirt der Modemarke trägt, die zu *Vogue* gehört – und dies erkennbar nicht ironisch. Vgl. Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 19.09.2018 <https://www.instagram.com/p/Bn4mnMWDag5/> (12.05.2024).

gegenwärtiger Medienkultur verbunden.¹⁰⁸⁴ Dass sie sich der popkulturellen Stilverwandtschaft bewusst ist, zeigen mehrfache Bezugnahmen auf Kultfiguren der Pop-Art wie Andy Warhol (Abbildung 36). Die Neigung zum Schrillen, Auffälligen, Coolen, Überdrehten und Glamourösen ist ein Merkmal popkultureller Verhandlung.¹⁰⁸⁵ Bei Kaufmann trifft sich diese ästhetische Spezifik mit der medialen Gegenwart des Digitalen. Eine Reklame für ein Parfüm von Marc Jacobs nutzt sie für die Produktion einer neuen Kreation mit sich selbst als Model.¹⁰⁸⁶ Die ironische Kommentierung („Me for Marc“) bewirkt jedoch keinen vollendeten Bruch mit dem kommerziellen Luxus, sie wirkt eher wie eine Aktualisierung. Die „Oberflächen-Technik des Inszenierens“¹⁰⁸⁷ konvergiert dabei mit der popkulturellen Faszination für Oberflächen.¹⁰⁸⁸

Die ästhetische Überformung erzeugt den Eindruck von künstlerischer Dauertätigkeit, aber die Grenzen zum Influencertum sind immer fließend. Denn sie selbst als Kunstwerk wird in gewisser Weise auch zum Konsumprodukt, zum Objekt der Quantifizierung durch Likes, auf die sie wohl aus ist. Kaufmanns Instagram-Auftritt zeugt von einem Autorschaftsbegriff, dem das Transmediale von Vornherein implementiert ist. Sie inszeniert sich als Universalkünstlerin und ist in dieser Inszenierung ihr eigenes Gesamtkunstwerk. Bewusst wird hierbei die eigene Künstleridentität überinszeniert. Mehr als ein Einzelwerk wird werkübergreifend ein ästhetisches Programm promoted, indem die eigene Person artifiziert wird. Man könnte pointiert sagen, die Inszenierung der Künstlerpersona selbst ist das Hauptwerk. Es besteht zwischen der außertextuellen Inszenierung auf Instagram und der innertextuellen eine gegenseitige Bespiegelung, weil Kaufmanns Verständnis einer universalkünstlerischen Autorschaft auf Instagram sichtbar wird. Im Umkehrschluss kann die autofiktionale Herkunftsthematik auf die digitale Präsenz übertragen werden. Dieses Spiel mit dem Autobiographischen, das „sich tendenziell über das gesamte Mediendispositiv ausbreiten kann“,¹⁰⁸⁹ nutzt Kaufmann zur Vermarktung und Ästhetisierung gleichzeitig. Kaufmanns Instagram-Identität changiert entsprechend dem autofiktionalen Modus von *Superposition* zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit.¹⁰⁹⁰ Obwohl der buchgeformte Text bei ihr fast ignoriert wird, und man nicht immer streng im Sinne Genettes von einem Epitext

¹⁰⁸⁴ Das betrifft zum einen die mediale Präsenz, zum anderen auch die motivische Ähnlichkeit (z.B. Referenzen an die Musik). Vgl. Baßler, Schumacher; S. 11.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Schaffrick: Popästhetik und Popularitätssehnsucht, S. 171 und 173.

¹⁰⁸⁶ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post vom 12.07.2015 <https://www.instagram.com/p/5C3Bh8Bton/> (12.04.2024).

¹⁰⁸⁷ Wetzel, S. 41.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Schaffrick: Popästhetik und Popularitätssehnsucht, S. 171.

¹⁰⁸⁹ Baßler, Schumacher; S. 8.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 5.

sprechen kann, ist der inszenatorische Inhalt aufgrund dieser Ästhetisierung ohne Schwierigkeiten auf diesen applizierbar. Denn es kommen auf Instagram ähnliche Motive und Ausdrucksmodi zum Tragen wie in *Superposition*, etwa Kunst, Musik, Liebesehnsucht, Melancholie, Sexualität, Aggressivität, zerrissene Identitäten und das Philosophieren über existenzielle Lebensfragen.¹⁰⁹¹ Wie die Figur der Izy in *Superposition* stellt Kaufmann eine persistente Überschreitung zur Schau: Von Geschmacksgrenzen; von Text, Paratext, Autorpersona; von Gattungsgrenzen, Kunstgrenzen, Geschlechtergrenzen und medialen Grenzen. Entscheidend für die Wirkung als Epitext ist hierbei die Kenntnis von *Superposition*; dann wird ersichtlich, dass die Inszenierungsstrategien der Autorin in der medienübergreifenden Gesamtheit eine selbstreferentielle kohärente Einheit bilden.

Eine Besonderheit ist, dass Kaufmann die Möglichkeit des sozialen Mediums zur Kommunikation mit ihrer Stilgemeinschaft ausschöpft. So reagiert sie regelmäßig auf Kommentare der User und regt sogar zur Kommunikation an, etwa mit dem Aufruf „Stell mir eine Frage“. Auf diese Weise wird die Distanz zwischen Autorin und Usern reduziert, was nicht nur aufmerksamkeitsökonomisch wirksam ist. Dass die Autorin eine Kommunikation mit den Nutzern auf Instagram in Gang setzt, verdeutlicht auch die steigende Relevanz der Rezipienten-Stimme im digitalen literarischen Feld, der sich Kaufmann im Sinne der Vermarktung ihrer auktorialen Persona offensichtlich sehr bewusst ist. Sie nutzte diese Herstellung von Unmittelbarkeit jüngst zur Bewerbung ihrer neuesten Publikation. Nachdem sie sich für geraume Zeit vom Literaturbetrieb zurückgezogen hatte und zeitweise sogar auf Instagram weitgehend absent war, kündigte sie die Fertigstellung ihres dritten

¹⁰⁹¹ Dass zwischen textinterner und außertextueller auktorialer Präsenz in den sozialen Medien Übereinstimmungen bestehen, ist kein Einzelfall. In ähnlicher Weise haben es z.B. Christoph Jürgensen und Antonius Weixler für Lisa Krusche festgestellt. Jürgensen, Christoph; Weixler, Antonius: Das einfache wahre Abfotografieren der Welt. Popliteratur goes Instagram am Beispiel von Christian Kracht und Lisa Krusche. In: Popliteratur 3.0. S. 185-203.

Romans an. Dieser soll im Jahr 2025 erscheinen und wurde von ihr mit einer Kaskade an Highlight-Stories beworben, die die Neugier ihrer Follower wecken sollten.¹⁰⁹² Sie zeigt etwa ein Bild mit dem „Moodboard“, das sie sechs Jahre lang während des Schreibaktes überall begleitet habe und macht in der gewohnten sprachlichen Manier Andeutungen, um das Interesse zu steigern: „ES WIRD, SO VIEL DARF ICH VERRATEN – WIE SOLLTE ES ANDERS SEIN – EIN BLUMIG HARTER PUNCH RIGHT TO THE GUTS...)))“. Bei der Inszenierung ihrer Beziehung mit dem georgischen Schauspieler Vladimir Korneev verbindet sie die Betonung ihrer gemeinsamen Identität als Einwanderer mit ironischem Marketing. Ein Urlaubsfoto des Paares (Abbildung 37) wird als Cover einer ‚Schallplatte‘ umfunktioniert.¹⁰⁹³ Das fingierte musikalische Werk enthält Songs wie „Überall fremd im bunten Hemd“, „Ich nix deutsch und du nix nett“, „deutscher Pass für Staatenlose“ und „Auferstanden aus Ruinen“. Bemerkenswert ist, dass Kaufmann hier entgegen des ‚l’art pour l’art‘ ihres Instagram-Profiles an dieser Stelle latent politisch wird.

Insgesamt entsteht bei ihrer Darstellung von Autorschaft nicht nur eine epitextuelle Wirkung, weil Autorin und Text verklammert werden, zum anderen sind die Grenzen zwischen dem Trachten nach ökonomischem Kapital und dem nach kulturellem und symbolischem Kapital fließend. Diese Durchlässigkeit wird sichtbar ausgestellt und Eigenwerbung zum Teil der künstlerischen Inszenierung auf Instagram gemacht. Inhärent ist dem bisweilen auch der selbstironische Umgang mit der eigenen Herkunft sowie (hyperironische) medienkritische Tendenzen. Ihre Positionierung erscheint aber oft widersprüchlich, da sie die Medien gleichzeitig zur eigenen PR nutzt. Ihr Image als provokative Intellektuelle verbindet offensiven und sexualisierten Feminismus mit einem selbstbewussten Bekenntnis zur eigenen Herkunft, aber auch das schwankt im hyperironischen Modus zwischen Spaßfaktor und ernsthafte Auseinandersetzung. Insgesamt verschmelzen auf Instagram ihre künstlerischen Tätigkeitsbereiche, wobei ihre Autorschaft als Dispositiv begriffen werden kann, das diese Inszenierungspraktiken nicht nur ermöglicht, sondern durch sie selbst gestärkt wird.

¹⁰⁹² Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post Mai 2024
<https://www.instagram.com/stories/highlights/18270690208226201/> (12.04.2024).

¹⁰⁹³ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post August 2024
<https://www.instagram.com/stories/highlights/18046511392909570/> (12.04.2024).

7. Fazit

Im Fall von Autoren mit Einwanderungsgeschichte wird Herkunft im deutschen Literaturbetrieb mit besonderem Interesse zur Kenntnis genommen. Insofern verfügen diese schon am Startpunkt ihrer literarischen Karriere über ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit und symbolischem Kapital. Dieses gründet auch auf dem Besitz an kulturellem Kapital, dessen ‚Authentizität‘ gewissermaßen durch die eigene Person verbürgt wird, beispielsweise das Wissen um mehrere Sprachen, um das Leben in verschiedenen Kulturen mit unterschiedlichen Bildungs- bzw. Politiksystemen oder auch die persönliche Kenntnis von historischen Umbrüchen und die damit einhergehenden Erfahrungen mit Identitätskonflikten. Das hat zur Folge, dass bei jenen Autoren mehr noch als bei anderen eine Querverbindung zu aktuellen soziopolitischen Kontexten hergestellt wird. Dieses Wissen qua Herkunft kann im deutschen literarischen Feld für einen Aufmerksamkeits- bzw. Kapitalvorsprung gegenüber anderen Debütanten sorgen. Denn es ist einerseits ein Distinktionsmerkmal und andererseits erwartet man sich davon exklusive Einblicke in ‚fremde‘ Lebenswelten, die möglicherweise eine Erkenntnis über den gesellschaftlichen Status Quo liefern. Es ließe sich deshalb sogar konstatieren, dass sie in den Augen der Öffentlichkeit nicht nur *von* gesellschaftlichem Interesse sind, ihr Schreiben und ihr Auftreten sind darüber hinaus *im* gesamtgesellschaftlichen Interesse.

Bei jenen, die als Kontingentflüchtlinge nach Deutschland migrierten, hat dieses Prinzip eine spezifische Ausprägung: In der triadischen Konstellation ihrer kulturellen Bezugspunkte treffen mehrere in Deutschland relevante Diskurslinien zusammen, allen voran die um Judentum und die um Migration. Damit kann eine limitierende Zuschreibung einhergehen, wenn sich die Einordnung in bestimmte Sparten oder Genres vornehmlich an der Herkunft orientiert. Zur selben Zeit kann die damit verbundene Aufmerksamkeit vorteilhaft für die zu Beginn einer schriftstellerischen Laufbahn so wichtige Sichtbarkeit im Literaturbetrieb sein. Mit Eintritt in das literarische Feld müssen die Autoren sich demnach zu diesem Hiatus von Autonomie und Heteronomie verhalten. Die Entscheidung für eine literarische Publikation bedeutet für sie auch die Entscheidung für oder gegen einen literarischen und außertextuellen Umgang damit und folglich, ob sie sich selbst zu einem diskursiven Gegenstand machen wollen. In welcher Weise dieser sich vollzieht war am Beispiel von drei Autoren Gegenstand dieser Arbeit.

Ob aus persönlichen Beweggründen oder feldstrategisch gedacht (oder beides): Die besprochenen Autoren machen ihren Migrationshintergrund als postsowjetisch-jüdische Kontingentflüchtlinge alle schon in der ersten Publikation zum Zentralthema

und sie tun dies in fast allen Fällen im autofiktionalen Modus. In dieser Hinsicht fügen sich Wladimir Kaminer, Dmitriji Kapitelman und Kat Kaufmann in das Textkorpus der postsowjetisch-jüdischen Kontingentflüchtlinge insgesamt ein. Distinktion findet zu Beginn ihres Werdegangs als Autoren im literarischen Feld vornehmlich nicht durch die Wahl des Sujets statt, es wird vielmehr Individualität über die Art und Weise der literarischen Verhandlung inszeniert, etwa durch prägnante Stilmittel und inhaltliche Schwerpunkte im Umgang mit der Herkunft. Oft genug repräsentieren die Autoren außerdem Verbundenheit mit anderen jüdischen Kulturschaffenden in Form von Gemeinschaftsprojekten, beispielsweise Beiträgen in Anthologien.¹⁰⁹⁴ Auch solche Allianzbildungen tragen zur jeweiligen auktorialen Selbstverortung bei. So hat Kat Kaufmann auf Maxim Billers Musikalbum *Studio* (2024) einen Klavierpart übernommen.¹⁰⁹⁵ Dmitriji Kapitelman tritt regelmäßig gemeinsam mit anderen Autoren aus der Riege der postsowjetisch-jüdischen Autoren auf, etwa mit Olga Grjasnowa. Für Wladimir Kaminer lässt sich ein derartiges Gruppenverhalten seit den frühen Beiträgen in Anthologien hingegen nicht mehr feststellen.

Mit welchen literarischen Mitteln und inszenatorischen Strategien sich Autorschaft konkret realisiert, auch in welchem Ausmaß sich mit der Herkunft auseinandergesetzt wird, unterscheidet sich bei den hier untersuchten Autoren Wladimir Kaminer, Kat Kaufmann und Dmitriji Kapitelman im Einzelnen. Sie repräsentieren hinsichtlich ihres ‚Inszenierungsstils‘ von Autorschaft eine Bandbreite, die sich mit der Heterogenität der Texte postsowjetisch-jüdischer Autoren insgesamt deckt. Um Kaminer, Kapitelman und Kaufmann in diesen Kontext einzuordnen, seien vorab zu den finalen Schlussfolgerungen einige wenige Beispiele genannt: Lena Gorelik etwa wurde mit humorvollen und unterhaltsamen Texten über russisch-jüdisches Alltagsleben bekannt. Katja Petrowskaja spürt in *Vielleicht Esther* (2014) ihrer Familiengeschichte und besonders derjenigen ihrer jüdischen Urgroßmutter im Kontext des Holocaust nach. Alina Bronsky wählt zwar regelmäßig Protagonistinnen aus ehemaligen Sowjetstaaten für ihre Texte. Ihre eigene (zumal die jüdische) Abstammung hingegen klammert sie aus und verbirgt sie hinter einem Pseudonym, das allerdings dezidiert den Migrationshintergrund der Autorin kenntlich machen soll.¹⁰⁹⁶ Sasha Marianna Salzmann wiederum beschäftigt sich mit Genderfluidität und

¹⁰⁹⁴ Jüngst erschien: Von Suffrin, Dana (Hrsg.): *Wir schon wieder. 19 jüdische Erzählungen*. Hamburg: Rowohlt 2024. Der Band enthält u.a. Beiträge von Maxim Biller, Eva Menasse, Elfriede Jelinek, Dmitriji Kapitelman, Słata Roschal und Lena Gorelik.

¹⁰⁹⁵ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post Oktober 2024 <https://www.instagram.com/stories/highlights/17912382654006212/?hl=de> (20.10.2024).

¹⁰⁹⁶ Vgl. Steinberg, Ruth: „Mein Pseudonym sollte schön klingen. Und es sollte deutlich machen, dass ich eine Autorin mit Migrationshintergrund bin“. Zu Alina Bronskys Positionierungen im literarischen Feld der Gegenwart. In: Dunker, Axel; Gerstner, Jan; Osthues, Julian (Hrsg.): „Migrationsvordergrund“

vertritt eine entsprechende Haltung auch außerhalb ihrer Texte. Es sind also ganz unterschiedliche literarische und repräsentative Umgangsformen mit der hier beschriebenen Kulturtrias denkbar. Welche Tendenzen sich dahingehend bei den in dieser Arbeit untersuchten Autoren genau aufzeigen lassen, soll Gegenstand der folgenden resümierenden Überlegungen sein.

Ist für alle drei ihre Abstammung Ausgangspunkt einer literarischen Auseinandersetzung und folglich konstitutiv für Autorschaft, unterscheidet sich der Grad an Nähe und Ferne zwischen den einzelnen kulturellen Bezügen und ihrer Autorschaft. Ihre Herkunft, die sich auch als Einflussfaktor für die Herausbildung eines gewissermaßen hybriden Habitus begreifen lässt, setzen sie zudem mittels unterschiedlicher Inszenierungstechniken und –ästhetiken in Relation zu den Bedingungen des literarischen Feldes. Übergreifend kann für alle drei konstatiert werden, dass sie sich desinteressiert an ökonomischem Kapitalgewinn darstellen. Kaufmann formuliert dieses Desinteresse explizit, bei Kapitelman kommt das Thema nicht direkt auf. Auch er gibt sich aber antiökonomisch, wenn er beispielsweise in den sozialen Medien das Verlagsmarketing veralbert, obgleich er seine Bücher dort selbst bewirbt. Sogar Wladimir Kaminer geriert sich bisweilen interesselos an finanziellem Gewinn – spielt aber auch damit, dass er von der Inszenierung seiner Autormarke profitiert.

Sie präsentieren aber – das gilt ganz besonders für Wladimir Kaminer und Dmitrji Kapitelman – zugängliche Gattungshybride, die sich durch die Offenheit für polyvalente Interpretationswege und damit durch einen breiten potentiellen Rezeptionskreis auszeichnen. Die Wahrnehmung und Beurteilung ihrer Texte ist durchaus heterogen aber insgesamt durch die Bewegungen im politischen Feld mitbeeinflusst. Das ist nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit einer großen Distanz zum ökonomischen Feld, denn die Aktualitätsbezüge zu politisch und gesellschaftlich relevanten Themen können auch aufmerksamkeitswirksame Trends im Kultursektor generieren und folglich eine Priorisierung bei der Rezeption forcieren. Hinzu kommen also Einflüsse aus dem politischen, ökonomischen und dem medialen Feld. Sowohl bei Kaminer als auch bei Kapitelman und Kaufmann ist diese Annahme schon anhand der Begründung für die Verleihung von Preisen indiziert. Alle drei Autoren streben eine Kompromissbildung zwischen den Einschränkungen durch externe Einflüsse und gleichzeitig den Handlungsräumen, die dadurch für sie entstehen, an. Sie tun dies allerdings in unterschiedlichem Ausmaß und durch unterschiedliche Schreib- und außertextuelle Inszenierungsstrategien. Das betrifft zum einen ihre Selbstverortung:

– „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden/Boston: Brill 2021. S. 108-123.

Während Wladimir Kaminer und Dmitriji Kapitelman sich damit arrangieren, primär als Migrationsautoren gelesen zu werden, wehrt sich Kat Kaufmann auf textueller und außertextueller Ebene mittels einer betont künstlerischen Inszenierungsweise und Statements in Interviews und den sozialen Medien dagegen, dass diese Rolle für ihre Rezeption bedeutsam ist.

Unterschiedlich sind auch die Formen ihrer Positionierung und wahrnehmbaren Präsenz im literarischen Feld. Während Wladimir Kaminer zu Beginn seiner Karriere ebenso wie in der Gegenwart ständig mit öffentlichen Auftritten und neuen Publikationen präsent war und ist und dabei sein autofiktionales Spiel und seinen nonchalanten Umgang mit seiner Herkunft nie aufgegeben hat, und während Dmitriji Kapitelman regelmäßig aber nicht permanent mit Auftritten und Veröffentlichungen von sich reden macht und gleichfalls bisher im autofiktionalen Modus verweilt, ist Kaufmanns präferierter Schauplatz der Selbstinszenierung das soziale Medium Instagram. Die autofiktionale Einheit von Autor und Werk ist bei ihr nicht lediglich an die Herkunft gebunden, sondern mehr noch an die Inszenierung der universalen Künstlerpersona. Sowohl Wladimir Kaminers als auch Dmitriji Kapitelmans Schreiben ist stark an die Erwartungen des Publikums angepasst, Kat Kaufmanns avantgardistischer Ansatz in *Superposition* hingegen nicht. Damit einher geht einerseits die heterogene Beurteilung der Autoren durch die Rezipienten und die Anerkennung an unterschiedlichen Polen des literarischen Feldes, andererseits resultiert daraus eine divergierende Stabilität der besetzten Position, was sich insbesondere für Kat Kaufmann sagen lässt. Alle drei Autoren reagieren auf die jeweilige Spezifik der Feldstruktur also mit jeweils eigenen und mehr oder minder erfolgreichen Akzentsetzungen.

Wladimir Kaminer positioniert sich während der Nachwendeära als ein Antagonist der Popliteraten und grenzt sich sowohl von ihnen als auch von etablierten Schriftstellern ab. Er profitiert zu dieser Zeit von den Diskussionen um die Forderungen nach einem Wenderoman. Seine Herkunft spielt dabei eine zentrale Rolle: Er nutzt sie zur Distinktion von anderen Autoren im literarischen Feld und inszeniert das Autorschaftsmodell eines ‚Rockstarliteraten‘, indem er die Authentizität seiner Lebenserfahrungen im Realsozialismus zur Legitimierung seiner Autorpersona hervorhebt. In diesem Sinne wird seine Herkunft stark überzeichnet, indem er die Rolle des ‚prototypischen Russen‘ übernimmt, ein Bild, das er durch Hypertrophie inszeniert. Stets wird aber durch das ironische Spiel mit Erwartungshaltungen die Beurteilung erschwert, wie ‚ernst‘ gemeint das ist. Dahinter steht ein Verwirrspiel, das die Durchlässigkeit von Autorpersona und Privatperson, mithin die Einheit von Autor und Werk, inszeniert. Satirische Züge, Zynismus und Sarkasmus prägen seine frühen

Texte und sein Auftreten, wobei er weniger sich selbst als vielmehr das Bild, das Deutsche von Russland haben, veralbert. Sein Autorschaftstypus ist stark auf das ‚Russische‘ ausgerichtet. Seine Inszenierung des Klischeerussen verbunden mit Reminiszzenzen an die russische Literaturtradition und Elementen der SozArt stieß auf große Resonanz, weil nach dem Zerfall der Sowjetunion ein großes Interesse am ‚Osten‘ bestand. Doch im Laufe der Zeit verschob sich sein literarischer Fokus: Er begann, trivialere oder allgemeinere Themen wie Kulinarik oder Familienleben literarisch aufzugreifen. Das anfangs inszenierte Image des Rocker-Rebellen gab er damit ebenfalls auf. Seine frühen, satirischen und stark interkulturell geprägten Texte scheinen in einer postmigrantischen Zeit inzwischen etwas antiquiert, was sich in der jüngeren Rezeption niederschlägt. Dennoch – oder gerade deshalb – könnten seine Erkenntnisse für Untersuchungen zur Postmigration interessant sein, zumal sich in seinem literarischen Gesamtwerk eine Entwicklung vom Fokus auf Migration hin zu Postmigration nachvollziehen lässt.

Zweifellos ist Kaminer heute der monetär erfolgreichste Autor unter den Kontingentflüchtlingen, er siedelt sich dabei am ökonomisch dominierten Pol der Unterhaltungsliteratur an. Während er sich früher desinteressiert an ökonomischem Kapital gab, rechtfertigt er seine ökonomisch erfolgreiche Position durch die intendierte Zugänglichkeit seiner Texte, die ein breites Publikum unterhalten sollen. Wie kaum ein anderer Autor überhaupt nutzte er von Beginn seiner literarischen Tätigkeit an geschickt Medien und Marketing, um seine Sichtbarkeit im literarischen Feld zu erhalten. Auch wenn ihm das am Pol der eingeschränkten Produktion weniger Wertschätzung einbringt, wird er doch genau deshalb von verschiedensten Akteuren des kulturellen und literarischen Feldes als Aushängeschild der (russischen) Einwanderer präsentiert. Sein beispielloser Erfolg als Autor mit Migrationsbiographie gleicht den aus der Position im Unterhaltungssektor resultierenden Kapitalverlust interessanterweise partiell aus.

Ein bemerkenswerter Aspekt seiner Inszenierung ist, dass das Jüdische weitgehend ausgeklammert bleibt. In seine auktoriale Legende des findigen und resilienten Einwanderers fügt sich dieser Herkunftszweig aus seiner Perspektive offensichtlich nicht ein. Stattdessen konzentriert sich seine Selbstinszenierung auf die Erzählung pubertärer Rebellion in der Sowjetunion nach dem Muster einer Aufwertung der Abwertung. Die marginalisierte Darstellung seines Judentums stützt diese Darstellung. Es ist außerdem zu berücksichtigen, dass das Judentum nach eigenen Angaben für ihn eine untergeordnete Rolle spielt, da er atheistisch erzogen wurde und Religion generell skeptisch betrachtet. Dass die wenigen literarischen Auseinandersetzungen mit diesem Thema so humorvoll umgehen und die Zeit des

Holocaust weitgehend aussparen und auch, dass die migrantische Perspektive die jüdische Herkunft überlagert, war zu Beginn von Kaminers Werdegang ein Novum. In dieser Hinsicht repräsentiert er den von Dmitrij Belkin beschriebenen „Sowjetmenschen“, der allerdings keine naive Nostalgie zur Schau stellt, sondern durchaus als Kritiker fungiert. Kaminer hat dahingehend eine neue Rolle gefunden, die ihm Anerkennung jenseits der humoristischen Inszenierung Anerkennung einbringt. Er etabliert sich zunehmend als Kritiker Wladimir Putins und Experte bei den Themen Russland und Ukraine-Krieg. Und wer seinen Blog verfolgt, kann schwerlich annehmen, dass es sich bei Kaminer um einen unpolitischen Autor handelt. Doch vieles bleibt bei ihm mehrdeutig, was es ermöglicht, seine Texte sowohl als Unterhaltung als auch subversiv zu lesen. In vielerlei Hinsicht kann Kaminer als Wegbereiter für folgende Autoren postsowjetisch-jüdischer Herkunft begriffen werden: Der zwischen Satire, Ironie und Klamauk changierende Humor in Bezug auf sensible Themen; die in Ausmaß und Intermedialität beispiellose Inszenierung und Vermarktungstaktik; die Umkehrung von Stereotypen und Opfernarrativen; das Glamouröse des ‚Östlichen‘ sowie der ökonomische Erfolg machten ihn in diesem Bereich zu einem Pionier und erzeugten Aufmerksamkeit für ihm folgende Autoren. Mit seinem Autorschaftskonzept trug Kaminer im literarischen Feld zu einer Verschiebung der Grenzen zwischen Hoch- und Unterhaltungsliteratur in Bezug auf die genannten Themen bei. Man könnte auch sagen: Seit Kaminer weiß man, dass sich Migration sowie Russland bzw. Osteuropa unterhaltsam und trendy erzählen und auch vermarkten lassen. Kaminers Inszenierungsstrategien deuten indes auf ein Verständnis von Autorschaft hin, das trotz Abstimmung mit Trends auf dem Literaturmarkt Deutungshoheit über das eigene Narrativ beansprucht.

Dmitrij Kapitelman kann in vielerlei Hinsicht als Gegenentwurf zu Wladimir Kaminer betrachtet werden. Denn worüber Kaminer mehrheitlich schweigt, das macht Kapitelman zu seinen zentralen Themen. Die literarische Verhandlung seiner jüdischen Herkunft führt bei ihm zu einer weltlich ausgelegten Identifikation mit dem Judentum und zu einer politisch motivierten Hinwendung zu Deutschland. Dies wird auch außertextuell repräsentiert. So bezeichnet Kapitelman sich sowohl als jüdisch als auch als ukrainisch und deutsch und tritt dementsprechend in der Öffentlichkeit auf, etwa in journalistischen Beiträgen, Gesprächsrunden oder seinem Podcast *Mischpokast*. Das Annehmen seines jüdischen Nachnamens ist sowohl identitätsstiftend als auch autorschaftsstiftend für ihn, was das humorvolle Wortspiel mit dem Namen demonstriert: „Haha, der heißt Kapitelman und schreibt Bücher!“. Er verbindet so Judentum, die ukrainische Abstammung und sein Schreiben und stellt es selbstbewusst wie eine Art Markenzeichen aus. In seinem Fall treffen sich die

Erwartungen der Öffentlichkeit mit selbst formulierten Absichten. Denn sein Autorschaftsverständnis ist erklärtermaßen das eines politischen Aufklärers, der mit seinem Schreiben zugleich eine beidseitige Katharsis bewirkt. Dieses Modell funktioniert deshalb so gut, weil er für seine Botschaft einer universal gültigen Menschlichkeit das eigene Beispiel heranzieht. Das hat mehrere Konsequenzen: Zum einen wird sein Alter Ego durch die textuelle Inszenierung als Zweifler und Zauderer zum Sympathieträger, dessen Sympathiewert sich auf den Autor selbst überträgt. Zum anderen scheint der Autor aufgrund der vielen Überschneidungen mit seinem Protagonisten für die Authentizität des Erzählten zu bürgen. Und nicht zuletzt vermag sein Schreiben diverse Leservorlieben zu bedienen: Die Thematisierung seiner Identitätssuche bedient die Erwartungen einer politisch interessierten oder einen ähnlichen Erfahrungsschatz aufweisenden Wertegemeinschaft ebenso wie die persönlich gehaltenen Schilderungen eine Vielzahl an Identifikationsangeboten für einen heterogenen Leserkreis unterbreiten. Das hat maßgeblich mit der narrativen Ausgestaltung seiner Genrehybride zu tun, die neben der kulturellen Identitätsverhandlung von familiären Konflikten und adoleszenten Ablösungsprozessen erzählen und dabei in Form der Reisen Eindrücke von verschiedenen Kulturen zusammenführen. Auch der Einsatz von Stilmitteln wie Humor und die direkte Lesersprache verstärken die Verbindung zwischen Autor und Leser, indem sie eine persönliche und zugleich unterhaltsame Atmosphäre schaffen. Die Tonalität des Erzählten erzeugt also durch emotionale Anteilnahme eine Nähe zwischen Autor bzw. Protagonist und Lesepublikum, die es für die Rezeption auch kritischer Töne und politischer Themen aktiviert.

Die auktoriale Legende führt dabei von der konfliktreichen Vergangenheit als ukrainisch-jüdischer Einwanderer, der zu großen Teilen in Deutschland aufwuchs, zur daraus resultierenden politischen Bewusstseinswerdung, die – weiter geschärft durch das Politikstudium und die journalistische Tätigkeit – die literarische Auseinandersetzung ermöglicht. Diese Legende beinhaltet auch die Erzählung von einer besonderen literarischen Begabung, die u.a. mit der Herkunft und den damit verbundenen Leistungsanforderungen begründet wird. Eine wichtige Rolle kommt innerhalb von Kapitemans Inszenierung seiner Sprachkompetenz zu, die innertextuell in der distinkten Verwendung von Alliterationen, Neologismen und Komposita sowie im zweiten Text dem Sprachenvergleich zum Ausdruck gebracht und außertextuell weitergeführt wird. Trotzdem zeichnet sich sein Schreiben durch (intendierte) Zugänglichkeit aus, weil Kapiteman dem Inhalt seiner Texte und der Unterhaltung seiner Leserschaft nach eigenen Angaben einen größeren Wert beimisst,

als ästhetischer Komplexität. Diese letztgenannten Eigenschaften lassen sich jedoch auch Wladimir Kaminer zuschreiben.

Trotzdem ereilt Kapitelman anders als ihn nicht der Ruf, sein Schreiben in erster Linie am ökonomischen Pol auszurichten. Ihm gelingt es bislang, eine Position im Feld zu besetzen, bei der das Verhältnis von symbolischem und ökonomischem Kapital einigermaßen ausgewogen ist. Das ist auf wesentliche Unterschiede zwischen beiden Autoren zurückzuführen. So legt die Rezeption nahe, dass Kapitelman dergestalt weniger verdächtigt wird, weil er in signifikantem Gegensatz zu Kaminer in der Person seines Protagonisten die eigene Gefühlswelt enthüllt. Darüber hinaus enthalten seine Texte weder inhaltlich noch stilistisch Zweideutigkeiten. Dasselbe trifft auf Kapitelmans außertextuelle Aussagen zu. Die persönlichen und damit verbundenen politischen Anliegen, nämlich als schreibender „Demokratiedeutscher“ gegen die Salonfähigkeit diskriminierenden und vor allem rechten Gedankenguts vorzugehen, werden direkt und klar formuliert. Zu beachten ist auch das Timing seiner Texte. So griff Kapitelman am Schluss von *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters* in einer kurzen Passage die sog. „Flüchtlingskrise“ von 2015/16 explizit auf, reagierte also feldstrategisch äußerst rasch auf eine aktuelle Begebenheit, und wurde u.a. auch deshalb positiv rezipiert. Bei der Publikation von *Eine Formalie in Kiew* wiederholte sich die Koinzidenz (wenn auch nicht ganz parallel) mit einem einschneidenden politischen Ereignis, nämlich dem Einmarsch russischer Truppen in die Ukraine. Und mit der jüngsten kriegerischen Auseinandersetzung in Nahost wendet sich seine Aufmerksamkeit dem Jüdischen ebenfalls wieder mehr zu. Nicht zuletzt ist der humorvolle Zugriff auf das Judentum, der nicht mehr primär den Holocaust verhandelt, im Gegensatz zum Publikationszeitpunkt von Kaminers Debüt keine Seltenheit mehr. Mit dem zweiten Buch lässt sich bei Kapitelman ein leichter Wandel in Bezug auf seine auktoriale Inszenierung feststellen: Erstens ist seine Identitätssuche zur Entscheidung für die deutsche Staatsbürgerschaft und die Bekenntnis zum Judentum zu einem vorläufigen Ergebnis gekommen. Und zweitens ist ihm, obwohl seine öffentlichen Äußerungen nichts an persönlicher Mitteilsamkeit verloren haben, die Betonung des Autofiktionalen wichtiger. Auch wenn Kapitelman sich der Ambivalenzen von Herkunft im Literaturbetrieb bewusst ist, zudem Unbehagen gegenüber dem Terminus Migrationshintergrund äußert, kann man in seinem Fall von einer hohen Übereinstimmung von persönlichen Anliegen und aktueller Feldstruktur sprechen. Kapitelman nutzt die ihm verfügbaren Spielräume und greift in mehrere Sparten des literarischen Feldes aus, was sich als günstig für seine Positionierung in einem mittleren Bereich zwischen Massenkultur und ästhetisch ambitionierter Literatur erweist. Gleichzeitig nutzt er diese Position und seine Inszenierung, um sich

in einem durchaus postmigrantischen Sinne gegen hegemoniale Denkweisen gegenüber Migranten auszusprechen und selbstbestimmt ein offenes Verständnis von Herkunft zu artikulieren.

Eine solche Passungsgenauigkeit zwischen öffentlicher Erwartungshaltung, politischem und gesellschaftlichem Geschehen und Autorposition schien sich zunächst auch bei Kat Kaufmann anzubahnen. Mit ihrer prägnanten Wortschöpfung „Migrationsvordergrund“ traf sie nicht nur den Zeitgeist, sondern auch in den Nerv der öffentlichen Auseinandersetzung mit der Flüchtlingskrise. Genauso wie bei Wladimir Kaminer und Dmitrij Kapitelman wirkten sich auch bei ihr die Ereignisse im politischen Feld auf die Einordnung ihres Schreibens und ihrer Autorpersona aus. Sie wurde genauso als Sprachrohr für Migranten wahrgenommen, deren Schreiben für das Verständnis eines mehrkulturellen Zusammenlebens von besonderer gesellschaftlicher Relevanz ist und dahingehend neue Sichtweisen eröffnet. Dies war auch die entscheidende Argumentation für die Verleihung des Aspekte-Preises. Das rebellische Gebaren der Protagonistin in *Superposition* ging dabei eine Verbindung ein mit dem öffentlichkeitswirksamen Auftreten der Autorin, die sich in den sozialen Medien zu dieser Zeit mit vulgären und kämpferischen Posen inszenierte und in Interviews durch ihre unflätige Sprache auffiel. Kaufmanns Autorschaftstypus lässt sich demnach mit dem Begriff der Provokateurin umschreiben. Man könnte sie dahingehend als eine postmigrantische Stimme begreifen, denn Kaufmanns Protagonistin wendet den Begriff „Migrationshintergrund“ im Sinne eines widerständigen Reclaim zu einem Kampfbegriff um. Und die Autorin repräsentiert in der Öffentlichkeit einen selbstverständlichen und geradezu liebevollen Umgang mit ihrer jüdischen ebenso wie mit ihrer russischen Herkunft. Ihre unverkrampfte Haltung oder auch Disposition im Sinne Bourdieus mag nicht unwesentlich damit zusammenhängen, dass ihr Vater selbst bereits ein Buch zum Thema Judentum veröffentlichte, gleichzeitig aber auch Vorsteher der jüdischen Gemeinde in Leipzig ist. Sie verfügt folglich über einen kulturell privilegierten Hintergrund bzw. Habitus, der im Sinne Bourdieus ihre Selbstverortung im literarischen Feld als Avantgarde-Künstlerin mit beeinflusst.

Ein wesentlicher Unterschied zu Kaminer und Kapitelman ist, dass Kaufmanns Geschlecht bei der Beurteilung ihres Debütromans und der öffentlichen Wahrnehmung ihrer Autorpersona bedeutsam war. Die aggressive Grundhaltung der Protagonistin in *Superposition* gepaart mit der sexualisierten Inszenierung der Autorin wurden in der literarischen Berichterstattung zu einer Melange aus geschlechtsspezifischer Bewertung und exotisierender Einordnung. Nicht wenige journalistische Kommentare verwiesen im Zusammenhang mit ihrer Autorschaft auf

das attraktive Äußere Kaufmanns und interpretierten ihre Schlagfertigkeit und die Verwendung von Schimpfwörtern in diesem Kontext als etwas Rohes, Verruchtes und typisch Russisches. Mit diesem Image kokettierte Kaufmann zwar, ihr missfielen allerdings die Schlüsse, die die Akteure des Literaturbetriebs daraus zogen. Denn gemäß der in ihrem Text entworfenen Utopie einer Aufhebung von ethnischen, religiösen oder nationalen Kategorien durch genetische Durchmischung sowie ihrer literarischen Darstellung von Identitätsbrüchen durch Migration begriff man sie als Beispiel einer besonders selbstbewusst ihre Position einfordernde Migrationsautorin. Auch wenn man ihre Haltung dahingehend als postmigrantisch interpretieren kann, wollte sie ihren Text allerdings nicht zuallererst auf Einwandererschicksale bezogen wissen. Vielmehr ging es ihr um eine universale Selbstbestimmtheit individueller Lebensentwürfe, beispielsweise auch in Bezug auf Sexualität, Religion, Karriere und Weltanschauungen generell. Sie wiederholte in diesem Kontext öffentlich immer wieder die Aussage: „It’s okay to change.“ Bei der politischen Lesart ihres Textes und ihrer Persona handelte es sich angesichts des so geäußerten Selbstverständnisses um eine Fehlinterpretation. Denn Kaufmann versteht sich nicht primär als Stimme einer migrantischen Community und auch nicht politisch, wie sie auf ihrem Instagram-Account explizit betont. Ihre inner- und außertextuelle Inszenierung zeichnen ein anderes Bild. Das von ihr angestrebte Autorschaftskonzept ist das einer Universalkünstlerin und Bohémienne, die mit ihrem „storytelling“ Liebe und Schönheit verbreiten will. Dementsprechend führt sie in ihrem Schreiben eine Palette an Stilrichtungen, Motiven und Genres zusammen. So rekombiniert ihr Text *Superposition* Elemente der Avantgarden der Moderne, der frühen Popliteratur bzw. der Existenzialisten und der Untergrundliteratur. Als Beispiele hierfür wären die philosophischen Gespräche der Künstler-Clique oder die Sympathie der Protagonistin für gesellschaftliche Randfiguren anzuführen.

Insbesondere wegen des zentralen Motivs der Künstlerexistenz lässt sich der Text auch als Künstlerroman lesen. Kaufmann ist hier sichtbar bemüht, ihre verschiedenen künstlerischen Professionen textuell zu vereinen. So zeugen viele Sequenzen von der Bildsprache einer Filmemacherin und Fotografin, die eingeschobenen und oftmals englischsprachigen Zeilen weisen auf ihre Tätigkeit als Musikerin hin. Auf Rezeptionsseite dominierten indes andere Deutungslinien, wobei sich zwischen der literaturkritischen Bewertung im Feuilleton und Leserrezensionen im Internet Unterschiede konstatieren lassen. So interessiert im Feuilleton wie bereits angerissen eine politisch-soziale Lesart, während Kritiker bei *Goodreads* oder *Lovelybooks* häufig mehr an der Liebesthematik des Textes interessiert sind. Beides differiert offensichtlich von Kaufmanns intendierter Positionierung auf einer

künstlerisch ambitionierten Seite des literarischen Feldes, die sich vor allem von dort Anerkennung erhofft. Kaufmanns Inszenierung zielt auf Distinktion durch Abgrenzung vom Kommerziellen und einer entsprechenden Ästhetik, wofür auch ihre wiederholte Ablehnung kommerzieller Kunst und ihre inszenierte Interesselosigkeit an finanziellem Gewinn sprechen. Insofern handelt es sich bei ihrer Einordnung als migrantische Stimme in gewisser Weise um ein Missverständnis zwischen Autorinszenierung und Rezeption. Pointiert ausgedrückt: Kaufmann will Avantgarde sein. Im Zusammenhang mit der literaturkritischen Auseinandersetzung mit ihrem zweiten Roman *Die Nacht ist laut, der Tag ist finster* (2017) scheinen ihre Positionierungsversuche nicht mit den Interessen des Literaturbetriebs kompatibel gewesen zu sein. In einem Post mit einer Besprechung der *taz* fühlt sie sich abermals missinterpretiert: „#somepeoplegetit #somedonotatall“.¹⁰⁹⁷ An anderer Stelle beschreibt sie ihre Position so „Nagut, dann halt nich Feuilleton, dafür Hochglanz!“.¹⁰⁹⁸ Es bleibt abzuwarten, ob die Autorin darauf zukünftig mit einem Positionswechsel reagieren wird. Nachdem Kaufmann sechs Jahre lang keinen weiteren Prosatext veröffentlichte, vielmehr auf Instagram von einer Schreibblockade sprach, kündigte sie dort im August 2024 in einer ausführlichen Story die baldige Veröffentlichung eines neuen Textes und machte außerdem bekannt, einen Vertrag bei dem Verlag Dumont unterschrieben zu haben. Zwischenzeitlich war sie ausschließlich für den Kreis ihrer Stil- und Wertegemeinschaft auf Instagram präsent.

Auch auf ihrer Website sind erst seit der Ankündigung der neuen Buchveröffentlichung wieder sämtliche Inhalte verfügbar. In dem Zeitraum dazwischen inszenierte sie eine instagramtaugliche Variante eines künstlerischen Lebensstils. Erkennbar ist an den Fotos, Texten und Videos ein optischer Wandel vom provokativ-kämpferisch Sexuellen zum provokativ-ästhetischen Sexuellen einer Femme Fatale mit Hang zu Retro-Ästhetik. Hier zeigt sich die zunehmende Segmentierung des literarischen Feldes symptomatisch durch den Einfluss der digitalen Medien. Zwar konnte Kaufmann seitens des Feuilletons nicht das Maß an symbolischem Kapital erzielen, wie von ihr gewünscht. Aber sie erhält Anerkennung in den sozialen Medien, wobei dieser Anerkennungsprozess eigenständig neben dem arrivierten Literaturbetrieb herläuft. Ihre Selbststilisierung als Künstlerin wird von denjenigen, die ihr dort folgen oder ihre Beiträge kommentieren, positiv aufgenommen. In diesem Zusammenhang muss aber bedacht werden, dass absolute künstlerische Freiheit damit auch nicht garantiert ist. Denn es bedeutet im

¹⁰⁹⁷ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 18.06.2017 https://www.instagram.com/p/BVdcU_ED-D2/ (13.08.2024).

¹⁰⁹⁸ Kaufmann, Kat [@cokodela]: Instagram-Post 10.06.2017 <https://www.instagram.com/p/BVKc629DMGy/> (13.08.2024).

Umkehrschluss, dass Kaufmann ihr Auftreten auf Instagram mit den Vorlieben ihres dortigen Publikums abstimmen muss, wenn sie wahrgenommen werden will. Das schließt nicht aus, dass sich dessen Erwartungen mit ihren persönlichen Präferenzen zur Inszenierung überschneiden. Nichtsdestotrotz sind auch dabei ökonomische Prinzipien relevant, nämlich der Gewinn von Aufmerksamkeit.

Im Zusammenhang mit der optischen Veränderung ihres Auftretens auf Instagram muss dieser Kontext beachtet werden. In der Art und Weise ihres Einbezugs von optischer Zurschaustellung in die Inszenierung in den sozialen Medien ist das Pendant zu Kat Kaufmann in Mirna Funk zu sehen, die bei ihrer Präsenz im Internet Selbstmarketing, Mode, Autorschaft und eine offensive Darstellung von Weiblichkeit verfolgt. Nichtsdestotrotz zeigen die jüngsten Maßnahmen auktorialer Selbstinszenierung, dass Kaufmann sich um den aufmerksamkeitssteigernden Wert ihrer Herkunft bewusst ist. Seit der Ankündigung ihres neuen Buchs nutzt sie diese abermals für ein ironisches Spiel mit den Ambivalenzen von Herkunft zwischen Autonomie und Heteronomie im Literaturbetrieb.

Auch wenn im Zuge der Fragestellung nach der Korrelation von Herkunft, Inszenierung und Autorschaft die Autoren Wladimir Kaminer, Kat Kaufmann und Dmitrij Kapitelman auch nach Herkunftskriterien zusammengebracht wurden, war es nicht das Anliegen, aus dem reflexiven Umgang mit ihrer Herkunftskonstellation eine feste Zuordnung zu einer bestimmten Kategorie, wie etwa „jüdischer Autor“ oder „deutscher Autor“, abzuleiten. Vielmehr sind Inszenierungsstrategien als Anpassungsstrategien zu begreifen und können sich verändern, auch wenn die Persistenz einer Position angestrebt wird. Bei Wladimir Kaminer zeigt sich das etwa am Wandel der Inszenierung vom rockigen Untergrundautor zum Vorzeigerussen. Dieses Prinzip lässt sich feldtheoretisch erklären: Die Positionen hängen von den Relationen zwischen den Akteuren und den Bedingungen des sozialen Feldes ab, welche durch externe Einflüsse geprägt werden. In der Zukunft könnte insbesondere die Rolle der Medien diese Relationen stark verändern. Auch aktuelle Ereignisse, wie die beiden Kriege in der Ukraine und in Nahost, könnten zu einer Verschiebung von Identitäts- und Autorschaftskategorien führen.

Folgende Schlussfolgerungen über das literarische Feld der Gegenwart lassen sich an dieser Stelle ziehen: Insgesamt bilden die hier exemplarisch untersuchten Inszenierungsstrategien und Autorpositionen im literarischen Feld eine immer stärkere Segmentierung des literarischen Feldes ab, die durch das literarische Hervortreten postsowjetisch-jüdischer Autoren mitbewirkt wird. Kennzeichnend dafür ist, dass einzelne Segmente sich nicht hermetisch verschließen, sondern überschneiden können. Für die untersuchten Autoren mit ihren triadischen Bezugspunkten und ihren durch inner- und außertextuelle Inszenierungen

hergestellten Selbstverortungen gilt das in besonderem Maß. Sie können wahlweise auf ihre jüdische oder auf ihre postsowjetische Abstammung Bezug nehmen, oder beide zusammen, und schreiben sich damit in einen jüdischen oder migrantischen oder ‚postsowjetischen‘ bzw. ‚osteuropäischen‘ Diskurs ein. Sie können im Bereich der Unterhaltung präsent sein und an politischen Debatten teilhaben, wie z.B. Wladimir Kaminer und Dmitrij Kapitelman und so verschiedene Rollen gleichzeitig einnehmen. Sie können sich in verschiedene Genres und Gattungen platzieren, wie Migrationsliteratur, Familienliteratur, Popliteratur oder jüdische Literatur. Die Segmentierung des Feldes ermöglicht zunehmend multiple Kombinationen. In dem von Tommek charakterisierten Mittelbereich schließt sich auch das parallele oder temporäre Ausgreifen nach ökonomischem und kulturellem Kapital nicht aus und ist die Offenlegung, dass Autoren Geld verdienen (müssen), kein Sakrileg mehr. Wladimir Kaminer, Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann schließen sich darüber hinaus dem generellen Trend an, durch Autofiktion und textexterne Inszenierungsstrategien eine Einheit von Autor und Werk zu stiften. Gerade durch die Kongruenz von inner- und außertextueller Inszenierung wird die Durchlässigkeit diese beiden Konstanten erzeugt. Durch gegenseitige Affirmation wird außerdem ein erkennbares Image hergestellt, das zur Stabilisierung der Position im literarischen Feld beiträgt, wie das Beispiel Kaminer eindrücklich aufzeigt. Ein essentieller Stellenwert für diese Dynamik kommt Paratexten zu. Als mobile Träger von Inszenierungsinhalten erzeugen sie bei den hier analysierten Beispielen selbstreferentielle Zirkel, die zwischen Text und Autor oszillieren und eine Verbindung herstellen. Die paratextuelle Logik führt auch dazu, dass die durch auktoriale Inszenierungen hergestellten Images nicht immer zu exakt deckungsgleichen Wahrnehmungen führen müssen. Wie detailliert sich das Bild eines Autors zusammensetzt, hängt von dem individuellen Rezeptionserlebnis ab, in dessen Rahmen Paratexte sich gegenseitig beeinflussen und aufeinander verweisen können. Das verbindende Moment liegt bei allen drei Autoren außerdem darin, dass sie durch die Narration einer auktorialen Selbstermächtigung, die an die Herkunftskonstellation gebunden ist, ein starkes Autorschaftskonzept etablieren, das sich durch das Streben nach Deutungshoheit auszeichnet. Die vielen autofiktionalen Identitätsverhandlungen auf dem gegenwärtigen Buchmarkt und die hohe Relevanz öffentlicher Auftritte von Autoren zeigen, dass hiermit ein aktueller Trend des literarischen Feldes gespiegelt wird, das zudem von Internationalisierung geprägt ist. Insofern ist Wladimir Kaminer in der Tat nicht nur dem Alphabet nach, sondern auch in Bezug auf den Kern seiner auktorialen Inszenierung im Buchregal nicht zwischen Kafka und Kinsalek zu finden, sondern neben Dmitrij Kapitelman und Kat Kaufmann.

8. Abkürzungsverzeichnis

LV: *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*

RD: *Russendisko*

MM: *Militärmusik*

FK: *Eine Formalie in Kiew*

SP: *Superposition*

9. Literaturverzeichnis

9.1 Zitierte Primärliteratur

Kaminer, Wladimir: Karaoke. München: Goldmann 2005.

Ders.: Militärmusik. München: Goldmann 2001.

Ders.: Russendisko. München: Goldmann 2000.

Kapitelman, Dmitrij: Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters. München: Hanser 2016.

Ders.: Eine Formalie in Kiew. München: Hanser 2021.

Kaufmann, Kat: Superposition. Hamburg: Hoffmann & Campe 2015.

9.2 Sekundärliteratur

Abenstein, Edelgard: Die große Lust am Versteckspiel. In: *Deutschlandfunk Kultur* 13.03.2019 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturgattung-autofiktion-die-grosse-lust-am-100.html#:~:text=Autofiktion%20ist%20eine%20Mischung%20aus,was%20erfunden%20ist%2C%20wei%C3%9F%20niemand> (12.09.2023).

Acker, Marion; Fleig, Anne; Lüthjohann, Matthias (Hrsg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Literarische Mehrsprachigkeit / Literary Multilingualism Bd. 1. Tübingen: A. Francke 2019.

Ackermann, Irmgard: Bio-bibliographischer Anhang. Autoren aus Ost- und Südosteuropa in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Bürger-Koftis, Michaela (Hrsg.): Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur; Porträts einer neuen europäischen Generation. Wien: Praesens 2008. S. 23–38.

Dies.: Die Osterweiterung der deutschen „Migrantenliteratur“ vor und nach der Wende. In: *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation.* Wien: Praesens Verlag 2008.

Adel, Natalie; Kapitelman, Dmitrij: Sichtbar und einfühlsam. In: *Mucbook* 24.11.2016 <https://www.mucbook.de/sichtbar-und-einfuehlsam-dmitrij-kapitelman-liest-am-28-11-in-der-milla/> (15.04.2024).

Ahbe, Thomas: Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung Thüringen 2005. S. 7.

Amslinger, Julia: Erstlinge. Zum Verhältnis von Debüt und Autorschaft. In: *Literaturkritik.de* Nr. 4/2016 <https://literaturkritik.de/id/21899> (12.01.2024).

Andre, Thomas: Neue deutsche Literaturwelle ist wild und preisgekrönt. In: *Hamburger Abendblatt* 23.11.2015 <https://www.abendblatt.de/hamburg/article206705119/Neue-deutsche-Literaturwelle-ist-wild-und-preisgekroent.html> (08.09.2023).

Anon.: Antisemitismus in der Sowjetunion. Wladimir Kaminer kommt in die DDR. In: *MDR* 15.08.2015 <https://www.mdr.de/geschichte/ddr/deutscheinheit/wiedervereinigung/wladimir-kaminer-udssr-zerfall-antisemitismus-ost-berlin-100.html> (09.03.2024).

Anon.: Heimatkunde mit Wladimir Kaminer. In: *Moskauer Deutsche Zeitung* 17.07.2018 <https://mdz-moskau.eu/wladimir-kaminer-ueber-russen-und-deutsche/> (24.04.2024).

Anon.: Interview mit Kat Kaufmann. In: *People* 13.08.2015, S. 35.

Anon.: Kurzkritik Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters. In: *Stern* 18.08.2016, S. 117.

Anon.: Russisches Gedeck in Berlin. In: *Der Spiegel* 10.12.2015 <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kat-kaufmann-superposition-russisches-gedeck-in-berlin-rezension-a-1064833.html> (09.09.2023).

Antoine, Prune: „Es ist mir vollkommen egal, als Modell-Russe zu gelten.“ Interview mit Wladimir Kaminer. Übers. von Matthias Lutz. *Café Babel* 09.08.2007 <https://cafebabel.com/de/article/wladimir-kaminer-es-ist-mir-vollkommen-egal-als-modell-russe-zu-gelten-5ae004f3f723b35a145dc609/> (08.02.2024).

Aris, Ben: Party like it's 1989. In: *The Guardian* 21.08.2003 <https://www.theguardian.com/music/2003/aug/21/russia.germany> (12.02.2024).

Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938).* Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.

Assmann, David-Christopher: Das Verderben der Literatur im Literaturbetrieb um 2000. In: Ders. (Hrsg.): Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler. Berlin: De Gruyter 2014. S. 1-12.

Aumüller, Matthias: Migration und Literatur. Überlegungen zum motiv- und gattungsbildenden Potenzial des Migrationsbegriffs als Bestandteil des Kompositums „Migrationsliteratur“. In: Ders., Willms, Weertje (Hrsg.): Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum. Paderborn: Brill, Fink 2020. S. 3-24.

Ders.; Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne: Programmatische Einleitung: Literatur und Transnationalität. In: Dies. (Hrsg.): Handbuch Literatur und Transnationalität. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 1-46.

Ders.; Willms, Weertje: Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum. Paderborn: Fink 2020. S. 1-3.

Axelrod, Toby: Wladimir Kaminers Berliner Welt. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Jüdische Gemeinde zu Berlin* 01.12.2009 <http://www.jg-berlin.org/beitraege/details/wladimir-kaminers-berliner-welt-i223d-2009-12-01.html> (11.05.2024).

Bachmann-Medick, Doris: The Performative Turn. In: Dies.; Blauhut, Adam (Hrsg.): *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016. S. 73-101.

Badura, Bozena: Das Altbekannte – mit interessantem Gedankengut rund um die Integrationsfrage. In: *Literaturkritik.de* 07.04.2016 <https://literaturkritik.de/id/21897> (02.12.2023).

Bähr, Julia: „Ich will schon irgendwann einen großen Klassiker schreiben“. Interview mit Kat Kaufmann. In: *FAZ* 19.10.2015.

Bandel, Jan-Frederik: Underground. In: Baßler, Moritz; Schumacher, Eckhard (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin: De Gruyter 2019. S. 304-325.

Bakewell, Sarah: *Das Café der Existenzialisten. Freiheit, Sein und Aprikosencocktails mit Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Karl Jaspers, Maurice Merleau-Ponty und anderen*. München: Beck 2016.

Balke, Ralf: Treffen der Generationen. Jüdinnen und Juden sprachen darüber, was es bedeutet, in Deutschland zu leben. *Jüdische Allgemeine* 09.02.2023

<https://www.juedische-allgemeine.de/unsere-woche/treffen-der-generationen/>
(09.05.2023).

Banki, Luisa; Battegay, Caspar: Sieben Thesen zur deutschsprachigen jüdischen Gegenwartsliteratur. In: Zwischen Literarizität und Programmatik. Jüdische Literaturen der Gegenwart. Berlin: Neofelis 2022 (=Jalta Sonderausgabe 1). S. 41-47.

Dies.; Schirrmeister, Sebastian: Positionen der dritten Generation. Zur Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Positionen der dritten Generation (=Yearbook for European Jewish Literature Studies 10,1/2023). S. 1-10.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000. S. 185-193.

Ders.: Le grain de la voix. Paris: Éditions du Seuil 1981.

Bauer, Guus: Recensie: Kat Kaufmann – Eiland van jou. In: *Tzum* 17.11.2016
<https://www.tzum.info/2016/11/recensie-kat-kaufmann-eiland-jou/> (05.11.2023).

Bauer, Matthias: Der Schelmenroman. Stuttgart: Metzler 1994.

Baßler, Moritz: Camp. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. S. 84-95.

Ders.: Der neue Midcult. In: Pop. Kultur und Kritik 18/2021. S. 132-149.

Ders., Schumacher, Eckhard: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin: De Gruyter 2019. S. 2-28.

Ders.: Katalog- und Montageverfahren. Sammeln und Generieren. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. S. 184-198.

Ders.: Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens. München. Beck 2022.

Battegay, Caspar: # NeverForget. Repräsentation, Deutungsmacht und Literarizität auf ‚3G-Twitter‘. In: Banki, Luisa; Schirmacher, Sebastian (Hrsg.): Positionen der dritten Generation / Positions of the Third Generation. Berlin/Boston: De Gruyter (=Yearbook for European Jewish Literature Studies/Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien 10/1) S. 41-55.

Becker, Tobias: Sogar sächseln kann er. In: *Spiegel online* 25.01.2021
<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/eine-formalie-in-kiew-von-dmitrij-kapitelman-sogar-saechseln-kann-er-a-c1856d1a-75ec-424a-9d1f-583a0cf77097>
(12.04.2024).

Ders.: Unser Star aus Baku. In: *Kulturspiegel* 30.01.2012, S. 44.

Belkin, Dmitrij: Germanija. Wie ich in Deutschland jüdisch und erwachsen wurde. Frankfurt am Main/ New York: Campus 2016.

Ders.: Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche. In: *Bundeszentrale für politische Bildung* 13.07.2017 <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdosiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche/> (05.12.2023).

Ders.: Mögliche Heimat. Deutsches Judentum zwei. In: Ders.; Gross, Raphael (Hrsg.): *Ausgerechnet Deutschland!*, S. 25.

Ders.: Wir könnten Avantgarde sein. Die Zukunft des Patchwork-Judentums. In: Körber, Karen (Hrsg.): *Russisch-jüdische Gegenwart in Deutschland*. S. 153-161.

Berg, Hubert van den; Fähnders, Walter: Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert. In: Dies. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart: Metzler 2009.

Berg, Hubert van den: Anarchismus. In: Ders., Fähnders (Hrsg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. S. 31-34.

Ders.: Russischer Futurismus. In: Ders.; Fähnders, Walter: (Hrsg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. S. 120-121.

Ders.; Fähnders, Walter: Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert. In: Dies. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. S. 1-19.

Bertschik, Julia: Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: Drügh, Heinz; Komfort-Hein, Susanne: *Christian Krachts Ästhetik*. Stuttgart: Metzler 2019. S. 89-96.

Bickenbach, Matthias: *Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm*. Paderborn: Fink 2010.

Bielefeld, Claus-Ulrich: Diesel gegen Pickel. Wladimir Kaminer erzählt von den Russen in Berlin. In: *Süddeutsche* 06.12.2000, S. B2.

Bilger, Oliver; Fichter, Alina: „Ich musste riesige nackte Frauen verpacken.“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Süddeutsche* 03.06.2011 <https://www.sueddeutsche.de/geld/reden-wir-ueber-geld-wladimir-kaminer-ich-musste-riesige-nackte-frauen-verpacken-1.1104710> (23.04.2024).

Biller, Maxim: Partisanenlieder. Der linke Intellektuelle Max Czollek und seine komplizierte Biografie. In: *Die Zeit* 11.08.2021 <https://www.zeit.de/2021/33/max-czollek-judentum-linke-kommunismus-intellektueller-juedischsein> (05.02.2024).

Binczek, Natalie: Text, Schreiben, Intertextualität. In: Wetzels (Hrsg.): *Autorschaft*. S. 277-292.

Dies.; Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg (Hrsg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin: Akademie 2004.

Birnstiel, Klaus: Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung. In: Hoffmann, Kaiser (Hrsg.): *Echt inszeniert*. S. 63-80.

Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne: Programmatische Einleitung. Literatur und Transnationalität. In: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Transnationalität*. S. 1-46.

Dies.; Tippner, Anja: Suchbewegungen: Identität und Mobilität in der neueren europäisch-jüdischen Literatur. In: Dies. (Hrsg.): *Mobile Identitäten: Figurationen in der zeitgenössischen europäisch-jüdischen Literatur*. Berlin: De Gruyter 2018. (=Yearbook for European Jewish Literature Studies/Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien 5). S. 1-16.

Blasberg, Anita; Pham, Khuê: Unter uns Russen. Schämt man sich als Russe gerade für seine Heimat? Und was vermisst man an ihr dennoch? In: *Zeitmagazin* 17.05.2023, S. 12-23.

Blioumi, Aglaia: Kritischer Forschungsabriss zum Terminus „Migrationsliteratur“. In: Syrový, Daniel (Hrsg.): *Discourses on Nations and Identities*. Berlin: De Gruyter 2021. S. 437-452.

Bock, Caroline: „Eine Plaudertasche“: „Karaoke“ - Wladimir Kaminers neunter Streich. In: *APA Wissenschaft/Bildung/Kultur* 05.09.2005.

Bode, Britta: Frau mit Migrationsvordergrund. In: *Berliner Morgenpost* 21.10.2015 <https://www.morgenpost.de/kultur/article206311025/Frau-mit-Migrationsvordergrund.html> (18.05.2024).

Bodemann, Michal Y.: „A Reemergence of German Jewry?“. In: Gilman, Remmler (Hrsg.): *Reemerging Jewish Culture in Germany*. S. 46–61.

Bodeman, Y. Michal: *Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1996.

Bodenheimer, Alfred; Battegay, Caspar: Deutsch-jüdische Literatur im europäischen Kontext. In: Horch, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin: De Gruyter 2016. S. 270-280.

Böhm, Jonathan: Dmitrij Kapitelman – Eine Formalie in Kiew. In: *SWR 2* 08.06.2021 <https://www.swr.de/swrkultur/literatur/dmitrij-kapitelman-eine-formalie-in-kiew-swr2-lesenswert-kritik-2021-06-08-102.html> (13.05.2024).

Ders.: Lesenswert Kritik. In: SRW 2 08.06.2021
<https://www.swr.de/swrkultur/literatur/dmitrij-kapitelman-eine-formalie-in-kiew-swr2-lesenswert-kritik-2021-06-08-102.html> (24.03.2024).

Bolz, Norbert: *Literarisches Kultmarketing*. In: Köhler, Andrea; Moritz, Rainer (Hrsg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig: Reclam 1998. S. 245-254.

Bongartz, Barbara: Kackt in die Ecke und fliegt drum herum. In: *Die Presse* 14.11.2015
<https://www.diepresse.com/4866100/kackt-in-die-ecke-und-fliegt-drum-herum>,
05.06.2024.

Böttiger, Helmut: Die Literatur muss auf den Couchtisch. Wie sich Schriftsteller heute einen eigenständigen Platz in den Medien suchen. In: *Stuttgarter Zeitung* 28.06.2003.

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Bremer, Kai: Aufmerksamkeitsökonomie und Autorinszenierungen. In: Eke, Norbert Otto; Elit, Stefan (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019. S. 466-477.

Brexendorff, Michael: Überall ist Russendisko. Die Marke expandiert. In: *Berliner Zeitung* 17.01.2003, S. 24.

Brinkmann, Sigrid: Der Wille zum Glück, vor langer Zeit zerbröselt. In: *Deutschlandfunk Kultur* 21.01.2021 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/dmitrij-kapitelman-eine-formalie-in-kiew-der-wille-zum-100.html> (24.04.2024).

Bucheli, Roman: Autobiografische Folklore. In: *NZZ* 08.11.2016
<https://www.nzz.ch/feuilleton/autobiografische-sachbuecher-die-folklorisierung-der-eigenen-lebensgeschichte-ld.126634> (12.02.2023).

Ders.: „Ich habe mich gefragt, ob ich mich als Soldat melden sollte, wenn mir das Überleben der Ukraine so wichtig ist“. Interview mit Dmitrij Kapitelman. In: *NZZ* 17.02.2024 <https://www.nzz.ch/feuilleton/dmitrij-kapitelman-erklaert-im-interview-wieso-er-nicht-soldat-ist-ld.1807553> (10.05.2024).

Buhre, Jakob; Bergamini, Julia: Fiction gibt es für mich nicht. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Planet Interview* 06.07.2001 <https://www.planet-interview.de/interviews/wladimir-kaminer/33474/> (22.04.2024).

Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015*. S. 9-14.

Catani, Stephanie; Kleinschmidt, Christoph: Popliteratur 3.0. Eine Positionsbestimmung. In: Dies. (Hrsg.): Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur. Berlin/Boston: De Gruyter 2023. S. 1-11.

Čistov, Kirill V.: Rußland. In: Brednich, Rolf Wilhelm u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens Bd. 11. Berlin/Boston: De Gruyter 2003. Sp. 933 und 936.

Cohen, Yinon; Kogan, Irena: Jewish Immigration from the former Soviet Union to Germany and Israel in the 1990s. In: The Leo Baeck Yearbook 50 (2005). S. 249-265.

Condray; Kathleen: Unorthodox Immigrant Autobiography in the Œuvre of Wladimir Kaminer. A Twenty-First Century Model. In: Colloquia Germanica 41/3 (2008). S. 227–246.

Chaimowicz, Sascha: Vorurteile. Das vermeintliche Gegenteil eines alten weißen Mannes. In: *Zeitmagazin* 26.06.2023 <https://www.zeit.de/zeitmagazin/2023/27/vorurteile-poc-politische-zuschreibungen> (01.01.2024).

Cramer, Rahel; Schmidt, Jara; Thiemann, Jule: Ein Postmigrant Turn? Warum eine Theoriewende gefragt ist. In: Dies. (Hrsg.): Postmigrant Turn. Postmigration als kulturwissenschaftliche Analysekategorie. Berlin: Neofelis 2023. S. 11-22.

Cronin, Joseph: Wladimir Kaminer and Jewish identity in ‚Multikulti‘ Germany. In: *Skepsi* 9,10/2018. S. S. 65-77.

Czollek, Max: Desintegriert euch! München: Hanser 2018.

Degler, Frank: Neue deutsche Popliteratur. Paderborn: Fink 2008.

Dembeck, Till: Mehrsprachigkeit in der Figurenrede. In: Ders. (Hrsg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017. S. 167-193.

Detering, Heinrich (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002.

Dippel, Carsten: Generationenkonflikt bei deutschen Juden. „Der jüdische Kalender bestimmt nicht mein Leben“. In: *Deutschlandfunk* 17.10.2018 https://www.deutschlandfunk.de/generationenkonflikt-bei-deutschen-juden-der-juedische.2540.de.html?dram:article_id=430259 (04.02.2023).

Dörr, Volker C.: ‚Third Space‘ vs. Diaspora. Topologien transkultureller Literatur. In: Schmitz, Helmut (Hrsg.): Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdam: Rodopi 2009. S. 59-76.

Dunker, Axel; Gerstner, Jan; Osthues, Julian (Hrsg.): Einleitung „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur aus

Osteuropa. In: Dies. (Hrsg.): „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden/Boston: Brill 2021. S. 1-11.

Ders.: Osterweiterung? AutorInnen aus Osteuropa und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. In: Hölscher, Margarita Blanco; Jurcic, Christina; Dunker, Axel u.a. (Hrsg.): Narrationen in Bewegung. Deutschsprachige Literatur und Migration. Bielefeld: Aisthesis 2019. S. 35-51.

Egger, Sabine: Contemporary Ukrainian writers as an 'avant-garde' of exile in the German literary field? Katja Petrowskaja and Kateryna Mishchenko. In: Oxford German Studies 52.3/2023. S. 384-398.

Dies.: „The Wild East“ in Contemporary German Poetry. Gerald Zschorsch, Kurt Drawert, Brigitte Oleschinski. In: CALL. Irish Journal for Culture, Arts, Literature and Language Nr. 1, 1 (2016).

Eke, Norbert Otto: Historischer Abriss. Aufklärung bis Gegenwart. In: Ders., Elit (Hrsg.): Literarische Institutionen. S. 60-107.

Eichinger, Roman; Hollstein, Miriam; Pohl, Nicola: „Warum halten Sie an einer Idee fest, die überall gescheitert ist?“ Ein Streitgespräch über alten und neuen Sozialismus, über Milliardäre, Merkel und Putin. Wladimir Kaminer im Gespräch mit Linke-Spitzenkandidat Dietmar Bartsch. In: *Bild* 19.08.2017 <https://www.bild.de/politik/inland/politik-inland/bartsch-und-kaminer-im-gespraech-52915874.bild.html> (12.04.2024).

El, Eugen; Kapitelman, Dmitrij: Wir Juden, wir Russen, wir Deutschen. Gespräch mit Dmitrij Kapitelman. In: *Faust Kultur* 13.08.2021 <https://faustkultur.de/literatur-gespraech/wir-juden-wir-russen-wir-deutschen/> (03.05.2024).

Encke, Julia: Du versuchst, Blut zu pumpen. In: *FAZ* 21.05.2017, S. 45.

Dies.: Raus aus der Schutzzone. In: *FAZ* 9.08.2015. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/junge-neue-literatur-raus-aus-der-schutzzone-13740730.html> (04.03.2024).

Engelmeier, Hanna: Wilder Scheiß. In: *Die Zeit* 08.10.2015 <https://www.zeit.de/2015/41/kat-kaufmann-superposition-roman>; 09.04.2024.

Erbe, Tom: Markt. In: Schütz (Hrsg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005. S. 266–270.

Erll, Astrid: Travelling Memory. In: *Parallax* 17 (2011). S. 4-18.

Ernst, Thomas: Jenseits von MTV und Musikantenstadl. Popkulturelle Positionierungen in Wladimir Kaminers „Russendisko“ und Feridun Zaimoglus „Kanak Sprak“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Literatur und Migration. München: Edition Text + Kritik 2006. S. 148-158.

Ders.: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. Bielefeld: Transcript 2014.

Eschenburg, Barbara: „Ist nicht der Russe der menschlichste Mensch?“ Thomas Manns Menschlichkeitsbegriff im Kontext russischer Literatur. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2022.

Esmann, Susan: Die Autorenlesung - eine Form der Literaturvermittlung. In Annäherung an den Paratext. In: *Kritische Ausgabe* 11/2007, Nr.1. S. 1-6.

Feldtkamp, Niklas: Wladimir Kaminer. Russendisko. In: *haGalil* 12.07.2001 <https://www.hagalil.com/archiv/2001/10/russendisko.htm> (15.04.2024).

Fiedler, Daniel: „Es geht um einen neuen Blick“. *taz* 12.10.2013 <https://taz.de/ZDF-Fernsehmacher-ueber-Aspekte-Preis/!5057480/> (03.11.2023).

Finkelstein, Miriam: Russisch-translinguale Gegenwartsliteratur als Weltliteratur. In: Dies.; Hitzke, Diana (Hrsg.): Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur. S. 190-214.

Fischer, Alexander M.: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2015.

Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung. In: Dies. (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2014. S. 152-160.

Dies.: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: Transcript 2012.

Fishman, Boris: An Interview with Wladimir Kaminer. In: *Words without Borders* 01.11.2003 <https://wordswithoutborders.org/read/article/2003-11/an-interview-with-wladimir-kaminer/> (12.04.2024).

Flach, Sabine: Künstler. In: Berg, Fährnders: (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. S. 183-185.

Flamm, Stefanie: Die Russen sind im Kommen. Vielleicht entscheiden sie den Berliner Ost-West-Konflikt. In: *FAZ* 18.01.2002, S. BS3.

Förster, Jochen: Aliens in Moskau, Waldsuppe für alle. *Die Welt* 18.08.2001 <https://www.welt.de/print-welt/article468590/Aliens-in-Moskau-Waldsuppe-fuer-alle.html> (04.01.2020).

Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München: Hanser 1998.

Franzen, Johannes: Die Trennung von Publikum und Autor. Neue Näheverhältnisse in der literarischen Öffentlichkeit nach der Digitalisierung. In: *Sprache und Literatur* 51/125 (2022). S. 116-133. Hier S. 125.

Funk, Mirna: Wer Jude ist, bestimme ich. In: *FAZ* 02.09.2021 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wer-sich-jude-nennen-darf-ein-gastbeitrag-zum-judentum-17511971.html> (05.02.2024).

Dies.: Wir lebenden Juden. In: *Die Zeit* 31.07.2016 <https://www.zeit.de/kultur/2016-07/juden-dritte-generation-kultur-intellektuelle-deutschland> (25.03.2024).

Funk, Wolfgang: *Gender Studies*. Stuttgart: utb 2018.

Gansel, Carsten: Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Pop-Literatur*. München: *Edition Text + Kritik* 2003. Seite 234-257.

Ders.: Demokratisierung der Genies oder von der moralischen Instanz zum Popstar. In: Ders. (Hrsg.): *Literatur, Kultur, Medien. Facetten der Informationsgesellschaft*. Festschrift für Wolfgang Gast zum 60. Geburtstag. Berlin: Weidler 2002. S. 243-270.

Ders. (Hrsg.): *Deutschland und Russland. Topographien einer Beziehungsgeschichte*. Berlin: Verbrecher Verlag 2020.

Ders., Zimniak, Pawel: Zum Prinzip „Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Vorbemerkungen. In: Dies. (Hrsg.): *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989: V&R Unipress 2010 (=Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 3)*. S. 11-15.

Garloff, Katja; Mueller, Agnes: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *German Jewish Literature after 1990*. Rochester/New York: Camden House 2018. S. 1-16.

Geer, Nadja: Gelebte Pop-Ästhetiken: Dandy, Flaneur, Hipster. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin: De Gruyter 2019. S. 283-303.

Geisel, Sieglinde: Der Russe vom Dienst. Wie Wladimir Kaminer den Alltag bewältigt. In: *Neue Zürcher Zeitung* 05.02.2001, S. 26.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Genz, Stéphanie; Brabon, Benjamin: Do-Me Feminism and Raunch Culture. In: Dies.: *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edinburgh: Edinburg University Press 2017. S. 139-154.

Gerstenberg, Ralf: Russendisko. In: *Deutschlandfunk* 07.02.2001 <https://www.deutschlandfunk.de/russendisko-102.html>. (12.04.2024).

Gerstenbräun-Krug, Martin; Reinhard, Nadja (Hrsg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Wien: Böhlau 2018.

Giacomuzzi, Renate: Der ‚soziale‘ Autor. Zur Autorrolle im Kontext digitaler Kommunikationsmodelle. In: Böck, Sebastian; Ingelmann, Julian; Matuszkiewicz, Kai; Schruhl, Friederike (Hrsg.): Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart. Göttingen: V&R Unipress 2017. S. 109-126.

Dies.: Die „Sache mit dem Migrationsdingsbums“: Das Fremde als Marke im Literaturbetrieb. In: Bandhauer, Andrea; Lay, Tristan u.a. (Hrsg.): Die Welt auf Deutsch. Fremdenbilder und Selbstentwürfe in der deutschsprachigen Literatur und Kultur. Melbourne: Australian Scholarly 2018. S. 27-45.

Dies.: Literaturvermittlung im Internet. In: Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hrsg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015. Paderborn: Fink 2017. S. 223-232.

Gilman, Sander L.: Becoming a Jew by becoming a German. The newest Jewish Writing from the „East“. In: Shofar 25/1 (2006). S. 16-32.

Ders.: Gibt es neue Ostjuden in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur. In: Lorenz, Dagmar C. G.; Rollett, Alexandra; Scherr, Elisabeth; Spörk, Ingrid (Hrsg.): Konzept Osteuropa. Der „Osten“ als Konstrukt der Fremd- und Eigenbestimmung in deutschsprachigen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 259-278.

Ders.: Remmler, Karen: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Reemerging Jewish Culture in Germany. Life and Literature Since 1989. New York/ London: New York Univ. Press 1994. S. 1-12.

Gisi, Lucas Marco; Meyer, Urs; Sorg, Reto (Hrsg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Paderborn: Fink 2013.

Gitelman, Zvi Y.: Wie konnten sie nur? Jüdische Immigranten aus der Sowjetunion in Deutschland. In: Ausgerechnet Deutschland, S. 21-24.

Glas, Othmara: Zum Heulen witzig. In: *Neues Deutschland* 13.03.2021 <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1149435.fruehjahrensbuecher-zum-heulen-witzig.html> (11.04.2024).

Gorelik, Lena: „Der schönste Ort der Welt.“ Interview mit Ulrike Frenkel. In: *Stuttgarter Zeitung* 28.04.2016 <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.interview-mit-der-schriftstellerin-lena-gorelik-sprache-ist-meine-art-zu-leben-page1.fd2d6094-23e6-4cae-a508-e8acacb1a035.html> (05.12.2023).

Görner, Rüdiger; Latifi, Kaltërina: Thomas Mann. Ein Schriftsteller setzt sich in Szene. Darmstadt: wbg Theiss 2021.

Grieshaber, Kirsten: Capturing lost Soul of Russia in Berlin. In: *New York Times* 21.12.2004 <https://www.nytimes.com/2004/12/21/books/capturing-lost-soul-of-russia-in-berlin.html> (13.01.2024).

Grimm, Gunter E.: „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.“ Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstrepräsentation. In: Schriftsteller-Inszenierungen. S. 141-167.

Ders., Schärf, Christian (Hrsg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis 2008.

Gromova, Alina: Generation „koscher light“. Urbane Räume und Praxen junger russischsprachiger Juden in Berlin. Bielefeld: Transcript 2013.

Gronemann, Claudia: Autofiktion. Autofiktion: Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug. In: Wetzel (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft, S. 332-349.

Große Kracht, Klaus: Die zankende Zunft. Historische Kontroversen in Deutschland nach 1945. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.

Grüner, Frank: Sowjetbürger, Religionsgemeinschaft, nationale Minderheit. Juden und jüdisches Leben in der Sowjetunion. Bundeszentrale für politische Bildung 16.04.2021 <https://www.bpb.de/apuz/sowjetunion-2021/331339/juden-und-juedisches-leben-in-der-sowjetunion> (05.08.2021).

Guesnet, François: Juden. In: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa ome-lexikon.uni-oldenburg.de/p32724 (12.08.2024).

Gutmair, Ulrich: Ich hatte zwei Großmütter. In: *taz* 29.03.2017, S. 26.

Hage, Volker: Nacht mit Folgen. In: *Der Spiegel* 09.04.1995 <https://www.spiegel.de/kultur/nacht-mit-folgen-a-5f8cb046-0002-0001-0000-000009182471?context=issue> (03.05.2024).

Haines, Brigid: The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature. In: *Debatte. Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 16/2 (2008). S. 135–149; dies. und Holden, Anca Luca (Hrsg.): *The Eastern European Turn in Contemporary German Literature* (= Special Issue of *German Life and Letters* 68/ 2, 2015). S. 145–333.

Hänny, Christiane: Figuren. In: Blum, Lothar (Hrsg.): *Handbuch Märchen*. Berlin, Heidelberg: Springer 2023. S. 87-92.

- Harding, Luke: Unlikely bestseller heralds the return of lightness and humour to German literature. In: *The Guardian* 19.07.2006
<https://www.theguardian.com/world/2006/jul/19/books.germany> (27.03.2024).
- Hartling, Florian: Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld: Transcript 2009.
- Hayer, Björn: Spagat zwischen Geschichte und Zukunft. In: *Die Zeit* 07.10.2015
<https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-10/judentum-antisemitismus-neue-juedische-generation-kat-kaufmann-mirna-funk/komplettansicht> (19.10.2023).
- Hecken, Thomas: Lebensstil und Zeitgeist. In: Hecken, Kleiner (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. S. 265-274.
- Ders., Werber, Niels: Popliteratur. In: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler 2017. S.178-188.
- Ders.: Rock. In: Ders., Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. S. 35-43.
- Heero, Aigi: Mythos Russland in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: *Interlitteraria* 13/2008, S. 86–99.
- Henneberg, Nicole: Hier kommt die neue deutsche Frau. In: *FAZ* 25.02.2012. Nachzulesen unter: https://www.buecher.de/shop/deutschland/der-russe-ist-einer-der-birken-liebt/grjasnowa-olga/products_products/detail/prod_id/34518566/#reviews-more (21.09.2023).
- Herles, Wolfgang. Interview mit Kat Kaufmann bei der Sendung *Ins Blaue*. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8f5ldtgP24I> (12.12.2023).
- Hermann, Leonhard; Horstkotte; Silke: Literatur, Markt und Medialität in der Gegenwart. In: Dies.: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2016. S. 197-210.
- Hessing, Jacob: Aufbrüche. Zur deutsch-jüdischen Literatur seit 1989. In: Horch, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. S. 244-269.
- Hildebrandt, Antje: Völlig unorthodox. Der Schriftsteller Wladimir Kaminer hat seine jüdischen Wurzeln gekappt. In: *Frankfurter Rundschau* 28.09.2005, S. 25.
- Hilzinger, Sonja: Anekdote. In: Lamping, Dieter: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009. S. 12-16.
- Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory*. New York: Columbia Univ. Press 2012.

Hoffmann, Torsten; Kaiser, Gerhard (Hrsg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn: Fink 2019.

Hoge, Boris: *Schreiben über Russland. Die Konstruktion von Raum, Geschichte und kultureller Identität in deutschen Erzähltexten seit 1989*. Heidelberg: Winter 2012.

Hölter, Achim: Rezeptionssteuerung durch Gattungszuweisung. In: Fischer, Carolin; Wehinger, Brunhilde (Hrsg.): *Konzepte der Rezeption*. Bd. 2. Tübingen: Stauffenburg 2018. S. 117-132.

Holzamer, Hans-Herbert: Diesel gegen Pickel. Wladimir Kaminer erzählt von den Russen in Berlin. In: *Süddeutsche* 06.12.2000, S. B2.

Honold, Alexander: Verwegen kurvt ein Russe durch Berlin. Wladimir Kaminer tröstet. In: *FAZ* 17.10.2000, Nr. 241, S. L16.

Hubbeling, Christina: Danach die „Russendisko“. Der Bolero-Short-Story-Preis. In: *NZZ* 03.10.2002, S. 42.

Huber, Martin: Politische Literatur. In: Burdorf, Fasbender, Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*. S. 597-598.

Hucal, Sara: Russische Künstler und der Ukraine-Krieg. In: *Deutsche Welle* 01.03.2022 <https://www.dw.com/de/russische-k%C3%BCnstler-und-der-krieg-in-der-ukraine/a-60950723> (25.03.2024).

Idel, Philipp: Deutschland, die Liebe und das Polysinguläre. In: *Berliner Zeitung* 28.08.2015. S. 25.

Imorde, Joseph: Pop-Art. In: Hecken, Keline (Hrsg.): *Handbuch Popkultur*. S. 222-226.

Ischinger, Caroline; Sontheimer, Michael: „Guter Humor muss gefährlich sein.“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Der Spiegel* 24.09.2005 <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/interview-mit-wladimir-kaminer-guter-humor-muss-gefaehrlich-sein-a-374900.html> (24.03.2024).

Isterheld, Nora: *Die Russen sind wieder da! Wie russischstämmige AutorInnen den deutschsprachigen Literaturbetrieb erobern*. In: Aumüller, Matthias; Willms, Weertje (Hrsg.): *Migration und Gegenwartsliteratur*. S. 71-90.

Dies.: *In der Zugluft Europas. Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger AutorInnen*. Bamberg: University Bamberg Press 2017.

Jacobs, Jürgen C.: *Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998.

Ders. Schelmenroman. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 667-671.

Jannidis, Fotis: Autor, Autorbild und Autorintention. In: Editio 16 (2003). S. 26-35.

Ders.; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999.

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone: Autor und Interpretation. In: Dies. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 7-31.

Jessen, Jens: Die Kippa steht ihm schon mal gut. *Die Zeit* 08.12.2016 <https://www.zeit.de/2016/49/dmitrij-kapitelman-das-laecheln-meines-unsichtbaren-vaters/seite-2> (01.07.2023).

Ders.: Verdirbt der *Literaturbetrieb* die Literatur? In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 11-14.

Joeres, Annika; Wiesmann, Natalie: „Toleranz ist scheiße!“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *taz* 09.06.2007 <https://taz.de/Toleranz-ist-scheisse!/1272229/> (02.05.2024).

John-Wenndorf: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld: Transcript 2014.

Jürgensen, Christoph: Federkrieger. Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege. Stuttgart: Metzler 2018.

Ders.; Kaiser, Gerhard (Hrsg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011.

Ders.; Weixler, Antonius: Das einfache wahre Abfotografieren der Welt. Popliteratur goes Instagram am Beispiel von Christian Kracht und Lisa Krusche. In: Catani, Kleinschmidt (Hrsg.): Popliteratur 3.0. S. 185-203.

Dies. (Hrsg.): Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Stuttgart: Metzler 2021.

Jurt, Joseph: Bourdieus Kapital-Theorie. In: Bergman, Manfred Max (Hrsg.): Bildung, Arbeit, Erwachsenwerden: ein interdisziplinärer Blick auf die Transition im Jugend- und jungen Erwachsenenalter. Wiesbaden: Springer 2012. S. 21-41.

Ders.: Die Habitus-Theorie Pierre Bourdieus. In: LiTheS 3 (2010). S. 5-17.

Kahle, Christine: „Die wahre Heimat gibt es hier nicht.“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Tagesschau* 26.08.2007 <https://www.tagesschau.de/inland/meldung-ts-2880.html> (12.05.2024).

Kaminer, Wladimir: Dafür? Dagegen? Egal. In: *taz* 21.3.2003 <https://taz.de/!798084/> (12.04.2024).

Ders.: Die Angst, was zu verlieren. In: Wagner, Thomas (Hrsg.): Die Einmischer. Wie sich Schriftsteller heute engagieren. Hamburg: Argument 2010. S. 139-142.

Ders.: Judentum als Reiseleiter. In: Kugelman, Cilly (Hrsg.): So einfach war das. Jüdische Kindheit und Jugend in Deutschland seit 1945. Köln: DuMont 2002. S. 57-60.

Ders.: Kafka, Konsalik und ich. In: *Bild* 02.10.2019 <https://www.bild.de/lifestyle/kultur/kultur/wladimir-kaminer-zum-20-todestag-von-heinz-g-konsalik-kafka-konsalik-und-ich-65069558.bild.html> (12.03.2024).

Ders.: Lassen Sie die Literatur in Ruhe! Russen übertreiben. Ein Selbstinterview von Wladimir Kaminer. In: *FAZ* 28.02.2000, S. BS3.

Ders.: Tolstois Bart und Tschschows Schuhe. Streifzüge durch die russische Literatur. München: Wunderraum 2019.

Kanz, Christine: Sexualität. In: Berg, Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. S. 300-302.

Kapitelman, Dmitrij: Die 13 toten Nachbarinnen. In: *Zeitmagazin* 03.08.2023, Nr. 33, S. 22-29; Ders.: Hass und Honig, In: *Zeitmagazin* 18.10.2023 <https://www.zeit.de/zeitmagazin/2023/44/hamas-angriff-israel-berlin-neukoelln-feier-baklava> (25.03.2024).

Ders.: „Die Krim ist russisch! Sie war schon immer russisch! Putin hat recht!“, sagte meine Mutter 2014. *NZZ* 10.06.2022 <https://www.nzz.ch/feuilleton/dmitrij-kapitelman-wie-der-streit-um-die-ukraine-meine-familie-spaltet-ld.1681581> (28.06.2023).

Ders.: Der teuerste Ramsch meines Lebens. In: *Die Zeit* 15.12.2022 https://www.zeit.de/2022/52/deutsche-staatsbuergerschaft-buerokratie-preis?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (04.11.2023).

Ders.: Do Swidanija, Magasin! In: *Der Spiegel* 17.07.2020 <https://www.spiegel.de/panorama/leute/do-swidanija-magasin-a-00000000-0002-0001-0000-000172071825> (23.04.2024).

Ders.: Krieg, Kippa, koscheres Essen. In: *Süddeutsche* 25.08.2020 <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/medien/poc-im-journalismus-wie-koennen-medien-diverser-werden-e750279/> (04.05.2024).

Ders.: Wer spricht da noch Russisch? In: *Die Zeit* 10.03.2022 <https://www.zeit.de/2022/11/osteuropaeische-community-berlin-russland-ukraine> (12.03.2024).

Karelina, Ekaterina: Identitätskonstruktion als Iagemaking. Wladimir Kaminers *Militärmusik*. In: Breuer, Ulrich (Hrsg.): Grenzen der Identität und der Fiktionalität.

Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Bd.1. München: Iudicium 2006. S. 102-111.

Kaufmann, Ekaterina: Die Sache mit den zwei Namen. In: Kugelmann, Loewy (Hrsg.): So einfach war das. S. 60-64.

Kaufmann, Kat: „Ich träume davon, im Sinne aller, die Weltherrschaft zu übernehmen“. In: *Zeitmagazin* 12.05.2016 <https://www.zeit.de/zeitmagazin/2016/21/kat-kaufmann-traum> (13.09.2023).

Dies.: „Russisch ist die Sprache der Schönheit.“ In: *Zeitmagazin* 30.06.2016, Nr. 28. S. 23.

Kazmierczak, Madlen: Fremde Frauen. Zur Figur der Migrantin aus (post)sozialistischen Ländern in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin: Erich Schmidt 2016.

Kegel, Sandra: Dass ich Eins und doppelt bin. In: *FAZ* 12.09.2017 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/sasha-marianna-salzmanns-romandebuet-ausser-sich-15189639.html> (04.05.2024).

Dies.: Die osteuropäische Literatur existiert nicht. Interview mit Katharina Raabe. In: *FAZ* 27.06.2015 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/katharina-raabe-ueber-die-schriftsteller-osteuropas-13670215.html> (18.04.2024).

Kempke, Kevin: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution. Göttingen: Wallstein 2021.

Kimowna, Janna: „Meine Mutter ist wie ich“. Interview mit Wladimir Kaminer. In: Roggenkamp, Viola (Hrsg.): Tu mir eine Liebe. Meine Mamme. Jüdische Frauen und Männer in Deutschland sprechen von ihrer Mutter. Berlin: Jüdische Presse 2002. S. 238-245.

Kleiner, Marcus S.: Populär und Pop. In: Ders.; Hecken, Thomas (Hrsg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart: Metzler 2017. S. 246-251.

Kliems, Alfrun: Exil, Migration und Transnationalität in den Literaturen Ost- und Mitteleuropas. In: Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne (Hrsg.): Handbuch Literatur und Transnationalität. Berlin/Boston: De Gruyter 2019. S. 443-458.

Kluy, Alexander: Vom Schicksal kasachischer Schildkröten. Wladimir Kaminers „Es gab keinen Sex im Sozialismus“. In: *Der Standard* 29.05.2009 <https://www.derstandard.at/story/1242317057651/hoerbuch-vom-schicksal-kasachischer-schildkroeten> (08.05.2024).

Kneidinger-Müller, Bernadette: Identitätsbildung in sozialen Medien. In: Schmidt, Taddicken (Hrsg.): Handbuch soziale Medien. S. 191-212.

Köppe, Tilmann; Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler 2013.

Körper, Karen: Von Samarkand nach Schortewitz. Die Einwanderung russischsprachiger Juden nach Ostdeutschland. In: Belkin, Dmitrij; Gross, Raphael (Hrsg.): Ausgerechnet Deutschland! Jüdisch-russische Einwanderung in die Bundesrepublik. Berlin: Nicolai 2010. S. 62-64

Dies.: Widerstreitende Erinnerungen. In: Belkin, Dmitrij; Hensch, Lara; Lezzi, Eva (Hrsg.): Neues Judentum – altes Erinnern? Berlin: Hentrich & Hentrich 2017. S. 79-94.

Dies.: Zäsur, Wandel oder Neubeginn? Russischsprachige Juden in Deutschland zwischen Recht, Repräsentation und Realität. In: Dies. (Hrsg.): Russisch-jüdische Gegenwart in Deutschland. Interdisziplinäre Perspektiven auf eine Diaspora im Wandel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015. S. 13-36. Siehe auch die Einleitung in demselben Band, S. 7-12.

Kotowski, Elke-Vera (Hrsg.): Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden. Eine Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern. Berlin: De Gruyter 2015. S. 143-153.

Krafft, Charlotte: Utopie der ‚Hyperironie‘. In: Groß, Joshua; Hertwig, Johannes; Kassier, Andy (Hrsg.): Mindstate Malibu. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus. Nürnberg: Starfruit Publications 2018. S. 166–189.

Krampitz, Dirk: Die Russen kommen. In: *Welt am Sonntag* 10.06.2001
<https://www.welt.de/print-wams/article612547/Die-Russen-kommen.html>
(24.04.2024).

Ders.: Wirtschaftsfaktor Russendisko. In: *Die Welt* 06.02.2005
<https://www.welt.de/print-wams/article122732/Wirtschaftsfaktor-Russendisko.html>
(23.04.2024).

Kreknin, Innokentij: Autofiktion. In: Baßler, Moritz; Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin: De Gruyter 2019. S. 199-213.

Künzel, Christine; Schönert, Jörg (Hrsg.): Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Kyora, Sabine (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: Transcript 2014.

Laferl, Christopher F.; Tippner; Anja: Zwischen Authentizität und Inszenierung. Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert. In: Dies. (Hrsg.): Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript 2014. S. 15-36.

Lauer, Gerhard: Der Literaturbetrieb – Wenn alles anders wird. In: Füssel, Stephan (Hrsg.): Von Gutenberg zum World Wide Web. Aspekte der Wirkungsgeschichte von Gutenbergs Erfindung – zur Neukonzeption des Mainzer Gutenberg-Museums. Wiesbaden: Harrassowitz 2022. S. 83-95.

Ders.: Lesen im digitalen Zeitalter. Darmstadt: wbg Academic 2020.

Lehmann, Johannes F.: Genie und Autorschaft. In: Wetzel (Hrsg.): Autorschaft. S. 259-276.

Lehmann, Jürgen: Schöpferische Aneignung und ideologische Instrumentalisierung. Zwei Jahrhunderte russischer Literatur in Deutschland. In: Gansel (Hrsg.): Deutschland – Russland, S. 17-44.

Lehnartz, Sascha: Was ist das hier für ein Planet? Wladimir Kaminer ist derzeit der berühmteste Russe im neuen Berlin. In: *FAS* 09.12.2001, S. 57.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Lembke, Judith: Der Geschichtenerzähler. In: *FAZ* 05.03.2007 <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/mein-weg/wladimir-kaminer-der-geschichtenerzaehler-1408924.html> (08.05.2024).

Lenger, Alexander; Schneickert, Christian; Schumacher, Florian: Einleitung. Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. In: Dies. (Hrsg.): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven. Wiesbaden: Springer 2013. S. 13-41.

Lubrich, Oliver: Are Russian Jews postcolonial? Wladimir Kaminer and Identity Politics. In: *East European Jewish Affairs* 33/2 (2003). S. 35-53.

Lück, Heiner. Bergrecht, Bergregal. In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte. Abrufbar unter: www.HRGdigital.de/HRG.bergrecht_bergregal (12.05.2024).

Luschina, Nadja: Russisches Fräuleinwunder auf Deutsch. Deutschsprachige Erzählliteratur von Autorinnen aus den Nachfolgestaaten der Sowjetunion zwischen 2005 und 2012. Frankfurt am Main: Peter Lang 2018.

Maak, Niklas: Werft die Gläser an die Wand! Wladimir Kaminer grüßt Moskau. In: *FAZ* 09.10.2001, Nr. 234, S. L6.

Magenau, Jörg: Lustig ist das Migrantenleben. Wladimir Kaminer tanzt den Russen. In: *FAZ* 05.12.2000, Nr. 283, S. BS6.

Maier, Anja: Heimat ist ein strapaziertes Wort. Ein Selbstzweifler sucht den Ort, an den er gehört: Dmitrij Kapitelmans rotzig-lässiger Roman „Das Lächeln meines

unsichtbaren Vaters“. In: *taz* 20.10.2016 <https://taz.de/Roman-ueber-juedisches-Leben/!5346968/> (04.04.2024).

Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George.* Berlin: De Gruyter 2007.

März, Ursula: *Der Dauerwunderer. Wladimir Kaminer spielt immerzu den Deutschlandneuling.* In: *Die Zeit* 13.10.2011 <https://advance.lexis.com/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:5414-95T1-JDPT-M3V4-00000-00&context=1516831> (04.05.2024).

Dies.: *Schelm von unten. Die endlosen Texte des Kultautors Wladimir Kaminer.* In: *Die Zeit* 06.11.2003 <https://www.zeit.de/2003/46/L-Kaminer> (14.02.2024).

Dies.: *Sie ist auf Alarm. Sie sucht eine Schulter zum Anlehnen. Sie schläft nicht. Sie haut ab.* In: *Die Zeit* 15.03.12 <https://www.zeit.de/2012/12/Olga-Grjasnowa> (21.09.2023).

Mayer, Elisabeth: *„Lebensgeschichten in Bildern erzählen“ – Die Bedeutung von Bilditerationen bei der Konstruktion visueller Biografien.* In: Brantner, Cornelia u.a. (Hrsg.): *Vernetzte Bilder. Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien.* S. 25-43.

Mehnert, Elke: *Wladimir Kaminer. Der „gute Russe“ aus Berlin.* In: Cornejo (Hrsg.): *Wie viele Sprachen spricht die Literatur.* S. 108-124.

Meier, Christel; Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Autorschaft. Ikonen, Stile, Institutionen.* Berlin: Akademie-Verlag 2011.

Meixner, Andera: *Zwischen Ost-West-Reise und Entwicklungsroman? Zum Potenzial der so genannten Migrationsliteratur.* In: Cornejo, Renata u.a. (Hrsg.): *Wie viele Sprachen spricht die Literatur? Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa.* Wien: Praesens 2014. S. 37-45.

Menzel, Birgit; Schmid, Ulrich: *Der Osten im Westen. Importe der Populärkultur.* In: *Osteuropa* 5/2007. S. 3-21.

Meurer, Christoph: *„Ihr seid anders und wir auch“. Inter- und transkulturelle Russlandbilder bei Wladimir Kaminer.* In: Schmitz, Helmut (Hrsg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur.* Leiden: Brill 2009. S. 227-241.

Meuthen, Erich: *Einleitung. Ästhetische Erziehung und die Form des Romans.* In: Ders.: *Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans.* Berlin: De Gruyter 2001 (= *Studien zur deutschen Literatur* 159). S. 1-19.

Mischke, Joachim: Was guckst du? Wladimir Kaminer erhält den Ben-Witter-Preis. In: *Hamburger Abendblatt* 28.11.2002.

Molnár, Katrin: „Die bessere Welt war immer anderswo“. Literarische Heimatkonstruktionen bei Jakob Hessing, Chaim Noll, Wladimir Kaminer und Vladimir Vertlib im Kontext von Alija, jüdischer Diaspora und säkularer Migration. In: Schmitz (Hrsg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur*. S. 311-336.

Mössinger-Soyhan, Zuhail: Interview mit Wladimir Kaminer. In: *alpha-forum* 04.07.2017 <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/wladimir-kaminer-sendung-100.html> (12.03.2024).

Münz-Koenen, Inge: Utopie. In: Berg, Fährnders (Hrsg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. S. 351-353.

Neuburger, Karin: ‚Als Schnecke auf dem Spielplatz sah sie herrlich aus‘. - De- und Reterritorialisierung in Wladimir Kaminers Werk. In: Jaworski, Sylvia; Liska, Vivian (Hrsg.): *Margins, Borders and Peripheries in Modern European-Jewish Literature*. Schriften der Gesellschaft für europäisch-jüdische Literaturstudien. München: Edition Text + Kritik 2012. S. 93-107.

Neuhaus, Stefan: Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 61/2 (2011). S. 313 - 328.

Ders.; Nover, Immanuel: Einleitung. Aushandlungen des Politischen in der Gegenwartsliteratur. In: Dies. (Hrsg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin: De Gruyter 2019. S. 1-20.

Ders.: *Literaturvermittlung*. Konstanz: UVK 2009.

Neumann, Olaf: „Integration ist ein Phantom“. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Südkurier* 28.03.2018 <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/Integration-ist-ein-Phantom-Wladimir-Kaminer-ueber-Deutschland-Leitkultur-und-Fluechtlinge;art10399,9676436> (12.04.2024).

Niefanger, Dirk: Autorinszenierungen. In: Baßler, Moritz; Schumacher, Eckhard (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Pop*. Berlin: De Gruyter 2019. S. 131-141.

Ders.: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering, Heinrich (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: Metzler 2002. S. 521-539.

Oster, Sandra: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*. Berlin: De Gruyter 2014.

Orzessek, Arno: Kalter Braten in der Russendisko. In: *Süddeutsche* 01.09.2001
<https://www.buecher.de/artikel/buch/militaermusik/11266250/#reviews-more>
(12.03.2024).

Panagiotidis, Jannis: Zur Definition.
Wer sind die Russlanddeutschen? In: Museum und Kulturreferat für russlanddeutsche
Kulturgeschichte <https://www.russlanddeutsche.de/themen/russlanddeutsche-geschichte/zur-definition.html> (19.02.2024).

Penke, Niels; Schaffrick, Matthias: Populäre Kulturen zur Einführung. Hamburg:
Junius 2018.

Philippi, Anne; Schmidt, Rainer: „Wir tragen Größe 46“. Interview mit Christian
Kracht und Benjamin von Stuckrad-Barre. In: *Die Zeit* 09.09.1999
https://www.zeit.de/1999/37/199937.reden_stuckrad_k.xml (10.12.2023).

Pilipets, Elena; Winter, Rainer: Mainstream und Subkulturen. In: Hecken, Thomas;
Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart: Metzler 2017. S. 284-293.

Plath, Jörg: Trink, Brüderchen, trink. In: *FR* 04.02.2019
<https://www.fr.de/kultur/literatur/trink-bruederchen-trink-11724424.html>
(08.02.2024).

Platthaus, Andreas: Die Migration hört eigentlich nie auf. In: *FAZ* 03.03.2021
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/erzaehlung-ueber-heimkehr-nach-kiew-von-dmitrij-kapitelman-17166180.html> (23.04.2024).

Ders.: Sprachliches Entscheidungsspiel. In: *FAZ* 27.01.2021, S 22.

Polubojarinova, Larissa: Wladimir Kaminer, ein Nomade. „Kleine Literatur“ als ein
großes Problem der Interkulturalitätsforschung. In: *Germanica* 38/2006. S. 2-12.

Pontzen, Alexandra; Borghardt, Dennis; Maaß, Sarah: Zu viel des Guten? Ein neuer
Forschungsansatz zu Vielzahl und Vielfalt deutscher Literaturpreise. In: Jürgensen,
Christoph; Weixler, Antonius (Hrsg.): Literaturpreise. Geschichte und Kontexte.
Stuttgart: Metzler 2021. S. 53-78.

Poole, Steven; Dugdale, John: Emerging Science. In: *The Guardian* 24.08.2002
<https://www.theguardian.com/books/2002/aug/24/featuresreviews.guardianreview20>
(03.02.2024).

Porombka, Wiebke: Wodka, der nach Steppe schmeckt. In: *FAZ* 13.10.2015.
Nachzulesen unter:
<https://www.buecher.de/artikel/buch/superposition/42762183/#reviews-more>
(10.05.2024).

Porombka, Stefan: Vom Event-Event zum Non-Event-Event und zurück. Anmerkungen zum notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing. In: Böhm, Thomas (Hrsg.): Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen. Köln: Tropen 2003.S. 125-138.

Prevezanos, Klaudia: „Eine sehr skurrile Gemeinde“. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Deutsche Welle* 10.02.2003 <https://www.dw.com/de/eine-sehr-skurrile-gemeinde/a-657365> (15.03.2024).

Prüfer, Tillmann: Russische Revolution. In: *Zeitmagazin* 30.06.2016, Nr. 28. S. 15-17. Abrufbar unter: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2016/28/berlin-russen-kreative-mode> (12.04.2024).

Rapp, Tobias: Bindestrich-Identität. In: *Der Spiegel* 26.11.2016 <https://www.spiegel.de/kultur/bindestrich-identitaet-a-cfab5f0-0002-0001-0000-000148113069> (12.04.2023).

Reichwein, Marc: Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle, Funktionen, Folgen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. S. 89-99.

Ders.: Willkommen in Katzastan. In: *Die Welt* 30.01.2021, Nr. 28.

Reinhard, Nadja: Paratextuelle Politik und Praxis. Einleitung. In: Dies., Gerstenbräun-Krug, Martin (Hrsg.): Paratextuelle Politik und Praxis. S. 9-26.

Richter, Steffen: Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien. Darmstadt: WBG 2011.

Ders.: Der Literaturbetrieb im Zeitalter der Digitalisierung – und das vermeintliche Überhandnehmen des Betriebs über die Literatur. In: Donahue, William Collins; Kagel, Martin (Hrsg.): Die große Mischkalkulation. Institutions, Social Import, and Market Forces in the German Literary Field. S. 113-130.

Roca Lizarazu, Maria: „Integration Ist definitiv nicht unser Anliegen, eher schon Desintegration“. Postmigrant Renegotiations of Identity and Belonging in Contemporary Germany. In: *Humanities* 9/2, 42, 2020. S. 1-16.

Rockenberger, Annika: ‚Paratext‘ und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers. In: *Philologie im Netz* 76 (2016). S. 20–60.

Romashkan, Dmitrij: Kapitelmans Kind. Warum mein Vater unbedingt will, dass ich wieder Jude werde – und wie schwer es ist, diesen Wunsch tatsächlich zu erfüllen. In: *taz* 07.06.2013 <https://taz.de/Judentum-und-Identitaet/!5065923/> (04.04.2024).

Rompf, Hanna Maria: „Literatur kann auf unvergleichliche Weise alles spiegeln, was wir sind und sein können.“ Ein Gespräch mit dem deutsch-ukrainischen Schriftsteller Dmitrij Kapitelman über die literarische Verarbeitung seiner Identitäten, den Sinn journalistischer und literarischer Arbeit und das Politische als Auftrag an Schreibende. In: Kritische Ausgabe. 38/2023. Werkgespräche II. S. 18-27.

Dies.: Zeitgenossenschaft als Voraussetzung für politische Literatur. Dmitrij Kapitelmans *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. In: Dies.; Egger, Sabine (Hrsg.): Zeitgenossenschaft – Contemporaneity (=Germanistik in Ireland 15). S. 165-182.

Rösch, Gertrud Maria: Wolf. In: Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: Metzler 2021. S. 712-713.

Rösch, Heidi: Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2017.

Rothberg, Michael: Multidirectional memory. Remembering the Holocaust in the age of decolonization. Stanford: Stanford University Press 2009.

Rothe, Frank: Einsam ist man stark. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Süddeutsche* 11.10.2000, S. 10.

Ruchatz, Jens: Interview. In: Binczek, Natalie; Dembeck, Till; Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter 2014. S. 528-535.

Ruf, Christian: Hadern mit der Rolle als „Wiedergutmachungsjuden“. In: *Dresdner Neue Nachrichten* 22.08.2016. S. 10.

Ruffing, Reiner: Literatur der Jahrhundertwende. In: Ders.: Deutsche Literaturgeschichte. Paderborn: Fink 2019. S. 189-203.

Rühle, Alex: „Wer bin ich, und wenn ja, wie jüdisch? Dmitrij Kapitelmans hinreißendes Debüt über seinen Vater, Israel und die Frage der Herkunft“. In: *Süddeutsche* 11.09.2016 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-deutscher-eingewanderter-der-identitaetskater-1.3148976> (12.03.2024).

Rumjanzewa, Marina: „Irgendwann verschwindest du“. Interview mit Wladimir Kaminer. In: *NZZ* 01.08.2004 <https://www.nzz.ch/article9Q252-1.286646> (12.03.2024).

Schäfer, Beate Rose: Anekdote. In: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: Metzler 2010. S. 24-25.

Schaffrick, Matthias: Autorsubjekt und Werkherrschaft. In: Wetzel, Michael (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft. S. 203-222.

Ders.: Popästhetik und Popularitätssehnsucht bei Rafael Horzon. Über Pop-Literatur, Moebel Horzon und Instagram. In: Catani, Kleinschmidt (Hrsg.): Popliteratur 3.0. S. 169–184.

Ders.; Willand, Marcus: Theorien der Inszenierung von Autorschaft. In: Dies. (Hrsg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin/Boston: De Gruyter 2014. S. 83-119.

Scheiner, Andreas: Um Deutscher zu werden, muss er nach Kiew. In: *NZZ* 28.02.2021, S: 10.

Scherrer, Jutta: Russland in Selbst- und Fremdbildern. Vortrag anlässlich der Tagung: Russlandbilder in Europa – Stimmen aus Frankreich, Deutschland und Polen. Images de la Russie en Europe. Points de vue de France, Allemagne et de Pologne. Tagung in Genshagen, 1.-2. Dezember 2006.

Schlaffer, Heinz: Der Umgang mit Literatur. Diesseits und jenseits der Lektüre. In: *Poetica* 31, 1/2 (1999). S. 1-25.

Schlögel, Karl (Hrsg.). Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München: Beck 1994.

Schmidt, Jan-Hinrik; Taddicken, Monika: Entwicklung und Verbreitung sozialer Medien. In: Dies. (Hrsg.): Handbuch soziale Medien. Wiesbaden: Springer 2020. S. 3-22.

Schmidt, Jara; Thiemann, Jule: Postmigration als Analysekategorie. Ansätze einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft. In: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*. Sonderausgabe 7, 2/2023. S. 1-7.

Dies. (Hrsg.): Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung. Berlin: Neofelis 2022.

Schmidt, Matthias: „Eine Formalie in Kiew: Literarische Spurensuche des Leipziger Autors Dmitrij Kapitelman. In: *MDR Kultur* 26.01.2021 <https://www.mdr.de/kultur/literatur/buch-dmitrij-kapitelman-100.html> (09.08.2021). Schmidt-Hirschfelder, Katharina; Richter, Katrin und Anusiewicz-Baer, Sandra; Benario, Jörg; Schindler, Sandra; Kapitelman, Dmitrij: „Die jüdische Identität ist bei uns wichtig.“ In: *Jüdische Allgemeine* 05.02.2020 <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/die-juedische-identitaet-ist-bei-uns-wichtig/> (13.03.2024).

Schneider, Ute: Autorschaft und literarischer Markt. In: Wetzel (Hrsg.): Autorschaft. S. 435-438.

Dies.: Literatur auf dem Markt. Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung. In: Theisohn, Philipp; Weder, Christine (Hrsg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. Paderborn: Fink 2013. S. 235-248.

- Dies.: Verlagswesen. In: Eke, Elit (Hrsg.): Literarische Institutionen. S. 357-370.
- Schramm, Moritz: Jenseits der binären Logik. Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Foroutan, Naika; Karakayali, Juliane; Spielhaus, Riem (Hrsg.): Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik. Frankfurt am Main/New York: Campus 2018. S. 83-96.
- Schultz, Joachim: Jazz. In: Berg; Fähnders (Hrsg.): Metzler Lexikon Avantgarde. S. 161.
- Schümer, Dirk: Das Glück wohnt in Osnabrück. Wladimir Kaminers Beitrag zur Völkerverständigung. In: *FAZ* 29.10.2003, S. 36.
- Schütt, Julian: Denn sie wissen nicht, wo sie hingehören. In: *SRF* 27.08.2016 <https://www.srf.ch/kultur/literatur/literatur-denn-sie-wissen-nicht-wo-sie-hingehoeren> (09.05.2024).
- Schütz, Erhard; Wegmann, Thomas (Hrsg.): *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*. Berlin: Weidler 2002.
- Schwens-Harrant, Brigitte: Chance, Falle, Marketing: Herkunft als Kriterium in Literaturbetrieb und Literaturkritik. In: Dunker, Axel; Gerstner, Jan; Osthues, Julian (Hrsg.): „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Leiden/Boston: Brill 2021. S. 91-107.
- Seidler, Mandy: Selbstbewusst, sarkastisch, Streitbar. Die Vielstimmigkeit der deutschsprachigen jüdischen Gegenwartsliteratur. In: Kotowski, Elke-Vera (Hrsg.): *Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden. Eine Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern*. Berlin: De Gruyter 2015. S. 143-153.
- Siller, Barbara; Vlasta, Sandra (Hrsg.): *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*. Wien: Praesens 2020.
- Singh, Sikander: Beat-Generation. In: Burdorf, Dieter (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler 2007. S. 73-74.
- Sonnenberg, Nina: „Kommerz war nie mein Ding.“ Interview mit Kat Kaufmann. In: *Detektor.fm* 18.09.2019 <https://detektor.fm/wirtschaft/reden-ist-geld-kat-kaufmann> (04.10.2023).
- Sontheimer, Michael: „Wir verausgaben uns!“ Interview mit Wladimir Kaminer und Yuriy Gurzhy. In: *Spiegel online* 01.03.2005 <https://www.spiegel.de/kultur/musik/russendisko-wir-verausgaben-uns-a-343137.html> (12.03.2024).

Spät, Patrick: Was verdient man als Schriftsteller eigentlich so? In: *Süddeutsche* 12.10.2017 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/buchbranche-was-verdient-man-als-schriftsteller-eigentlich-so-1.3704687> (05.09.2023).

Spazzarini, Serena: Wladimir Kaminer. Kultautor zwischen Literatur, Musik, Theater, Radio und Journalismus. In: *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung in der deutschsprachigen Literatur*. Wien: Praesens 2008. S. 97-106.

Sporer, Elisabeth: Selbstinszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhomepages und Facebook-Fanseiten. Baden-Baden: Tectum 2019.

Städtke, Klaus: Die Moderne. In: Ders. (Hrsg.): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 2011. S. 224-289.

Stanitzek, Georg: Paratextanalyse. In: Anz, Thomas (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 2013. S. 198-203.

Ders.: Texte, Paratexte, in Medien. Einleitung. In: Ders., Binczek, Kreimeier (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. S. 3-19.

Steinberg, Ruth: „Mein Pseudonym sollte schön klingen. Und es sollte deutlich machen, dass ich eine Autorin mit Migrationshintergrund bin.“ Zu Alina Bronskys Positionierungen im literarischen Feld der Gegenwart. In: *Dunker: Migrationsvordergrund, Provinzhintergrund*. S. 108-123.

Dies.: Zugehörigkeit, Autorschaft und die Debatte um eine ‚Migrationsliteratur‘. Saša Stanišić und Olga Grjasnowa im literarischen Feld Deutschlands. In: Freist, Dagmar; Kyora, Sabine; Unseld, Melanie (Hrsg.): *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume, Materialitäten, Erinnerungen*. Bielefeld: Transcript 2019. S. 181-205.

Stephan, Felix: Monster. In: *Süddeutsche* Nr. 52, 03./04. März 2018. S. 17.

Stern, Nicole: „Ich glaube, sparen bringt Unglück.“ Interview mit Wladimir Kaminer. In: *Die Presse* 18.09.2015 <https://www.diepresse.com/4820376/wladimir-kaminer-ich-glaube-sparen-bringt-unglueck> (04.05.2024).

Stoltenberg, Annemarie: Dmitrij Kapitelman: „Eine Formalie in Kiew.“ In: *NDR Kultur* 02.02.2021.

Stottmeister, Jan: Vom Künstlerroman zum Kunstroman. Fiktive Künstler und ihre Kunstwerke in der erzählenden Literatur. Baden-Baden: Ergon 2021.

Taberner, Stuart: Rearticulations of German Jewish Identity in Adriana Altaras’s *Titos Brille* and Dmitrij Kapitelman’s *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. In: *German Studies Review* Nr. 44/2 (2021). S. 359–377.

Terpitz, Olaf: Begegnungen in Europa und der Welt. Deutschsprachige Literatur jüdischer Autorinnen und Autoren aus der (ehemaligen) Sowjetunion. In: Osmikon. Das Forschungsportal zu Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa. 12.05.2020 <https://www.osmikon.de/themendossiers/shared-histories/begegnungen-in-europa-und-der-welt-deutschsprachige-literatur-juedischer-autorinnen-und-autoren-aus-der-ehemaligen-sowjetunion> (24.03.2024).

Ders.: Between „Russendisko“ and the „Yid Peninsula“. The Concepts of Art and Lebenswelt in the Work of Wladimir Kaminer and Oleg Jur'ev. In: The Leo Baeck Institute Year Book 50/1 (2005). S. 289–298.

Ders.: Russisch-jüdisches Schreiben in der Emigration. In: Belkin, Dmitrih (Hrsg.): Ausgerechnet Deutschland. S. 138-139.

Thaidigsmann, Karoline: Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Kindler Kompakt. Märchen. Stuttgart: Metzler 2017. S. 131-133.

Thomas, Peter: Zwischen Münchhausen und Don Quixote. *FAZ* 17.08.2001 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-zwischen-muenchhausen-und-don-quixote-132989.html> (15.03.2024).

Thöne, Eva: Autorin Kat Kaufmann. „Schublade ist natürlich scheiße.“ In: *Spiegel online* 20.06.2017. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kat-kaufmann-neuer-roman-die-nacht-ist-laut-der-tag-ist-finster-a-1152235.html> (25.09.2023).

Timm, Caja: Soziale Medien und Partizipation. In: Schmidt, Taddicken (Hrsg.): Handbuch soziale Medien. S. 190-209.

Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Jannidis, Lauer, Martínez, Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 49–61.

Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin/ Boston: De Gruyter 2015.

Vangi, Michele: ‚Reisen nach Jerusalem‘. Postkoloniale Identitätskonstruktionen bei zeitgenössischen deutsch-jüdischen Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft. In: Bremerich, Stephanie; Burdorf, Dieter; Eldimagh, Abdalla (Hrsg.): Orientalismus heute. Perspektiven arabisch-deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft. Berlin/Boston: De Gruyter 2021. S. 181-198.

Vogel, Anke: Cover-Reveals bei Instagram. Emotional-ästhetische Neuinszenierung von Buchankündigungen. In: Ajouri, Philip; Schneider, Ute: Inszenierung des Buchs im Internet. Wiesbaden: Harrassowitz 2020 (=Medium Buch 2/2020). S. 53-64.

Vogel, Sabine: Das empfehlen wir in dieser Woche Berliner Leseratten. In: *Berliner Zeitung* 16.11.2015 <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/literatur-tipps-der-woche-das-empfehlen-wir-in-dieser-woche-berliner-leseratten-li.492023> (03.05.2024).

Vollmuth, Hannes: Wut im Kopf. In Kat Kaufmanns Debüt-Roman treibt eine Frau durch Berlin - und besticht durch Gedankenwut. In: *Süddeutsche* 25.02.2016 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/superposition-von-kat-kaufmann-wut-im-kopf-1.2833369> (13.04.2024).

Voß, Torsten: „Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hannover: Wehrhahn 2019.

Wanner, Adrian: A Russian Picaro Conquers Germany. In: *The Russian Review* 64/4 (2005). S. 590-604.

Ders.: Ein Russe in New York. Gary Shteyngart und der Immigrant Chic. In: *Osteuropa* 57/5 (2007). S. 150-167.

Ders.: *Out of Russia. Fictions of a new translingual diaspora.* Chicago: Northwestern University Press 2011.

Ders.: Russian Hybrids. Identity in the Translingual Writings of Andrei Makine, Wladimir Kaminer and Gary Shteyngart. In: *Slawic Review* 67/3 (2008). S. 662-681.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion. Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens. In: Berning, Johannes; Keßler, Nicola; Koch, Helmut H. (Hrsg.): *Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag.* Berlin: Lit 2006. S. 80-101.

Dies. (Hrsg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion.* Bielefeld: Aisthesis 2013.

Dies.: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: Dies. (Hrsg.): *Auto(r)fiktion.* S. 7-21.

Wallerberger, Thomas: Wer bin ich? In: *Die Presse* 19.08.2016 <https://www.diepresse.com/5071817/wer-bin-ich> (12.04.2024).

Warkentin, Edwin: Über die „Hermannisierung“ der Russlanddeutschen und das „Experiment Heimat“. Interview mit Wladimir Kaminer. Abrufbar unter: <https://www.russlanddeutsche.de/kulturreferat/projekte/steppenkinder/folge-13.html> (19.02.2024).

Wegmann, Thomas: *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850 – 2000.* Göttingen: Wallstein 2011.

Ders.: Literaturbetrieb und literarischer Markt. In: Eke, Norbert Otto; Elit, Stefan (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen. Berlin/Boston: De Gruyter 2019. S. 453-465.

Weingart, Brigitte: Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der 1960er Jahre. In: Baßler, Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. S 326-350.

Weiser, Jutta; Ott, Christine: Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013. S. 7-18.

Werner, Juliane: Existenzialismus in Österreich. Kultureller Transfer und literarische Resonanz. Berlin: De Gruyter 2021.

Wetzel, Michael (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft. Berlin: De Gruyter 2022.

Willms, Weertje: Die ‚Newcomerin‘ Alina Bronsky im Kontext der russisch-deutschen Gegenwartsliteratur und ihre Rezeption im deutschen Feuilleton. In: Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi.

Studien zur Deutschen Sprache und Literatur 2013/1. S. 65-84.

Winzer, Sandra: „Der innere Bruch, den Flüchtlinge verarbeiten müssen, wird oft nicht bedacht.“ Dmitrij Kapitelman über Kontingentflüchtlinge, Integration und sein neues Buch. *Deutscher Kulturrat* 29.03.2021 <https://www.kulturrat.de/themen/demokratie-kultur/juedischer-alltag/der-innere-bruch-den-fluechtlinge-verarbeiten-muessen-wird-oft-nicht-bedacht/> (11.08.2024).

Wirth, Uwe: Paratext und Text als Übergangszone. In: Hallet, Wolfgang (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009. S. 167-177.

Wirtz, Susanne: Jüdische Autoren der Gegenwart. Probleme, Positionen, Themen. In: *Tribüne* 198 (2011). S. 152-159.

Wojcik, Paula: Das Stereotyp als Metapher. Zur Demontage des Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld: Transcript 2013.

Wolff, Paul (Hrsg.): Digitale Autor:innenschaft. Praktiken und Politiken schriftstellerischer Selbstinszenierung. Bielefeld: Transcript 2023.

Wozonig, Karin S.: Literaturkritik im Medienwechsel. In: Grond-Rigler, Christine; Straub, Wolfgang (Hrsg.): Literatur und Digitalisierung. Berlin: De Gruyter 2012.

Wuliger, Michael: Außenseiter, Spitzenreiter. In: *Jüdische Allgemeine* 28.02.2012 <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/aussenseiter-spitzenreiter/> (14.03.2024).

Yildiz, Erol: Ideen zum Postmigrantischen. In: Foroutan, Karakayali, Spielhaus (Hrsg.): Postmigrantische Perspektiven. S. 19-34.

Yildiz, Erol: Postmigrantisch. In: Inventar der Migrationsbegriffe. <https://www.migrationsbegriffe.de/postmigrantisch> (01.05.2024).

Zekri, Sonja: Geliehene Gefühle. In: *Süddeutsche* 06.03.2021, Nr. 54.

Zelinsky, Bodo: Die russische Erzählung. In: Ders.; Klingner, Dagmar (Hrsg.): Die russische Erzählung. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2018. S. 1-247.

Zipfel, Frank: Autofiktion. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009. S. 31-36.

Ders.: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2001. S. 11 und 109.