

literatur für leser:innen

23

46. Jahrgang

1

Lesen (in) der Epidemie

Herausgegeben von
Martina Wagner-Egelhaaf

Mit Beiträgen von Pia Doering,
Martina Wagner-Egelhaaf, Nikola Roßbach,
Florian Klaeger, Isabelle Stauffer,
Cristine Huck, Silke Horstkotte
und Irene Husser



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Martina Wagner-Egelhaaf

Einführung: Lesen (in) der Pandemie _____ 1

Pia Doering / Martina Wagner-Egelhaaf

Lektüre in Zeiten von Pest und Corona: das Beispiel des *Decameron* _____ 9

Nikola Roßbach

Loimologia. Literatur der Krise am Beispiel
von Magdeburger Pestschriften von 1681/82 _____ 25

Florian Klaeger

Quarantines: Framing Romantic Narratives of Extinction
and Epidemic Experience _____ 43

Isabelle Stauffer

Lesen über Epidemie, Despotie und Rassismus bei Friedrich Dürrenmatt _____ 61

Cristine Huck

„Ein klares Bild der Lage“ – Literatur als Krisenbewältigung
am Beispiel von Lola Rands Coronaroman *Die Krone der Schöpfung* _____ 71

Silke Horstkotte

Long Covid-Literatur: Pandemisches Erzählen
bei Katharina Hacker und Mareike Fallwickl _____ 81

Irene Husser

„wütend sind derzeit alle“ – Verschwörungserzählungen und Medienkritik
in Elfriede Jelineks *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2021) _____ 99

literatur für leser:innen

ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183
herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)
Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Long Covid-Literatur: Pandemisches Erzählen bei Katharina Hacker und Mareike Fallwickl

Abstract

Mit *Die Gäste* (2022) von Katharina Hacker und *Die Wut, die bleibt* (2022) von Mareike Fallwickl stehen zwei Romane im Zentrum des Beitrags, die in späteren Phasen der Corona-Pandemie spielen. Sie nehmen den langen Verlauf der Pandemie und deren Langzeitfolgen für die Gesellschaft in den Blick, etwa den Burnout von Müttern, die im Lockdown allein gelassen wurden, wirtschaftliche Folgen für die Gastronomie sowie allgemein neue Verhaltensnormen. Die beiden Romane präsentieren ihre jeweilige Corona-Analyse mit erzählerisch sehr unterschiedlichen Mitteln: Hacker im Modus der literarischen Fantastik und stark verfremdend, Fallwickl realistisch und polyperspektivisch über Frauen aus zwei Generationen. Der Beitrag untersucht diese unterschiedlichen Weisen, Lesende anzusprechen.

Keywords: Katharina Hacker, Mareike Fallwickl, Mutter, Erzählen, Corona

I. Einleitung

Vergleicht man die literarische Produktion zur Corona-Pandemie mit vorangegangenen Pandemien wie der Spanischen Grippe (1918–1920) oder der Hongkong-Grippe (1968–1970), die kaum literarische Spuren hinterließen, so fällt die Fülle und thematische Breite von Corona-Texten ins Auge.¹ Bereits im Januar 2020, kurz nach dem Bekanntwerden der ersten Fälle, begann die renommierte chinesische Schriftstellerin Fang Fang auf dem Kurznachrichtendienst Weibo ein *Wuhan Diary* zu führen, das im Mai 2020 durch Übersetzungen ins Englische und Deutsche weltweite Bekanntheit erlangte.² Von März bis Juni 2020 veröffentlichte Marlene Streeruwitz auf ihrer Website den ‚Covid-19-Roman‘ *So ist die Welt geworden*; ebenfalls ab März 2020 führte die Publizistin Carolin Emcke ein *Covid-Journal*.³ Anfang 2021 erschienen als erste deutschsprachige Covid-Romane, die in großen Publikumsverlagen publiziert wurden und entsprechende Beachtung fanden, Thea Dorns *Trost* und Juli Zehs *Über Menschen*.⁴

Gegenstand dieses Beitrags sind zwei Romane, die aus einer späteren Phase der Pandemie stammen als die genannten Texte. Mareike Fallwickls *Die Wut, die bleibt*

1 Martina Stemberger spricht in der wohl ersten *Literaturgeschichte der Pandemie* von einer „sich als neues transversales Genre etablierende[n] Corona-Literatur“ (Martina Stemberger: *Corona im Kontext. Zur Literaturgeschichte der Pandemie*. Tübingen 2021, S. 9, 10).

2 Fang Fang: *Wuhan Diary: Tagebuch aus einer gesperrten Stadt*. Übersetzt von Michael Kahn-Ackermann. Hamburg 2020.

3 Marlene Streeruwitz: *So ist die Welt geworden*. COVID-19-Roman. <https://www.marlenestreeruwitz.at/werk/so-ist-die-welt-geworden/> (eingesehen am 17.03.2023); Buchveröffentlichung: Marlene Streeruwitz: *So ist die Welt geworden*. *Der COVID-19-Roman*. Wien 2020; Carolin Emcke: *Journal. Tagebuch in Zeiten der Pandemie*. Frankfurt 2021.

4 Thea Dorn: *Trost. Briefe an Max*. München 2021; Juli Zeh: *Über Menschen*. München 2021.

erschien im März 2022, die Handlungszeit des Romans beginnt im März 2021 und erstreckt sich bis Neujahr. Katharina Hackers *Die Gäste*, erschienen im Februar 2022, spielt zu einem unklaren, noch späteren Zeitpunkt.⁵ Beide Romane nehmen die *longue durée* der Pandemie und deren gesellschaftliche Langzeitfolgen in den Blick. In Bezug auf ihre jeweilige Erzählweise, auf Sprache, Stil, Erzählstruktur, Perspektivierung, Figurengestaltung sowie auf das Verhältnis von Fiktion und Realität unterscheiden sich *Die Wut, die bleibt* und *Die Gäste* jedoch stark voneinander. Während Fallwickl ihre schonungslose Analyse von Elternschaft und Jugend in der Corona-Pandemie mit den erzählerischen Mitteln eines psychologischen Realismus abwechselnd aus der Perspektive zweier Protagonistinnen vermittelt, setzt Hackers kafkaesker Gastronomie-Roman *Die Gäste* auf Erzählmuster der literarischen Fantastik und der modernen Parabel. Das parabolische Erzählen in *Die Gäste* zielt darauf, Sinn und Bedeutung der Pandemie zu hinterfragen und in einen latent religiösen Deutungshorizont zu stellen. Die Corona-Pandemie erscheint dabei als nur eines unter mehreren apokalyptischen Ereignissen in einem umfassenderen endzeitlichen Horizont, zu dem auch Klimawandel, Artensterben sowie weitere Pandemien gehören. Durch verfremdende Erzählelemente wie sprechende Tiere, Abweichungen von der realweltlichen Entwicklung der Corona-Pandemie sowie durch den weitgehenden Verzicht auf Bewusstseinsdarstellung und die psychologische Motivierung von Handlungen erschwert *Die Gäste* gezielt eine Einfühlung in Figuren und Erzählwelt. Mareike Fallwickls *Die Wut, die bleibt* dagegen ermöglicht durch die polyperspektivische Gestaltung mit detaillierter Innensicht der beiden Protagonistinnen ein intensives Miterleben, das in der kognitiven Narratologie als „narrative Empathie“ beschrieben wird.⁶

II. Zwischen *Care* und *Rage*: Mareike Fallwickl, *Die Wut, die bleibt*

Die Wut, die bleibt behandelt Rollen- und Identitätskonflikte zweier Generationen von Frauen in einer männlich dominierten Gesellschaft unter den Bedingungen der Corona-Krise, die bestehende Konflikte verschärft. Auslöser für die Romanhandlung ist ein schockierendes Ereignis: Am 1. März 2021 begeht die dreifache Mutter Helene Suizid, indem sie sich vom Balkon der Familienwohnung stürzt. Der Anlass für diese Übersprunghandlung erscheint nichtig, ist jedoch paradigmatisch für die Verflechtung von *Care* und *Rage*, Sorgearbeit und Wut, unter den Bedingungen des zweiten Lockdowns, in dem Eltern, vor allem Mütter, monatelang vor die unlösbare Aufgabe gestellt wurden, berufliche Arbeit und Sorgearbeit miteinander zu verbinden: Als Johannes, Helenes Mann, bemerkt, dass kein Salz auf dem Abendbrotstisch steht, holt er nicht etwa welches, sondern fragt: „Haben wir kein Salz?“⁷ Johannes markiert sich damit als nicht zuständig für das Zubereiten der Familienmahlzeit; die Verantwortung liegt ausschließlich bei Helene, ebenso wie auch die Verantwortung für die gesamte restliche Sorgearbeit in der Familie (Wdb 16). Denn während Johannes das Kinderzimmer zum Büro umfunktioniert hat und weiter seiner Berufstätigkeit

⁵ Mareike Fallwickl: *Die Wut, die bleibt*. Hamburg 2022; Katharina Hacker: *Die Gäste*. Frankfurt/M. 2022.

⁶ Suzanne Keen: Narrative Empathy. In: *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. Hrsg. von Frederick Luis Aldama. Austin 2010, S. 61–94; dies.: *Empathy and the Novel*. Oxford 2007.

⁷ Fallwickl: *Die Wut, die bleibt*, S. 9 (im Folgenden mit der Sigle ‚Wdb‘ und entsprechenden Seitenangaben im Text referenziert).

nachgehen kann, ist Helene rund um die Uhr für die Erziehung und Versorgung der fünfzehnjährigen Tochter Lola, des fünfjährigen Maxi und des anderthalbjährigen Lucius zuständig (Wdb 22, 104). Von ihrem Partner erfährt sie dabei weder praktische noch emotionale Unterstützung.

Helenes Suizid war nicht geplant und wird im Roman auch nicht erklärt. Die Ursachen dahinter werden aber dadurch erkennbar, dass der Roman die Umstände, die zu Helenes Tod führten, von ihrer besten Freundin Sarah erneut durchleben lässt. Die nämlich springt der Familie bei, versorgt insbesondere die beiden kleinen Jungen und lässt sich, ohne es zunächst selbst zu merken, von Johannes immer mehr in die Rolle der für alle Erziehungs- und Haushaltsfragen zuständigen Ersatzmutter drängen. Aufmerksam beobachtet wird die Übernahme der weiblichen *Care*-Rolle von der fünfzehnjährigen Lola, die auf Sarahs willige Mitwirkung bei der eigenen Ausbeutung mit zunehmender Wut (*Rage*) reagiert.

Das Begriffspaar *Care/Rage* wurde geprägt von dem gleichnamigen Autor:innenkollektiv schreibender Mütter, das für „die Vereinbarkeit von künstlerischer Arbeit und Sorgearbeit/CARE eintritt und die Forderung nach einer gleichberechtigten Behandlung von Sorgearbeitenden im Literaturbetrieb mit der nötigen Wut/RAGE verbindet“.⁸ *Care/Rage* betrifft allerdings nicht nur schreibende Mütter. Wie die Soziologin Franziska Schutzbach ausführt, ist die „Erschöpfung der Frauen“ ein gesamtgesellschaftliches Phänomen mit vielfältigen Ursachen. Frauen übernehmen in deutschen Privathaushalten 80 % der Hausarbeit; auch bei Paaren, die Erwerbs- und Sorgearbeit vermeintlich gerecht aufteilen,

bleibt die mentale und emotionale Verantwortungslast oft bei den Frauen. Sie bleiben die Projektleiterinnen, die den Überblick über Arzttermine, Kindergeburtstage und passende Winterkleider haben [...], die also innerlich wie äußerlich konstant mit Familienarbeit befasst sind.⁹

Im Gegensatz zur Erwerbsarbeit und zum sichtbaren Teil der Sorgearbeit wie Hausarbeit oder Kinderbetreuung bleibt der *Mental Load* der Mütter zumeist unsichtbar, denn oft ist den Frauen nicht einmal selbst bewusst, „dass sie neben der körperlichen Hausarbeit auch andauernde mentale und emotionale Arbeit leisten“.¹⁰ In der Pandemie verschärfte sich diese ungleiche Verteilung von Sorgearbeit signifikant. So waren von der „Rückverweisung von Kinderbetreuungsaufgaben an die privaten Haushalte“ im Zuge der Schließung von Kindertageseinrichtungen und Schulen Mütter weitaus stärker betroffen als Väter.¹¹ Die *Mannheimer Corona-Studie* (MCS) und die Studie *Sozio-ökonomische Faktoren und Folgen der Verbreitung des Coronavirus in Deutschland* (SOEP-CoV) erhoben im April und Mai 2020 Daten zur täglichen Sorgearbeit

⁸ Writing with CARE/RAGE: Impressum. <https://care-rage.de> (eingesehen am 23.03.2023).

⁹ Franziska Schutzbach: *Die Erschöpfung der Frauen. Wider die weibliche Verfügbarkeit*. München 2021, S. 67, 246.

¹⁰ Ebd., S. 247.

¹¹ Leopoldina: *Ökonomische Konsequenzen der Coronavirus-Pandemie. Diagnosen und Handlungsoptionen. Stellungnahme, Juli 2021*. Halle 2021, S. 23. Vgl. Jonas Jessen/Sevrin Waights/C. Katharina Spieß: Geschlossene Kitas. Mütter tragen mit Blick auf Zeiteinteilung vermutlich die Hauptlast. In: *DIW aktuell*. 34/20.04.2020, https://www.diw.de/de/diw_01.c.761586.de/publikationen/diw_aktuell/2020_0034/geschlossene_kitas__muetter_tragen_mit_blick_auf_zeiteinteilung_vermutlich_die_hauptlast.html (eingesehen am 21.03.2023); vgl. Katharina Müller: *Vulnerabilität und Ungleichheit in der COVID-19-Pandemie. Perspektiven auf Alter, Geschlecht, sozialen Status und Ethnizität*. Weinheim 2022, S. 53.

von Vätern und Müttern. Demnach leisteten Väter täglich 5,6 Stunden (MCS) bzw. 5,3 Stunden (SOEP-CoV) der insgesamt stark angestiegenen Sorgearbeit, Mütter wandten hingegen 7,9 Stunden (MCS) bzw. 9,6 Stunden (SOEP-CoV) auf. Die für *Care*-Aufgaben aufgewandten Zeitstunden der Mütter stiegen damit gegenüber der Zeit vor der Pandemie um 20 % (MCS) oder sogar um 43 % (SOEP-CoV).¹²

Mareike Fallwicl beleuchtet diese gesellschaftlichen Folgen der Corona-Pandemie in *Die Wut, die bleibt* abwechselnd aus der Perspektive Lolas und Sarahs und spricht dabei zahlreiche Themen aktueller feministischer Kritik an. Die beiden Protagonistinnen verkörpern die Sicht zweier Frauengenerationen auf sozial konstruierte Erwartungen an Frauen und Mütter. Durch die ständigen Perspektivwechsel – die Kapitel des Romans werden immer abwechselnd aus der Perspektive Lolas und Sarahs erzählt – wird verdeutlicht, wie beide die eigene Situation, die der Familie sowie einander jeweils unterschiedlich wahrnehmen und beurteilen. Während Sarah die durch Helenes Suizid vakant gewordene *Care*-Rolle besetzt und versucht, den an Mütter gestellten Erwartungen gerecht zu werden, zeichnet sich Lolas Haltung durch zunehmende Wut, *Rage*, aus.

III. Sarah: *Care*

Sarah, die als junge Frau abgetrieben hat, weil sie nicht so leben wollte wie die früh Mutter gewordene Helene (Wdb 77), wird durch den Tod der Freundin erstmals konfrontiert mit der Erfahrung der Mütter, die im Lockdown „zerrieben [werden] zwischen Homeoffice und Homeschooling zu muschelfeinem Sand“ (Wdb 96). Zwar hat Sarah miterlebt, wie Helene „mit jedem Monat, den die Pandemie angedauert hat, [...] stiller geworden [ist]“ (Wdb 106). Doch wie es sich tatsächlich anfühlt, vor Erschöpfung „abwechselnd unter der Dusche und auf dem Balkon [zu weinen]“ (Wdb 96), erfährt sie erst, als sie Helenes Rolle übernimmt, in die Wohnung der Familie einzieht und nun selbst Tag und Nacht für die drei verwaisten Kinder verantwortlich ist. Zunächst hatte Johannes seine Mutter gebeten, sich tagsüber um den anderthalbjährigen Lucius zu kümmern, der noch keine Kindertageseinrichtung besucht. Doch die Großmutter leidet nach einem schweren Corona-Verlauf mit Aufenthalt auf der Intensivstation an Long Covid und ist selbst pflegebedürftig (Wdb 56). Sarahs theoretisches Wissen, „dass man sich kümmern muss um das Kind, wenn man eines bekommt, selbstverständlich“, wird nun angereichert durch die praktische Erfahrung, „wie unbeantwortbar die Frage nach der Vereinbarkeit in Wahrheit ist“ (Wdb 95).

Bereits bei ihrem ersten Besuch nach Helenes Tod registriert Sarah „in Sekunden-schnelle“ eine ganze Reihe von Details, die Johannes geflissentlich übersehen hat: „Den blauen Fleck auf Lolas Stirn und ihre kaputt gebissene Lippe, dass Maxi seinen Pullover verkehrt herum anhat und Lucius sich die Augen reibt, bestimmt hat er mit-tags nicht geschlafen.“ (Wdb 28) Wenn Maxi sich morgens übergibt, sieht Johannes auf die Uhr, als ginge ihn das nichts an, während Lola und Sarah lossprinten, um das Erbrochene aufzuwischen und das kotzende Kind zu waschen und umzuziehen (Wdb 98). Anhand von Sarahs Erfahrung vermittelt der Roman darüber hinaus, wie es

12 Vgl. Müller: *Vulnerabilität und Ungleichheit in der COVID-19-Pandemie*. Hier auch weitere Literaturhinweise.

sich anfühlt, um acht Uhr morgens bereits ein vollgekotztes Kind gewaschen, Zwieback angeboten, zwei Kindern vorgelesen zu haben – und trotzdem noch den gesamten Tag vor sich zu haben, der sich mit seiner „Leere [...] lähmend über das Gehirn legt, weil man sich mit nichts anderem beschäftigt als mit physischer Versorgung“ (Wdb 104). So repräsentiert *Die Wut, die bleibt* nicht nur die in Studien dokumentierten Fakten von Mutterschaft und der ungleichen Verteilung von Sorgearbeit, sondern vor allem die phänomenale Qualität der nur für Mütter geltenden „Kümmernspflicht“ (Wdb 104), der Körperlichkeit des Kinderhütens sowie des Gefühls, sich dabei selbst zu verlieren: „[Sarah] muss die Arme um sich schlingen, sich selbst umarmen, um zu spüren, dass sie eine Grenze hat, eine fühlbare Körpergrenze, die niemand überschreiten darf.“ (Wdb 105)

Eigentlich lebt Sarah ein Gegenmodell zu den Konzepten von Familie und Mutterschaft: Sie ist eine erfolgreiche Krimiautorin und wohnt kinderlos mit ihrem deutlich jüngeren Freund Leon zusammen in einem großen Haus. Doch nun lässt sie sich immer stärker in die Care-Rolle drängen und nimmt diese Rolle auch aktiv an. Der Familienvater Johannes wird dabei entlastet, während Sarah einen Großteil ihrer Zeit, Arbeitskraft und ihrer psychischen Ressourcen der fremden Familie zur Verfügung stellt, ohne dafür eine Gegenleistung zu erhalten (Wdb 164–165). Erst nach und nach beginnt Sarah zu reflektieren, in welchem Ausmaß und mit welcher Selbstverständlichkeit sich Johannes sämtlichen familiären Care-Aufgaben entzieht (Wdb 285). Gleichzeitig nimmt sie zunehmend wahr, dass sie von Leon, ihrem Geliebten, in ähnlicher Weise ausgenutzt wird: Auch Leon räumt nie auf, er erteilt Sarah Einkaufsaufträge und rechnet fest damit, dass diese nach seinen Wünschen ausgeführt werden (Wdb 230). Leon fordert Sex ein, wenn es ihm passt, und entzieht sich emotional, wenn er nicht in Stimmung ist. Nach Sarahs Bedürfnissen fragt er dabei nicht (Wdb 197). Sarah wiederum lässt sich auf Verlegenheitssex mit Leon ein, obwohl sie von der sexuellen Situation nicht wirklich überzeugt ist und ihr der Sex kein Vergnügen bereitet, sondern unbequem oder sogar schmerzhaft ist.

IV. Lola: Rage

Dass Sarah am Ende des Romans die Kraft findet, sich aus der doppelten Ausbeutung durch Johannes und Leon zu befreien, hat sie vor allem Lolas Wut zu verdanken. Allerdings richtet sich diese Wut zunächst vor allem gegen Lola selbst, die bereits bei der Einführung der Figur durch ihr selbstverletzendes Verhalten charakterisiert wird. Lola denkt darüber nach, sich ihre Zähne herauszubrechen, „[mit] einem Faustschlag, einer Zange, einer Eisenstange. So schwer wäre das nicht“ (Wdb 11). Sie ritzt sich, schlägt den Kopf gegen die Wand und schädigt den eigenen Körper durch Nahrungsverweigerung. Ausgelöst wurde ihre Anorexie durch den Suizid der Mutter – „Seit THE END hat Lola wenig gegessen, da war dieses alles wegätzende Gefühl, als pumpe ihr Magen Säure quer durch ihre Organe“ (Wdb 78). Dann jedoch entdeckt Lola „eine faszinierende Kraft im Nichtessen. Eine unheimliche, süchtig machende Kraft“ (Wdb 128).

Anhand von Lolas Erfahrungen stellt der Roman die Perspektive einer jüngeren Generation auf Geschlechterverhältnisse in der Corona-Pandemie dar. Gleichzeitig werden an Lola die Auswirkungen der Pandemie auf Jugendliche deutlich. Wie zahlreiche

Studien gezeigt haben, gehörten Kinder und Jugendliche zu den vulnerablen Gruppen, „die von der COVID-19-Pandemie und den ergriffen Eindämmungsmaßnahmen besonders stark betroffen“ waren.¹³ Neben den durch Schulschließungen und Distanzunterricht entstandenen Lerndefiziten litten Kinder und Jugendliche psychisch stark unter der Corona-Pandemie. Psychosomatische Beschwerden und Depressionen nahmen zu;¹⁴ zudem hatte die Pandemie negative Auswirkungen auf das persönliche Wohlbefinden, die Ausbildungssituation und die Zukunftspläne von Jugendlichen.¹⁵

In *Die Wut, die bleibt* wird die Vulnerabilität der verwaisten Lola durch deren selbstverletzendes Verhalten dargestellt. In Erinnerungen der Figuren wird deutlich, dass in der räumlichen Enge der Familienwohnung während des Lockdowns Konflikte mit der überlasteten Helene immer wieder eskaliert waren. Doch auch beim Thema *Rage* beschränkt die Gesellschaftsanalyse des Romans sich nicht auf die Pandemie, sondern stellt Erfahrungen aus der Pandemie in einen größeren Horizont gesellschaftlicher Ungleichheit. Mit Lolas Anorexie greift der Roman eine unter weiblichen Jugendlichen verbreitete Reaktion auf die soziale Normierung des weiblichen Körpers auf. Laut Franziska Schutzbach ist „[die] Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper [...] in den letzten Jahren in den westlichen Ländern gestiegen. Mehrere Studien zeigen, dass speziell Frauen mit ihrem Aussehen heute mehr hadern denn je“.¹⁶ Dabei hat „vor allem Dünnssein immer noch und teilweise wieder vermehrt einen sehr hohen Stellenwert“.¹⁷

Sowohl Lola als auch Sarah reflektieren wiederholt über weibliche Schönheitsnormen und Körperbilder. Lola erfährt durch die Gewichtsabnahme aufgrund ihrer Anorexie Anerkennung und Wertschätzung in der *Peer Group*: „Du bist voll dünn geworden“, sagen die Mädchen, sagen es anerkennend und neidisch, ‚sieht richtig gut aus‘, sagen die Jungs, sagen es wertend und begehrllich“ (Wdb 125). Lola selbst empfindet es als „geil [...], zu gefallen“ (ebd.). Während es Lola durch rigide Nahrungsverweigerung eine Zeit lang möglich ist, weibliche Schönheitsnormen zu erfüllen und Befriedigung darin zu finden, nimmt Sarah den eigenen Körper kritischer wahr – als „Dauerprojekt“ und „Baustelle, die permanent Aufmerksamkeit fordert“ (Wdb 166). Aufgrund ihrer längeren Lebenserfahrung ist sie auch eher als Lola in der Lage, die Widersprüchlichkeit und Unrealisierbarkeit des Schönheitsideals ‚Dünnheit‘ zu erkennen (Wdb 125, 166).

Lolas Wahrnehmung und Selbstverhältnis ändern sich dramatisch, als sie gemeinsam mit ihrer Freundin Sunny beim Skaten Opfer eines gewaltsamen Angriffs durch männliche Jugendliche wird (Wdb 81–82). Nun kehrt sich Lolas *Rage* nach außen, denn Lola und Sunny reagieren auf die misogynen Gewalterfahrung, indem sie sich zu einem Frauenselbstverteidigungstraining anmelden (Wdb 107). Hier lernen sie ein anti-patriarchalisches Frauenkollektiv kennen, in dem gesellschaftliche Weiblichkeitsnormen keine Rolle spielen. Lola wird von der Trainerin Sibel aufgefordert, sich so zu ernähren, dass sie genug Kraft für das Training hat (Wdb 206). Sie beendet ihr selbstverletzendes Verhalten und beginnt, ihr Essverhalten systematisch auf den

13 Müller: *Vulnerabilität und Ungleichheit in der COVID-19-Pandemie*, S. 46.

14 Vgl. ebd., S. 42.

15 Vgl. ebd., S. 44.

16 Schutzbach: *Die Erschöpfung der Frauen*, S. 143.

17 Ebd., S. 144.

Aufbau von Muskel- und Körpermasse auszurichten. Lola gestaltet ihren Körper also nach eigenen Vorstellungen, gemäß den eigenen Bedürfnissen und entgegen gesellschaftlich verbreiteter Schönheitsnormen. Sie erfährt daraufhin Ablehnung durch ihre Mitschüler:innen und wird von der Sportlehrerin gefatshamed (Wdb 291). Doch Lola lässt sich nicht beirren: Gemeinsam mit Sunny und den neuen Trainingsfreundinnen Alva und Femme eignet sie sich den öffentlichen Raum wieder an, in dem die Mädchen zuvor gefährdet wurden.

Lola, Sunny, Alva und Femme beginnen sich aktiv gegen männliche Dominanz zu wehren, indem sie die im Training erworbenen Kampftechniken zunächst ungeplant, dann in sorgfältig vorbereiteten Racheaktionen gegen die Männer anwenden, die die Mädchen verletzt haben und wegen derer sie der Selbstverteidigungsgruppe beigetreten sind. Gemäß dem Motto der Trainerin Sibel – „Wir sind du. Du bist wir. Wir gehören zusammen, unser aller Kraft ist eine einzige Kraft“ (Wdb 161) – erringen die Mädchen Autonomie in einer männlich dominierten Öffentlichkeit. Sie überschreiten Normen weiblichen Verhaltens und gesellschaftlich normierte Geschlechtergrenzen. Das Kampftraining wird zu einer subversiven Form, sich den öffentlichen Raum anzueignen, die auf männlich konnotierte Eigenschaften und Kompetenzen wie Stärke und Kampfkraft setzt. Die Männer, gegen die sich die Mädchen zur Wehr setzen, sind paradoxerweise gerade deshalb schutzlos gegenüber weiblichen Angriffen, weil sie den öffentlichen Raum selbstverständlich besetzen: „So ist das, er ist ein Mann. Ihn hat niemand gelehrt, wie er sich kleiden muss, damit er keine Aufmerksamkeit erregt. Ihm hat niemand gesagt, dass er nicht im Finstern durch den Park spazieren soll. Dass er selbst schuld ist, wenn er es tut“ (Wdb 249).

Am Ende erweist sich *Die Wut, die bleibt* als doppelte weibliche Emanzipationsgeschichte. Nicht nur erwehrt Lola sich der männlichen Gewalt, sie hat sich im Lockdown auch mit neuen feministischen Theorien beschäftigt und erkennt „[die] Ungerechtigkeit [...], jeden Tag in den Nachrichten: dass die Mütter den Politiker:innen schießegal waren. Die Mütter und die Kinder. An die Jugendlichen hat keine-r gedacht, sie hatten keine Lobby und kein Stimmrecht“ (Wdb 149). Zudem wird ihr nach Helenes Suizid deutlich, wie viel weibliche *Care*-Arbeit ihre Freundin im Hintergrund geleistet hat, ohne dafür Anerkennung und Wertschätzung zu erfahren: „Es war immer was zu futtern da, wieso hätte Lola das infrage stellen sollen? Ist halt doch was anderes, in Büchern und Magazinen zu lesen über *Care*-Arbeit und Mental Load.“ (Wdb 142). Auch Sarah bricht aus den an sie gerichteten Erwartungsmustern aus. Mit Hilfe Lolas und ihrer Freundinnen wirft sie ihren Freund aus dem Haus und setzt sich gegen Johannes durch, indem sie die eigene aufgestaute Wut entdeckt: „Sarah stemmt sich nicht mehr dagegen. Sie macht auf, lässt sich wegwaschen von diesem knallheißen, teerschwarzen, brüllend roten Zorn, und da ist er. Der Schrei“ (Wdb 344).

V. *Care, Rage* und *What it's like*

Ebenso wie beim Thema *Care* steht auch bei der Darstellung weiblichen Zorns die phänomenale Qualität des *What it's like* im Vordergrund der Darstellung, also die subjektive Art, wie sich die gesellschaftliche Normierung weiblicher Schönheit und weiblichen Verhaltens sowie der Widerstand dagegen auf einer individuellen Ebene für die Protagonistinnen anfühlen. Die empfundene Qualität des *What it's like* stellt

einen integralen Aspekt realweltlicher Erfahrung dar. Auf den Gebieten der Wahrnehmungspsychologie, Kognitionswissenschaft und philosophischen Phänomenologie spricht man auch von den *Qualia* der Erfahrung.¹⁸ *Qualia* sind als individuelle Qualitäten subjektiver Wahrnehmung dafür verantwortlich, dass verschiedene Personen dieselbe Erfahrung unterschiedlich wahrnehmen. Erzählungen in allen Medien sind wirkmächtige ‚Qualia-Maschinen‘, die ein vielfältiges Spektrum subjektiver Erfahrung präsentieren und an Lesende vermitteln.¹⁹ Für den Narratologen David Herman gehört *What it's like* deshalb zu den konstitutiven Elementen des Erzählens.²⁰

Fallwicks Roman vermittelt das *What it's like* seiner beiden Protagonistinnen durch intensive Bewusstseinsdarstellung. Die Kapitel des Romans werden durch einen neutralen Erzähler vermittelt und sind abwechselnd durch Lola und Sarah intern fokalisiert. Die interne Fokalisierung erschafft den Eindruck, dass die erzählte Welt durch die Figuren erlebt und erfahren wird. Dadurch bietet sie Lesenden Zugang zu deren Erfahrung im phänomenologischen Sinne. Dazu arbeitet der Roman mit Formen der erlebten Rede, die auch sprachlich markiert werden, wenn in den Lola-Kapiteln beispielsweise Jugendsprache verwendet und konsequent gegendert wird, in den Sarah-Kapiteln jedoch nicht. Gefühle des Schmerzes, der Trauer und der Wut werden eindrücklich beschrieben, wobei Metaphern zum Einsatz kommen, die die Gefühle im Körper verankern und Lesende zum Nachempfinden einladen: „Der nussgroße Zorn unter ihrem linken Rippenbogen jault“ (Wdb 37); „Der Schmerz ist nicht mehr frisch und sauber, er ist diffus und locker“ (Wdb 41).

Wie Marco Caracciolo und Karin Kukkonen argumentieren, spielen die Körper von Figuren eine Schlüsselrolle sowohl für die sprachliche Markierung der internen Fokalisierung als auch für die Rezeptionslenkung in Bezug auf den Text.²¹ Damit präzisieren Caracciolo und Kukkonen die schon lange bekannte narratologische Einsicht, dass Erzähltexte es ihren Leser:innen ermöglichen, an den Erfahrungen von Figuren teilzunehmen. Besonders die Romanlektüre wird oft als eine immersive Erfahrung beschrieben, bei der die fiktionale Welt die Präsenz einer autonomen, sprachunabhängigen Realität annimmt, die von lebenden Menschen bewohnt wird.²² Empirische Untersuchungen haben ergeben, dass Romanleser:innen ihre Perspektive typischerweise an einer Figur ausrichten, meist dem Protagonisten oder der Protagonistin, und beim Weg durch die Erzählung die Handlungen dieser Figur verfolgen.²³ Kognitiv anspruchsvolle Figuren sind dabei besonders attraktiv, weil ihre Komplexität die *Theory of Mind* von Lesenden, also deren Fähigkeit, die Gedanken und Gefühle Anderer

18 Vgl. Thomas Nagel: What is it like to be a bat? In: *The Philosophical Review*. 83/1974, H. 4, S. 435–450; Shaun Gallagher/Dan Zahavi: *The Phenomenological Mind*. New York, London 2012; J. Kevin O'Regan/Erk Myin/Alva Noë: Sensory Consciousness Explained (Better) in Terms of 'Corporality' and 'Alerting Capacity'. In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4/2005, S. 369–387.

19 Maike Sarah Reinert/Jan-Noel Thon: Introduction. Subjectivity across Media. In: *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. Hrsg. von Maike Sarah Reinert/Jan-Noel Thon. New York, London 2018, S. 1–25.

20 David Herman: *Basic Elements of Narrative*. Chichester 2009.

21 Marco Caracciolo/Karin Kukkonen: *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*. Columbus 2021, S. 67.

22 Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore 2001, S. 14.

23 Blakey Vermeule: *Why do we care about literary characters?* Baltimore 2010, S. 41.

einzuschätzen, auf eine interessante Weise herausfordert.²⁴ Die Kommunikation von *What it's like* ist jedoch kein rein mentaler Vorgang. Phänomenologische Beiträge wie die von Caracciolo und Kukkonen betonen, dass Kognition alle Sinne, den ganzen Körper und die Emotionen umfasst.²⁵ Erzähltexte besitzen deshalb das Potential, die gesamte perzeptive, imaginative und affektive Umwelt ihrer Leser:innen zu verändern und diese zur Partizipation in der Erzählwelt einzuladen.²⁶ Besonders wichtig für die Interaktion mit Figuren ist dabei die somatische Perspektivübernahme.²⁷ Sie basiert auf interner Fokalisierung und auf der Darstellung subjektiver Erfahrung, also von *What it's like*. In *Die Wut, die bleibt* sind zentrale Szenen, in denen *Care* und *Rage* dargestellt werden, so gestaltet, dass Lesende sich in die Erfahrung der Figuren einfühlen können. Verschiedene Erzähltechniken spielen zusammen, um diesen Effekt zu erreichen: die detaillierte Beschreibung von *Care*-Aufgaben; die Fülle von Situationen, in denen Sarah und Lola mit gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen konfrontiert werden, die ihrer Selbstbestimmung und Autonomie zuwiderlaufen; die explizite Verankerung dieser Erfahrungen und der dadurch ausgelösten Gefühle im Körper; und die durch erlebte Rede, zitierte und erzählte Gedankenrede (*psycho-narration*)²⁸ markierte interne Fokalisierung, die zur Perspektivübernahme einlädt.

Wie Caracciolo und Kukkonen, Vera Nünning und andere betonen, ist die interne Fokalisierung eine der effektivsten Strategien, um Empathie mit Figuren zu erzeugen.²⁹ Unter narrativer Empathie versteht die kognitive Narratologie eine spontane Reaktion auf die dargestellten Gefühle von Figuren, bei der Lesende fühlen, was die Figuren fühlen oder wovon sie denken, dass die Figuren es fühlen.³⁰ Die kognitive Nähe, die durch Perspektivübernahme erzeugt wird, verstärkt die emotionale Bindung an Figuren. Wie Suzanne Keen gezeigt hat, ist narrative Empathie aber nicht nur verantwortlich für intensive Lektüreerfahrungen, sondern kann auch eine gesellschaftspolitische Bedeutung haben, wenn Autor:innen Empathie lenkung gezielt einsetzen, um Lesende an der Erfahrung Anderer teilhaben zu lassen und sie so für deren Anliegen zu gewinnen.³¹ Die sogenannte *strategic narrative empathy* spielt beispielsweise eine wichtige Rolle in postkolonialen Texten, die ein westliches Lesepublikum für das Anliegen der Dekolonisierung sensibilisieren wollen, sowie allgemein bei der Darstellung marginalisierter Gruppen. In diesem Sinne dient die Erzeugung narrativer Empathie in *Die Wut, die bleibt* dazu, Lesende für die Romanthemen *Gender Care Gap*, Elternschaft und Vulnerabilität in der Corona-Pandemie zu sensibilisieren. Auf diesen aufklärerischen Impetus deutet auch die Emphase, mit der die Themen im Roman präsentiert und durch die feministisch versierte Lola mit aktuellen Theorien

24 Ebd., S. 52; vgl. Lisa Zunshine: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus 2006.

25 Vgl. auch Marco Caracciolo: *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*. Berlin, New York 2014.

26 Terence Cave: *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford 2016.

27 Caracciolo/Kukkonen: *With Bodies*, S. 76.

28 Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.

29 Caracciolo/Kukkonen: *With Bodies*, S. 74–76; Vera Nünning: The Ethics of (Fictional) Form. Persuasiveness and Perspective Taking from the Point of View of Cognitive Literary Studies. In: *Arcadia* 50/2015, H. 1, S. 37–56.

30 Suzanne Keen: Narrative Empathy. In: *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. Hrsg. von Frederick Luis Aldama. Austin 2010, S. 61–94, hier S. 62–63; dies.: *Empathy and the Novel*. Oxford 2007.

31 Suzanne Keen: Strategic Empathizing. Techniques of Bounded, Ambassadorial, and Broadcast Narrative Empathy. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82/2008, H. 3, S. 477–493.

und Fachbegriffen verbunden werden: Auch die Leser:innen des Romans sind eingeladen, den von Lola in die Diskussion geworfenen Schlagwörtern, Zitaten und Titeln nachzugehen und sich selber zu belesen.

VI. Pandemisches Erzählen: Katharina Hacker, *Die Gäste*

Während *Die Wut, die bleibt* ein intensives Miterleben mit den beiden Protagonistinnen erzeugt und so Corona-spezifische Erfahrungen von *Care* und *Rage* zugänglich macht, zielt das Erzählverfahren in Katharina Hackers *Die Gäste* auf den gegenteiligen Effekt: Einfühlung und Empathie werden durch zahlreiche verfremdende Elemente und durch die konsequente Vermeidung von psychologischem Realismus erschwert oder sogar verhindert. Stattdessen werden Lesende auf einer anderen, hermeneutischen Ebene angesprochen. Im Fokus steht die Frage nach dem Sinn des Ganzen – der Pandemie, aber auch weiterer Krisen der Gegenwart wie der Klimakrise und der Krise der Biodiversität. Diese Frage wird im Roman nicht explizit formuliert, sondern durch unmarkierte Intertextualität implizit angedeutet. Dabei spielen insbesondere die Erzählungen Franz Kafkas sowie die Bibel eine zentrale Rolle als Impulsgeber für Deutungsangebote.

Handlungsort von *Die Gäste* ist Berlin, Handlungszeit ein nicht näher bestimmter Zeitpunkt nach dem Ende der Corona-Pandemie. Friederike, die Erzählerin, arbeitet in Dahlem im Institut für schwindende Idiome. Ihr Mann hat sie verlassen, der gemeinsame Sohn ist ausgezogen, nachdem Friederike ihm an seinem 18. Geburtstag eröffnet hat, dass er ein Adoptivkind ist. Nun erfährt Friederike am Morgen ihres 50. Geburtstags, dass sie von ihrer Großmutter ein Café geerbt hat. Mit Hilfe der polnischen Kellnerin Kasia und von deren Bekanntem Stislaw renoviert Friederike das Café, kündigt ihre Stelle am Institut und widmet sich fortan ihren Gästen. Immer wieder ergeben sich dabei in Figurenäußerungen Reminiszenzen an die Corona-Pandemie, beispielsweise wenn Friederike gefragt wird, was sie „in diesen Zeiten“ mit einem Café wolle oder was sie tun werde, wenn wieder „alles geschlossen“ wird.³² Oft werden auch Anspielungen auf Krankheitsverlauf und gesundheitliche Folgen einer Covid-Infektion gemacht, so wenn Stislaw über die weiße Wandfarbe im Café klagt: „Wie Traurigkeit nach Pandemie, mit kleiner Lunge!“ (G 45).

Zunächst scheinen diese Äußerungen zum realweltlichen Verlauf der Corona-Pandemie zu passen, in der zahlreiche Arbeitsplätze in der Gastronomie verloren gingen.³³ Doch zahlreiche weitere, von realweltlichen Ereignissen abweichende Handlungsdetails verdeutlichen, dass es sich bei *Die Gäste* um einen kontrafaktischen Corona-Roman handelt, in dem Pandemiediskurse überzeichnet und karikiert werden. So wird von neuen, oftmals absurd wirkenden Verordnungen und Verhaltensweisen im Umgang mit den Toten berichtet: Seit der Pandemie wurden kleine neue Friedhöfe in Wohngebieten eingerichtet, „damit die Leute ihre Toten in der Nähe haben konnten und nicht nur

32 Katharina Hacker: *Die Gäste*, S. 11, 21 (im Folgenden mit der Sigle ‚G‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

33 Wie Müller ausführt, gingen zwischen März 2020 und März 2021 rund eine halbe Million sozialversicherungspflichtiger Arbeitsplätze in Deutschland verloren; den höchsten Anteil hatte dabei das Gastgewerbe mit 36 % (Müller: *Vulnerabilität und Ungleichheit in der COVID-19-Pandemie*, S. 50).

am Stadtrand, wo die Krematorien waren“ (G 54). Auf diesen neuen Friedhöfen, zu denen gelegentlich Beerdigungszüge mit Blasmusik am Café vorbeiziehen, sind weder Grabsteine noch Särge, sondern „allenfalls Urnen“ gestattet (G 115). Auch der Festkalender hat sich verändert: Seit der Pandemie ist es üblich, „Allerheiligen und Allerseelen und Totensonntag“ feierlich zu begehen, „denn niemand wollte sich endgültig verabschieden von den Toten“ (G 139). Insgesamt deuten diese verstreuten Details darauf hin, dass in der erzählten Welt weitaus mehr Menschen der Pandemie zum Opfer gefallen sind als in der extrafikionalen Realität und sich sowohl individuelle Einstellungen als auch das gesellschaftliche Zusammenleben in erheblichem Ausmaß verändert haben.

Obwohl die Corona-Pandemie in *Die Gäste* in der Vergangenheit liegt, ist sie in der erzählten Welt noch weitaus präsenter als in der Realität. Friedrich, der Vorbesitzer des Cafés, berichtet von einer Italienreise:

[E]s gibt noch immer verlassene Städte, die Leute, habe ich gehört, fürchten, dass in den Mauern oder den Polstergarnituren der leeren Wohnzimmer Viren lauern, andernorts fürchten sie die wiederkehrenden Erdbeben, andernorts Waldbrände. Und es gibt welche, die erzählen, dass noch immer in den Kellern und Gerätehäusern Leichen liegen, luftdicht in Säcken verpackt. (G 70)

Die noch nicht bewältigte Zahl der Todesopfer, die vollständige Entvölkerung ganzer Städte sowie die anhaltende Furcht vor der Krankheit deuten einmal mehr darauf hin, dass die Pandemie im Roman tödlicher verlief als in der Realität. Die Tendenz, Krankheiten und Pandemien um der Dramatik des Geschehens willen als besonders tödlich darzustellen, ist aus medizinischen Katastrophenfilmen wie *Outbreak* (1995), *Contagion* (2011) oder *28 Days Later* (2002) bekannt. Dass in *Die Gäste* auf die Corona-Pandemie rasch eine zweite Pandemie folgt, ein hämorrhagisches Fieber, bei dem die Infizierten Blut spucken (G 118), kann ebenfalls als Rekurs auf *Outbreak* verstanden werden, einen der bekanntesten Pandemie-Thriller, der von einem Ebola-Ausbruch handelt. Insgesamt sind Ebola-artige Erkrankungen in pandemischen Erzählungen wegen des raschen, hochgradig tödlichen Verlaufs der Krankheit mit schockierenden Splatter-Effekten beliebt, man denke etwa an Ken Folletts Thriller *Eisfieber* (2005), Tom Clancys *Befehl von oben* (1997) oder den Krimi *Treibland* von Till Raether (2015). Das Motiv der entvölkerten italienischen Städte rekurriert darüber hinaus intertextuell auf Pest-Erzählungen wie Boccacios *Decamerone* als Urszene pandemischen Erzählens. Wie Pia Doering und Martina Wagner-Egelhaaf ausführen, gehörte das *Decamerone* „zu den literarischen Seuchen-Klassikern, die während der Corona-Pandemie mit erneuter Aufmerksamkeit gelesen wurden“.³⁴ Während in der deutschen Boccaccio-Rezeption bis dahin eher die eingebetteten Novellen im Vordergrund gestanden hatten, erhielt im Kontext der Pandemie die rahmende Pest-Handlung neue Aufmerksamkeit. Die Italien-Passage in *Die Gäste* kann vor diesem Hintergrund neben dem Rekurs auf das Katastrophen-Genre als ein weiteres Moment metafikionaler Reflexion gelesen werden.

34 Vgl. den Beitrag von Pia Doering und Martina Wagner-Egelhaaf in diesem Heft.

VII. Zwischen Klimafiktion und Fantastik

Der Verweis auf „Erdbeben“ und „Waldbrände“ in Friedrichs Bericht aus Italien skizziert den größeren Horizont, in dem die Corona-Pandemie in *Die Gäste* verhandelt wird: Immer wieder finden sich im Roman Hinweise auf die Klimakatastrophe und die Krise der Biodiversität. Bereits in der Vergangenheit ist Friederike von ihrem Sohn gefragt worden, „ob er, wenn er erwachsen sei, noch Tiere und Blumen und Bäume sehen werde, oder ob die Hitze und die Stürme und die Ozeane alles verschlingen würden“ (G 8). In der Gegenwart des Erzählens verbindet sich die Darstellung der zeitlich beschränkten Pandemie mit diesen größeren Krisen zu einem umfassenden Katastrophendiskurs. Wie schon in Bezug auf die Corona-Pandemie vermengt *Die Gäste* auch bei der Darstellung der Klimakatastrophe realweltliche Phänomene wie das Artensterben, die Zunahme extremer Wetterereignisse, die Diskussion über die Wiederansiedlung von Wölfen oder die zoonotische Herkunft des Virus mit Erzählelementen aus dem fiktionalen Katastrophendiskurs wie dem Zerfall der Gesellschaft, der Zunahme unkontrollierter Gewalt und schockierender Verbrechen sowie der wachsenden Bedeutung religiöser Sondergemeinschaften.³⁵

Damit reiht *Die Gäste* sich in die narrativen Genres der apokalyptischen Fiktion, Klimafiktion und der Anthropozän-Literatur ein, die sich international wachsender Beliebtheit erfreuen und nur unscharf voneinander abgegrenzt sind. Diese Genres zeichnen sich durch eine spezifische Form der Leser:innenansprache aus. In ihrer Studie *Zukunft als Katastrophe* bestimmt Eva Horn (post)apokalyptische Erzählungen als Ausdruck eines radikalen Bruchs mit einer von Zukunftsoptimismus geprägten modernen Zeitordnung.³⁶ An deren Stelle tritt mit der Zukunft als Katastrophe ein Zeitregime, das durch die „Verbindung von Kontinuität und Bruch“ gekennzeichnet ist, die „Vorstellung, dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft“.³⁷ Innerhalb des katastrophischen Zeitregimes der Gegenwart übernehmen fiktionale Erzählungen in Literatur und Medien die Funktion, zukünftige Desaster zu bebildern, die wir „für möglich und vielleicht sogar für unmittelbar bevorstehend halten, aber zugleich auch nicht vorstellen, nicht greifen können“.³⁸ Da die Erzählungen etwas zeigen, das noch nicht ist, drücken sie nicht nur ein neues Zukunftsverhältnis aus, sondern bestimmen und strukturieren zugleich, was gegenwärtige Rezeptionsgemeinschaften über die Zukunft denken und wie Zukünftiges antizipiert und geplant, vor allem aber auch zu verhindern versucht wird.³⁹

Innerhalb des größeren Bereichs der Katastrophenerzählungen ist besonders das Genre Klimafiktion durch einen appellativen Gestus geprägt, der auf eine Veränderung des Handelns in der Gegenwart zielt. Denn im Gegensatz zu anderen Katastrophendiskursen, etwa in Dystopien oder Science-Fiction, behandeln Klimafiktionen eine Katastrophe, die in der Gegenwart bereits begonnen hat. Das verleiht diesem Genre eine besondere Dringlichkeit. Klimafiktionen, so Manjana Milkoreit, laden Lesende

35 Zur Reflexion der Pandemie im Zusammenspiel von Natur und Sozialem in aktuellen Corona-Romanen vgl. auch den Beitrag von Cristine Huck in diesem Themenheft.

36 Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/M. 2014, S. 12; zur modernen Zeitordnung vgl. Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München 2013.

37 Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 17.

38 Ebd., S. 21.

39 Ebd., S. 22.

dazu ein, sich selbst unter imaginierten zukünftigen Bedingungen zu betrachten.⁴⁰ Zudem machen sie abstrakte wissenschaftliche Informationen wie den Anstieg von Durchschnittstemperaturen, die atmosphärische Konzentration von Treibhausgasen oder die Versauerung der Meere anschaulich und illustrieren deren Auswirkungen auf das menschliche Leben in Gestalt individueller Schicksale.⁴¹ Klimafiktionen und Anthropozän-Romane, die den zerstörerischen Einfluss des Menschen „auf die biogeochemischen Subsysteme des Erdsystems in globalem Maßstab“⁴² behandeln, stellen folglich einen imaginativen Raum bereit, in dem die zukünftigen Folgen der gegenwärtigen sozialen und materiellen Ursachen des Anthropozäns wie in einem Laborsetting getestet werden können.⁴³

Die Möglichkeit der Immersion in eine erzählte Welt, in der der Klimawandel bereits weiter fortgeschritten ist als in der Realität, wird in *Die Gäste* allerdings wirkungsvoll durch verfremdende und fantastische Erzählelemente konterkariert. Neben den bereits erwähnten Motiven aus dem Katastrophendiskurs sind es besonders eine Reihe anthropomorphisierter sprechender Tiere, die die illusionierende Wirkung der Romanerzählung durchbrechen. Dabei handelt es sich um Pollux, den Hund der Erzählerin, den Dackel Frau Merkel sowie die Rattengesellschaft, die im Keller des Cafés lebt. Insbesondere die Ratten sind bezeichnend für die Art, wie Hackers Roman das Katastrophenerzählen anti-immersiv verfremdet. Einerseits sind Ratten ein fester motivischer Bestandteil von Pandemieerzählungen, vor allem im Kontext der Pest. Tatsächlich wird das Rattenmotiv im Roman im Zusammenhang mit einem Kontrollbesuch der Hygieneaufsicht eingeführt. Andererseits handelt es sich bei COVID-19 zwar um eine Zoonose, der Ursprung des Virus wird jedoch bei Fledermäusen vermutet und nicht bei Ratten. Wiederkehrende Bemerkungen der Romanfiguren über ein Verschwinden der Ratten im Zuge der Pandemie wirken deshalb erklärungsbedürftig, zumal die Figuren unterschiedliche, miteinander inkompatible Theorien über das Verschwinden der Ratten äußern. Sind die Ratten verschwunden, weil sie von ausgesetzten Katzen und Hunden gefressen wurden (G 40), oder wurden sie vernichtet, um weitere Pandemien zu verhindern (G 67)?

Schließlich sind die Ratten in Hackers Roman durch eine Vielzahl menschlicher Eigenschaften als nicht-realistisches Erzählelement markiert. Bei einer Reihe von Besuchen im Keller des Cafés trifft Friederike auf eine putzige Gemeinschaft von Ratten, die „Koffer und schwere Taschen trugen, Ratten, die Kleider in Koffer rafften, flüchteten, oder sie spielten, dass sie flüchteten, oder ihr Spiel war unausweichlich Ernst“ (G 81). Obwohl die Ratten sprechen können, befragt Friederike sie nicht nach den Gründen ihres seltsamen Verhaltens. So bleibt offen, warum die Ratten bei ihren folgenden

40 Manjana Milkoreit: The promise of climate fiction. Imagination, storytelling, and the politics of the future. In: *Reimagining Climate Change*. Hrsg. von Paul Wapner/Hilal Elver. London 2016, S. 171–191, hier S. 172; vgl. Eric Morel: Readerly Dynamics in Dynamic Climatic Times: Cli-Fi and Rhetorical Narrative Theory. In: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*. Hrsg. von Erin James/Eric Morel. Columbus 2020, S. 67–86.

41 Milkoreit: The promise of climate fiction, S. 175.

42 Gabriele Dürbeck: Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 3/2018, Nr. 1, S. 1–20, hier S. 2.; vgl. Adam Trexler: *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville 2015.

43 Erin James: Narrative in the Anthropocene. In: *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*. Hrsg. von Erin James/Eric Morel. Columbus 2020, S. 183–202, hier S. 189–190.

Besuchen in Militäruniformen aufmarschieren, „mit Käppis, die Schnauzen hoch erhoben, die kleinen Augen starr“ (G 82); warum eine der Ratten als Freiheitskämpfer hingerichtet wird (G 127–129); oder wozu die Ratten ein Notlazarett vorbereiten (G 235). Das unter anderem aus Albert Camus' *La peste* bekannte Pandemie-Thema Ratten wird in *Die Gäste* folglich in einem fantastischen Rahmen behandelt, in dem offenbleibt, ob auch andere Romanfiguren die Ratten wahrnehmen können oder ob diese nur in der Wahrnehmung der Erzählerin existieren: „Vielleicht war es ein Geheimnis, das die Ratten nur mit mir teilten. Vielleicht hatte ich es mir eingebildet, dass sie Kleider trugen und aufmarschierten wie Soldaten.“ (G 119)

Intertextuelle Bezüge der Rattengesellschaft auf E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* sowie auf Franz Kafkas *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* weisen auf einen nicht-realistischen, fantastischen oder parabolischen Deutungshorizont hin. Die Ratten tragen Uniformen des 19. Jahrhunderts und kämpfen in einer Schlacht wie das Mäuseheer in *Nußknacker und Mausekönig*; wie Marie in Hoffmanns Erzählung könnte Friederike sich die Tiere nur eingebildet oder geträumt haben. Sie entstammen einer Parallel- oder „Nebenwelt“ (G 26); die Unterteilung der erzählten Welt in zwei oder mehrere Parallelwelten gehört neben der Unentschiedenheit hinsichtlich der Existenz des Wunderbaren zu den gängigen Gattungsbestimmungen der literarischen Fantastik.⁴⁴ Aber die Ratten in *Die Gäste* pfeifen und singen auch wie das Volk der Mäuse bei Kafka (G 237); ebenso kann der sprechende Hund Pollux als eine intertextuelle Referenz auf Kafkas *Forschungen eines Hundes* gelesen werden. Somit verbindet *Die Gäste* inkompatible Aspekte verschiedener Genres wie der Klima- oder Katastrophenfiktion, der literarischen Fantastik und der modernen Parabel. Die Unsicherheit und Vieldeutigkeit der Genre-Zuordnung erschwert die Rezeption des Romans.

VIII. Der Sinn des Ganzen

Die Existenz sprechender Ratten und Hunde ist nicht die einzige Gemeinsamkeit, die *Die Gäste* mit dem Erzählwerk Franz Kafkas hat. Durch eine Vielzahl von Motiven, stilistischen Anleihen sowie von Parallelen in Erzählweise und Perspektivgestaltung erweist sich *Die Gäste* als ein durch und durch kafkaesker Roman. Das an Kafka geschulte Erzählen hat wichtige Implikationen für die Leser:innenansprache, und es ist auch für den Modus verantwortlich, in dem der Roman seine Pandemie-Deutung entwickelt. *Die Gäste* ist ein antipsychologischer Roman, der Lesende systematisch im Unklaren über die Gedanken und Gefühle der Figuren lässt. Obwohl *Die Gäste* ebenso wie *Die Wut, die bleibt* intern fokalisiert ist, erhalten Lesende kaum Einsicht in das Innere der Protagonistin, denn interne Fokalisierung kann sehr unterschiedlich realisiert werden und gibt nicht automatisch Zugang zum Bewusstsein von Figuren.⁴⁵

44 Vgl. u.a. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen, Basel 2001; Maria Nicolajeva: *The Magic code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm 1988; Daniela Pfennig: *Parallelwelten. Raumkonzepte in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart*. Marburg 2013; Lars Schmeink/Hans-Harald Müller (Hrsg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, New York 2012; Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1972.

45 Vgl. hierzu Jahns skalares Modell von Fokalisierung: Manfred Jahn: *The Mechanics of Focalization. Extending the Narratological Toolbox*. In: *GRAAT* 21/1999, S. 85–110.

Bewusstseinsdarstellung findet in *Die Gäste*, wenn überhaupt, in Form zitierter Gedankenrede statt; die für die Entwicklung narrativer Empathie so wichtige erlebte Rede findet sich fast gar nicht. Passagenweise wirkt die Romanerzählung eher nullfokalisiert, vor allem dann, wenn Informationen über den Verlauf der Pandemie und über gesellschaftliche Entwicklungen mitgeteilt werden. Die Figuren bieten keinen Identifikationszugang, sie bleiben weitgehend opak.

Die extreme Lakonie des Erzählens in einem minimalistischen Stil fast ohne Bezug auf Emotionen zeigt viele Parallelen zum Erzählstil Kafkas, dem die Forschung ebenfalls einen minimalistischen Stil attestiert hat.⁴⁶ Bereits frühzeitig wird Kafka im Roman auch explizit erwähnt: „Ein Mann mit empfindlichen Nerven wie Franz Kafka hat bessere Ideen als andere“ (G 8). Weitere Kafka-Referenzen finden sich in der Darstellung des abgehalfterten Anwalts Kowalk, der lose an den Advokaten Huld in *Der Process* angelehnt ist, sowie in der Figur seines Gehilfen. Ebenso erinnert die Darstellung des konkret Gegenständlichen mit wenig sinnlicher Anschaulichkeit und ohne detaillierte Beschreibungen an Erzählweise und Stil Kafkas. Der Aspekt des *What it's like* wird dabei nur indirekt, vor allem über die parabolischen Erzählelemente vermittelt, und zwar in Bezug auf die gesamte Erzählwelt und ihre Ereignisse, nicht jedoch auf die subjektive Erfahrung der Protagonistin. Das ist auch deshalb nicht möglich, weil diese nicht psychologisch plausibel agiert und das realweltliche Wissen von Leser:innen über mentale und emotionale Vorgänge daher gar nicht erst aufruft.

Statt zur Einfühlung in die Erzählwelt und ihre Figuren einzuladen, fordert die Romanerzählung von *Die Gäste* Lesende dazu auf, die tiefere Bedeutung parabelhafter Motive zu entschlüsseln sowie die intertextuellen Anspielungen in einen Zusammenhang zu bringen. Immer deutlicher wird im Verlauf des Romans, dass sich der zu entschlüsselnde Sinn auf eine Gesamtdeutung der Pandemie richtet und in einem allerdings verfremdeten und gebrochenen religiösen Bezugsrahmen zu suchen ist. An vielen Stellen des Romans finden sich Anspielungen auf die Bibel, und zwar durchweg in unpassenden oder lächerlichen Zusammenhängen. Als Friederike ihre Stelle am Institut für schwindende Idiome kündigt, sagt Professor Huber zu ihr: „Nicht mit Fanfaren öffnen sich die Nebenwelten oder die Pforten des Himmels. Ist es der Himmel? Ich sehe an Ihnen Spuren von Numinosem“ (DG 26). Mit den Fanfaren scheint er sich auf die sieben Posaunen im biblischen Buch Offenbarung zu beziehen, die den Anbruch einer neuen Gottesherrschaft und das himmlische Jerusalem ankündigen. *Pforten des Himmels* (*Gates of Heaven*) ist aber auch der Titel eines US-amerikanischen Dokumentarfilms über das Schicksal verendeter Tiere (R: Errol Morris 1978) – im Kontext des Romans vielleicht kein Zufall. Und warum gerade Friederike Spuren des Numinosen – also des Heiligen in einem emotional affizierenden, irrationalen Sinne – aufweisen soll, wirkt rätselhaft und exaltiert.

Neben weiteren deutungsoffenen biblischen Referenzen wie dem „verlorenen Sohn“ (G 34) oder der Bezeichnung des Hundes Pollux als „guter Hirte“ (G 87) finden sich vor allem Anspielungen, die in einen christologischen Bezugsrahmen weisen. Mit Bezug auf die Ostergeschichte in den Evangelien fragt Friederike sich, ob eine tote Ratte „wiederauferstehen werde, ob ich anderntags den Stein weggerollt, die Höhle

⁴⁶ Hierzu, auch in Bezug auf die dadurch bewirkte Leser:innenansprache: Emily Troscianko: Reading Kafka Enactively. In: *Paragraph* 37/2014, H. 1, S. 15–31.

leer finden würde“ (G 157). Auch an anderen Stellen des Romans erscheinen die Ratten individuell oder kollektiv als Christusfiguren, die stellvertretend für die Menschen leiden. So träumt Friederike davon, dass die toten Ratten wiederauferstehen und fragen: „Sollen wir denn für euch leiden?“ (G 240). Stellvertretend für die Menschen tragen die Ratten in Friederikes Träumen „Trauer, sie standen am Grab der Menschen und legten Blumen nieder, sie beklagten die Toten und verabscheuten die, die Unrecht taten, und keiner, der die Verfolgten beschützte“ (G 240).

Katharina Hackers *Die Gäste* verkündet keine religiöse Botschaft. Vielmehr verbindet sich der christliche Erwartungshorizont von Auferstehung, Erlösung und ewigem Leben in widersprüchlicher Weise mit den Katastrophendiskursen des Romans und mit dessen kafkaesker Lakonie. Durch den Horizont der christlichen Erlösungshoffnung wird der Pandemie in *Die Gäste* eine herausragende Bedeutung als endzeitliches Ereignis zugeschrieben. Doch zugleich wird diese Zuschreibung durch die Verbindung mit vermenschlichten Ratten in den Bereich des Lächerlichen, nicht ernst Gemeinten gezogen. Zudem bleibt dieser Deutungshorizont in einer Weise latent, die von einem religiös ungebundenen Lesepublikum leicht übersehen werden kann, denn die biblischen Bezüge werden an keiner Stelle ausbuchstabiert. Ähnlich wie im Erzählen Franz Kafkas wird die Bedeutung der parabelhaften Erzählelemente nicht aufgelöst. Wie das Motiv des Leidens der Tiere im Hinblick auf menschliches Handeln gedeutet werden kann, wird als Aufgabe folglich an die Leser:innen des Romans übertragen.

Damit sprechen die beiden in diesem Beitrag untersuchten Romane durch ihre jeweiligen Erzählstrategien Leser:innen auf sehr unterschiedliche Weise an: Mareike Fallwicks *Die Wut, die bleibt* ermöglicht durch eine dichte und detailreiche Darstellung subjektiver Wahrnehmungsqualitäten ein intensives Miterleben mit den beiden Protagonistinnen Sarah und Lola. Durch die erzählerische Gestaltung der internen Fokalisierung werden die Pandemie-typischen Erfahrungen zweier Frauengenerationen zugänglich. Auf dem Wege narrativer Empathie können die Leser:innen des Romans über den spezifischen Kontext der Corona-Pandemie hinaus für feministische Themen wie weibliche Körperbilder, Mutter- und Elternschaft, die ungleiche Verteilung von Sorgearbeit sowie männliche Gewalt gegen Frauen im öffentlichen Raum sensibilisiert werden. Aufgrund der expliziten Äußerungen Lolas zu diesen Themen und der Handlungskonstruktion des Romans, die Lolas Position gegenüber der zurückhaltenderen Sarah stützt, ist davon auszugehen, dass dieser Effekt einer Aufklärung durch Einfühlung intendiert ist.

Auch Katharina Hackers *Die Gäste* spricht mit der Klimakrise und der Krise der Biodiversität aktuell relevante gesellschaftspolitische Themen an. Im Gegensatz zu *Die Wut, die bleibt* arbeitet Hackers Roman jedoch mit anti-psychologischen Erzählmustern, die eine Einfühlung in die Erzählwelt gezielt erschweren. Dazu tragen die gegenüber der textexternen Realität verfremdeten Erzählelemente, der lakonische Erzählstil sowie fantastische und parabolische Gattungsmuster bei. Durch das Zusammenspiel dieser Momente entsteht ein paradoxer Effekt: Einerseits scheinen literarische und biblische Anspielungen einen tieferen Bedeutungshorizont anzudeuten, in den die Pandemie-Geschehnisse gestellt werden und der von Leser:innen zu entschlüsseln ist. Andererseits setzt sich die eher vage Verweisstruktur des Romans auf zahlreiche unterschiedliche Anspielungsbereiche zu keiner klaren Deutungsschablone zusammen. Auch der ironische Kontext, in den die Anspielungen beispielsweise auf den

christlichen Auferstehungsglauben gestellt werden, konterkariert das Deutungsbegehren von Leser:innen. Eine Gesamtdeutung der Pandemie lässt sich aus diesem intertextuellen Spiel nicht herauslesen.