



Hochstapelei in der Gegenwartskultur

Literaturwissenschaftliche und
literaturdidaktische Perspektiven

Onur Kemal Bazarkaya / Johanna Tönsing (Hg.)

Onur Kemal Bazarkaya/Johanna Tönsing (Hg.)
Hochstapelei in der Gegenwartskultur

Onur Kemal Bazarkaya/Johanna Tönsing (Hg.)

Hochstapelei in der Gegenwartskultur

Literaturwissenschaftliche und
literaturdidaktische Perspektiven

Umschlagabbildung: Johanna Tönsing

Mit freundlicher Unterstützung der Universitätsgesellschaft der Universität Paderborn.



**UNIVERSITÄTS
GESELLSCHAFT
PADERBORN**

VEREIN DER FREUNDE UND FÖRDERER
DER UNIVERSITÄT PADERBORN E.V.



CC-BY-SA

ISBN 978-3-7329-1261-2

ISBN Open Access 978-3-7329-8654-5

DOI 10.57088/978-3-7329-8654-5

ISSN 1860-1952

Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2026.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH

Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin

info@frank-timme.de

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

ONUR KEMAL BAZARKAYA / JOHANNA TÖNSING Hochstapelei als kulturelle Praxis der Gegenwart – Eine Hinführung	9
---	---

I. KONSTRUKTION DER HOCHSTAPELEI – IDENTITÄT, NARRATION UND MEDIALE INSZENIERUNG

SWEN SCHULTE EICKHOLT Qualitätsfiktion	31
--	----

BRAHIM MOUSSA Mithu Sanyals <i>Identitti</i> – Hochstapelei zwischen Profit und Zugehörigkeitskämpfen	75
---	----

KATHARINA MÜLLER ESEŇ Narrationen der Notwehr – Zur Darstellung der Hochstapelei Karl Mays in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur	95
---	----

ANNE D. PEITER Der „Retter“ aus dem Hotel oder: Wie Hochstapler konstruiert werden – Kritische Anmerkungen zu Terry Georges Film <i>Hotel Ruanda</i> über den Genozid an den Tutsi (1994)	115
---	-----

II. LIEBESSCHWINDEL UND DIE ÖKONOMIE DER GEFÜHLE

ONUR KEMAL BAZARKAYA

- Wenn Love Scam nicht das eigentliche Problem ist –
Hochstapelei in Martina Hefters Roman
Hey guten Morgen, wie geht es dir? 149**

JOHANNA TÖNSING

- I can buy myself flowers* – Der Verkauf der Einsamkeit
als Hochstapelei des Neoliberalismus und der
Entwurf einer feministischen Utopie von Taylor Swift 175**

III. HOCHSTAPELEI LESEN LERNEN: DIDAKTISCHE ZUGÄNGE

LUCAS ALT

- „hasst du wrkilich versucht dich umzubringen?“
Aufmerksamkeitsökonomische Implikationen
Sozialer Medien zwischen Authentizitätsimperativ
und Sensationserwartung in Julia von Lucadous *Tick Tack* 197**

JULIE INTVEEN

- The True Story Of A Total Fake* –
Eine Untersuchung des didaktischen Potenzials der
Hochstaplerin Anna Delvey in der Miniserie *Inventing Anna* 219**

SEBASTIAN BERNHARDT

- Hochstapeln in Kehlmanns historischen Romanen –
Perspektiven für literarisches Nichtverstehen
im Literaturunterricht der Sekundarstufe II 249**

CONSTANZE WILKEN

Hochstapler:innen in Kehlmanns Gegenwartsroman *F* –

Erzählhaltungen und deren didaktische Potenziale 267

Verzeichnis der Autor:innen 283

Hochstaperei als kulturelle Praxis der Gegenwart

Eine Hinführung

Als filmische oder literarische – in jedem Fall aber als medial vermittelte – Figuren scheinen Hochstapler:innen ein Faszinosum. Sie sind Meister:innen der Verstellung. Virtuos beherrschen sie die mimetische Reflexion sozialer Oberflächenphänomene, in deren Schein sie nicht nur ihr eigenes Äußeres spiegeln, sondern auch das der anderen, und erfüllen dadurch bewusst oder unbewusst eine kritische Funktion (vgl. Kimmich 2015: 66). Um einen authentischen Eindruck zu erwecken, inszenieren sie ihre Person auf der Grundlage allgemein anerkannter Symbole (vgl. Veelen 2014: 89 f.), die durch ihre hochstaplerische Performativität plötzlich fragwürdig erscheinen. Wenn sich eine junge Frau wie Anna Sorokina als deutsche Erbin Anna Delvey ausgibt und die New Yorker High Society monatelang an der Nase herumführt (vgl. Pressler 2022), zeugt dies nicht nur von krimineller Energie. Für ihr Vermögen, sich Geschichten auszudenken, muss ihr ein literarisches Können attestiert werden, bezieht sich ihr Lügen doch nicht auf Einzelaspekte ihres Lebens, sondern ihren gesamten wie auch immer gearteten Identitätskern. Sie denkt sich Geschichten über sich selbst aus, die keine oder wenig Referenzen in der außerliterarischen Realität haben. Das macht sie zu einer besonderen Geschichtenerzählerin, da sie Geschichten erfindet, die derart kohärent erscheinen, dass die Immersion nicht metaperspektivisch in den Blick genommen werden kann. Eine gewisse Bewunderung, die ihrem poetischen Geschick gebührt, ist also nicht von der Hand zu weisen.

Das Hochstapeln, unabhängig ob dies realweltlich, literarisch oder filmisch geschieht, initiiert ein kaskadenartiges Nachdenken über verschiedene fiktionale Ebenen. Darin liegt die besondere Faszination von Geschichten über Hochstapelnde: Sie sind prädestiniert für den Einsatz komplexer Erzählstruk-

turen, etwa das unzuverlässige Erzählen, multiperspektivische Darstellungen der Vermischung von Fakten und Fiktion sowie metapoetisches Nachdenken über die Poetik des Hochstapelns. Bewunderung erfährt die Hochstapelei nicht zuletzt deshalb, weil diejenigen, die sie betreiben, die ihnen von der Gesellschaft gesetzten Grenzen nicht akzeptieren und somit einen subversiven Geist verkörpern. Sie lassen sich nicht festlegen, auf eine von der Gesellschaft festgelegte Rolle oder ein ihnen zugewiesenes Milieu. Insofern erfüllt sich in ihnen ein Wunsch nach einem Ausbrechen-Wollen, was durchaus politischen Charakter annehmen kann, da sie sozial gesetzte Grenzen in Frage stellen. So kann letztlich aus einem einfachen Mädchen mit dem berüchtigten Migrationshintergrund eine Millionenerbin in New York werden.

Was sich literarisch als fruchtbar erweist, ist aber in der außerliterarischen Realität nicht nur justiziabel, sondern auch in vielfacher Weise zerstörerisch für die Betrogenen. So hat die sich als Narkoseärztin ausgebende Meike S. durch ihre nicht vorhandene Kompetenz mindestens drei Menschen das Leben gekostet (vgl. Hessenschau 2026). Die Faszination des einen ist also die Zerstörung des anderen. Und doch gilt für beide Fälle: Sie halten der Gesellschaft, die diese Hochstapelei ermöglicht und hervorbringt, immer auch einen Spiegel vor, denn sie zeigen die Lücken des Systems und beschämen die jeweils Betrogenen. Wie und warum hat die Person, die hier auf die Hochstapelei hereingefallen ist, nicht zwischen Zeichen und Bezeichnetem unterscheiden können? Die Antwort deutet stets auf einen Kontext hin, der die Permeabilität zwischen beiden immer schon ermöglicht hat. Was ist das also für eine Gesellschaft, der das Zeichen für etwas so viel wichtiger geworden ist als das eigentlich dahinterstehende Bezeichnete? Diese Fragen eröffnen eine ganze Palette an Zeitdiagnosen für eine Gegenwartskultur. Sie zwingen die Rezipierenden, darüber nachzudenken, was innerhalb eines gesellschaftlichen Settings für wahr gehalten werden kann, welche Statussymbole verehrt werden und was es letztlich bedeutet, wenn sich die Wahrnehmung von solchen Inszenierungen derart manipulieren lässt. Hochstapelnde haben deshalb auch eine moralische Komponente, denn, einmal entlarvt, präsentieren sie auch die Oberflächlichkeit und den Dünkel einer Gesellschaft, die sich von Äußerlichkeiten blenden lässt.

Diese Ambivalenz in der Rezeption macht die Hochstapelei zu einem äußerst ergiebigen Gegenstand für die Kultur- und Sozialwissenschaften, die sich in den letzten Jahrzehnten verstärkt mit ihr auseinandergesetzt haben (vgl. Pombalka 2008; Veelen 2012, 2021; Kimmich 2015; Schwanebeck 2014a, 2014c; Bazarkaya 2016; Bazarkaya/Ögretmen 2016; Schmidt 2018). Ergänzend dazu bilden Untersuchungen zur gelehrten Scharlatanerie in der Frühen Neuzeit (vgl. etwa Asmussen/Rößler 2013) sowie der Zeit um 1800 (vgl. etwa Bazarkaya 2019) einen thematisch verwandten Forschungsbereich.

Anknüpfend an die bisherigen Diskussionen zur Hochstapelei und zu Hochstapelnden in Literatur und Film versammelt der vorliegende Band literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Beiträge, die sich dem Thema im Kontext der Gegenwartskultur annähern. Im Zentrum steht dabei nicht nur die Frage, wer wie hochstapelt, sondern auch, warum diese Praxis gerade in der Gegenwart eine solche Konjunktur erfährt und welche gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Bedingungen sie begünstigen.

Der Begriff des Hochstapelns selbst ist vielschichtig und entzieht sich einer eindeutigen Definition. Er stammt aus dem Rotwelsch, genauer aus der Gaunersprache des 18. Jahrhunderts, in der „stapeln“ ursprünglich „betteln“ bedeutete (vgl. Kimmich 2015: 67). Ein Hochstapelnder wäre demnach jemand, der auf hohem Niveau bettelt. Meist geht es um Status und Anerkennung, wobei auch monetäre Interessen eine Rolle spielen können. Die Abgrenzungen zu Betrug, Lüge, Scharlatanerie, Dandytum, Narzissmus oder Heiratsschwindel sind fließend, denn hochstapelnde Personen haben von allem etwas (vgl. ebd.: 67 f.). Was sie jedoch besonders auszeichnet, ist die enge Verknüpfung ihrer Existenz mit einer künstlerischen, ja poetischen Dimension. Bereits 1923 sprach der Kriminalist Erich Wulffen in diesem Zusammenhang von einer „psychologische[n] Verwandtschaft zwischen dem dichterischen Vermögen und der hochstaplerischen Veranlagung“ (Wulffen 1923: 78). Hochstapelnde erscheinen damit als Erzähler:innen, als Meister:innen der Fiktion, die ihre eigene Lebensgeschichte als überzeugendes Narrativ konstruieren und inszenieren. Davon zeugen nicht zuletzt die zahlreichen Memoiren berühmter Hochstapler, die von den autobiographischen Selbstzeugnissen um 1900 bis in die Gegenwart reichen.

Zu den frühen Beispielen der Hochstapler-Autobiographik zählen Georges Manolescus *Ein Fürst der Diebe* (1905) und Wilhelm Voigts *Wie ich Hauptmann von Köpenick wurde. Mein Lebensbild* (1909), die zwischen Selbstrechtfertigung, Sensationsliteratur und medialer Inszenierung oszillieren. In der Weimarer Republik setzt Harry Domelas *Der falsche Prinz* (1927) diese Tradition fort und verbindet autobiographischen Bericht mit zeitdiagnostischen Elementen. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiebt sich der Schwerpunkt von der apologetischen zur stärker popkulturell geprägten Hochstapler-Autobiographie. Ein Schlüsseltext in diesem Zusammenhang ist Frank Abagnales (mit Hilfe von Stan Redding geschriebene) Selbsterzählung *Catch Me If You Can* (1980), in der die Hochstaplerfigur in einen modernen medialen Kontext gerückt wird. Zu nennen ist auch Jordan Belforts *The Wolf of Wall Street* (2007), das Hochstaplelei im Umfeld der Finanzwelt inszeniert. Eine besondere Stellung nimmt im deutschsprachigen Raum Gert Postels *Doktorspiele. Geständnisse eines Hochstaplers* (2001) ein. Anders als viele international bekannte Hochstapler-Memoiren verbindet Postel autobiographischen Bericht mit essayistischen und selbstironischen Reflexionen und richtet den Blick weniger auf die spektakuläre Tat als auf Fragen nach Autorität, Expertise und institutioneller Glaubwürdigkeit.

Literaturgeschichtlich ist der Fall Jack Unterweger besonders interessant. Nach einem Mord an einer Frau verfasst er im Gefängnis einen vermeintlich autobiographischen Läuterungsroman: *Fegefeuer oder die Reise ins Zuchthaus* (1983). Er gibt vor, zutiefst zu bereuen, und prominente Akteur:innen des Literaturbetriebs – darunter Elfriede Jelinek, Günter Grass, Ernst Jandl, Erich Fried, Barbara Frischmuth, Peter Huemer und Erika Pluhar – plädieren für seine vorzeitige Entlassung. Nachdem er tatsächlich entlassen worden ist, avanciert er zu einem literarischen Star, der aber, so wird später enthüllt, mindestens elf weiteren Frauen das Leben nimmt (vgl. zu dem Fall ausführlich Tönsing 2024). Er entpuppt sich als reiner Hochstapler, dessen Existenz als geläuterter Dichter von Anfang an nur Inszenierung war.

Wieland Schwanebeck fasst die Hochstaplelei treffend als eine „kulturelle Praxis“, die „*allen* [Herv. i. O.] hierarchisch organisierten Gesellschaften zu eigen ist und niemals aus der Mode gerät“ (Schwanebeck 2014b: 16). Sie erscheint damit nicht als bloßes Randphänomen, sondern als struktureller

Bestandteil sozialer Systeme, in denen fortwährend um Positionen und Anerkennung gerungen wird. Hochstapler:innen nutzen die Lücken und Schwachstellen solcher Systeme, indem sie die Diskrepanz „zwischen dem Realen und dem Nominellen“ durch symbolische Handlungen überdecken (Veelen 2012: 69). Man könnte auch sagen, dass sie als „Zeitgeister, Spiegelbilder und Grenzgänger“ (Schmidt 2018: 79 ff.) fungieren, indem sie mit ihrem Handeln die scheinhafte „Hohlform“ (Porombka 2014: 212) der Gesellschaft entlarven. Dabei kann die Bereitschaft des Publikums, sich täuschen zu lassen, kaum hoch genug veranschlagt werden. *Mundus vult decipi, ergo decipiatur* – die Welt will betrogen werden, also werde sie betrogen. Dieses geflügelte Wort, das Petronius zugeschrieben wird (vgl. Kimmich 2015: 70, Anm. 39) und auch im *Narrenschiff* wiederkehrt (Brant 1980: 184), bringt eine zentrale Voraussetzung der Hochstapelei auf den Punkt. In diesem Sinne formuliert Bram Stoker bereits 1910: „[I]mpostors in one shape or another are likely to flourish as long as human nature remains what it is, and society shows itself ready to be gulled“ (Stoker 1910: v). Eine Bühne erhalten Hochstapler:innen letztlich nur dort, wo auch ein Publikum vorhanden ist, das sich davon eigene Vorteile verspricht.

Während der tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüche der Moderne erlebt die Hochstapelei eine erste Blütezeit. Angesichts wachsender Verunsicherung und der Ablösung traditioneller Gewissheiten durch stets im Wandel befindliche politische wie ökonomische Werte avanciert die Figur des Hochstaplers zu einer Art Symbolfigur. Als Verkörperung der „Verschiebung und Neufassung einer kulturellen Problemkonstellation“ (Porombka 2014: 211) – des Verhältnisses von Sein und Schein – wird sie, wie Peter Sloterdijk formuliert (1983: 850), „zum Zeittypus par excellence“. Entsprechend findet die Hochstapelei verstärkt Eingang in die Literatur der Moderne. Gestalten wie Thomas Manns Felix Krull oder Efraim Frischs Zenobi, sind nicht nur Abenteuerer, sondern „Lebenskünstler, Artisten, ja Philosophen der Existenz“ (Kimmich 2015: 69), die die Oberflächlichkeit nicht als Makel, sondern als Prinzip feiern – als „Sinnenweide der Oberfläche“ (ebd.: 71). Mithin kommt in ihnen eine grundlegende Kritik an der bürgerlichen Vorstellung eines authentischen, mit sich selbst identischen Ichs zum Ausdruck. Sie entlarven die bürgerlichen Vorstellungen von Identität als flexibles Rollenspiel ohne einen essentialistischen Kern (vgl. ebd.: 65). Unter diesem Aspekt erscheint Hochstapelei nicht

als bloße Devianz, sondern als zugespitzte Variante jener Identitätsarbeit, die die Moderne und – darauf wird gleich näher einzugehen sein – in hohem Maße auch die Gegenwart jedem Individuum auferlegt.

Die Frage nach der Authentizität des Selbst, die Hochstapler:innen so radikal aufwerfen, ist keineswegs nur ein philosophisches Problem; vielmehr durchdringt sie den Alltag moderner Gesellschaften bis in die Gegenwart hinein. Erving Goffman hat in seinen soziologischen Studien gezeigt, dass Wirklichkeit ein „vorläufiges gemeinsam hergestelltes Phänomen“ ist (Hettlage 2003: 74), in dem Rollenspiele strukturell angelegt sind. Nach Goffman konstituiert sich die Ich-Identität des sozialen Individuums im Spannungsfeld zwischen sozialer und persönlicher Identität (vgl. Goffman 2014 [1963]: 132 ff.). Das Individuum ist daher darauf angewiesen, eine „Schein-Normalität“ herzustellen (ebd.: 152), was freilich nicht bedeutet, dass Goffman Täuschung und Lüge zum obersten Prinzip sozialen Handelns erhebt. Angesprochen ist damit vielmehr eine Art performative Entlastungsfunktion, die es ermöglicht, in sozialen Interaktionen handlungsfähig zu bleiben. Denn im Alltag kann das Individuum weder seiner persönlichen Identität vollständig entsprechen noch den allgemeinen Erwartungen an seine soziale Identität restlos gerecht werden – ersteres würde in Selbstverleugnung, letzteres in Interaktionsverweigerung münden. „Wir alle spielen Theater“, wie der in der deutschen Übersetzung von *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) hinzugefügte Haupttitel sinnigerweise lautet. Die heuristisch verwendete Theatermetapher impliziert nicht etwa Lüge oder Betrug, sondern den Umstand, dass soziales Rollenspiel strukturell im gesellschaftlichen Leben angelegt ist: In der Interaktion mit Freunden und Familie können und dürfen andere Partialaspekte eines Selbst zur Geltung kommen als im beruflichen Umfeld.

Damit erscheint ein Subjekt in verschiedenen Kontexten je unterschiedlich, ohne im eigentlichen Sinne zu lügen – wählt es doch lediglich andere ihm zugehörige Aspekte seines Selbst aus. Davon abzugrenzen wären Hochstapelnde, die Rollenerwartungen innerhalb eines bestimmten Kontexts gewissermaßen übererfüllen. Sie treiben die „Schein-Normalität“ auf die Spitze, indem sie sich eines vorgeformten Rollenskripts bedienen, das die Anforderungen an die jeweilige soziale Rolle vollständig einlöst. Krappmann bringt dies mit einem Bonmot auf den Punkt: Sie versuchten, innerhalb des jeweiligen Kontexts „so

zu sein wie alle“ (Krappmann 1993: 78). Das Rollenspiel, das bei anderen Subjekten eine Entlastungsfunktion innehat, wird bei Hochstapelnden mithin zum Signifikanten ohne Signifikat (vgl. für diese Unterscheidung Schmidt 2018: 103 ff.).

Doch wie lässt sich der Eindruck der wachsenden Präsenz der Hochstapelei in der Gegenwart erklären? Welche Resonanzböden verleihen dieser kulturellen Praxis heute eine derart spürbare Wirkmacht? Die Gründe hierfür sind vielfältig. Im Folgenden werden Faktoren skizziert, die aus unserer Sicht die zentralen Konfliktlinien der Gegenwartskultur widerspiegeln. Sie sind allerdings nicht als erschöpfende Kausalkette zu verstehen, sondern als vorsichtige Annäherungen, die gleichwohl die Konturen eines Phänomens hervortreten lassen, das weit über den Einzelfall hinausweist.

Ein erster Faktor könnte in der Fiktionalisierung der Ökonomie liegen. Mit dem Ende des Goldstandards wird die Bindung des Geldes an einen materiellen Gegenwert endgültig aufgehoben. Die damit verbundene „Destabilisierung von Referentialitätsansprüchen von Zeichen“ (Amann 2016: 127) überträgt sich auf Lebensbereiche außerhalb der Ökonomie. Spätestens die Finanzkrise von 2008 – nicht zuletzt ausgelöst durch Ponzi-Betrüger wie Bernard Madoff und Allen Stanford – erschüttert das Vertrauen in die Finanzmärkte nachhaltig und befördert die öffentliche Wahrnehmung ökonomischer Prozesse als zutiefst flatterhaft und unzuverlässig. Es kommt zunehmend zu einer Poetisierung und Narrativierung der Märkte. Auch Heimbürger (2004) sieht darin eine Annäherung der Bereiche Ökonomie und Literatur. Diese Entwicklung hat nachhaltige Auswirkungen auf das Subjekt im Finanzkapitalismus. Die ökonomischen Notwendigkeiten führen zu einem Imperativ des Kreativ-Sein-Müssens im ökonomischen Bereich, der sich aber auch zunehmend auf außerökonomische Bereiche bezieht. Die ökonomischen Logiken diffundieren schließlich in sämtliche Subjektivierungsbereiche (dazu ausführlich Tönsing 2021). Unternehmer:innen werden im Neoliberalismus zu „Künstler:innen ihrer selbst“ (Pott 2004: 2), und die Grenzen zwischen ökonomischer Realität und Fiktion verschwimmen zusehends.

Ein zweiter Faktor lässt sich in der Ökonomie der Aufmerksamkeit erblicken. Das Selbst wird durch Erzählung hervorgebracht, dies konstatieren zumindest narrative Psycholog:innen. Paul Ricœur (1996) etwa versteht die Kon-

stitution des Selbst als wesentlich auf Narration beruhend, auf der Fähigkeit, die Ereignisse des eigenen Lebens in einen kohärenten Sinnzusammenhang zu fügen. Die Selbsterzählung organisiert Zeitlichkeit, indem sie Heterogenes verknüpft. Diese „Synthese des Heterogenen“ (174) ist stets eine Konstruktionsleistung: Sie setzt eine Auswahl voraus, die bestimmte Erfahrungen hervorhebt, andere ausblendet und so den jeweiligen Umständen des Subjekts Kohärenz verleiht. So wählt man etwa im Bewerbungsschreiben gezielt jene Ereignisse aus, die für die angestrebte Stelle von Belang sind. Die Selektion folgt bestimmten Absichten (man möchte sich als kompetent oder hilfsbereit präsentieren), impliziert aber noch kein Lügen, denn sie schöpft aus einem Pool wahrer Erfahrungen. Auch wenn jede Selbsterzählung konstruiert ist, bedeutet das nicht, dass sie erlogen sein muss.

Das Mittel zur Selbstaufmerksamkeitsgenerierung seit dem 18. Jahrhundert war das Tagebuch. Bernard Stiegler, ein Pionier in der Erforschung von Selbstaufmerksamkeitstechniken und ihrem Einfluss auf Subjektivierungsprozesse, zeichnet die „Formierung der Aufmerksamkeit“ (Stiegler 2009: 46) seit der Antike bis in die Gegenwart nach. In diesem Zusammenhang zeigt er, dass das Tagebuch zu einer kohärenten Selbstaussprache führt und sich hermeneutisch an das wahre Selbst annähert. Durch die Intensivierung des visuellen Anteils der Selbstaufmerksamkeitsmedien, insbesondere durch Social Media, werden jedoch zunehmend körperliche Aspekte zu Aspekten des Selbst. Die neue Art des Selbstbezugs basiert nicht mehr auf kohärenter Selbstaussprache, sondern auf einem Wahrgenommen- und Bestätigt-Werden durch Dritte (vgl. hierzu ausführlich Franck 2004).

Die schriftliche Auseinandersetzung mit sich selbst sieht Stiegler als „Grundlage der *deep attention*“ (Stiegler 2009: 100). Als *pharmakon* erlaube die Schrift dem Individuum, eine tiefe Aufmerksamkeit auf sich selbst zu richten. Nicht umsonst bezeichne Kant die Schrift als aufklärerisches Mittel zur Mündigkeit. Dem stellt er die heutige, technisch basierte Aufmerksamkeitsformierung entgegen, die nicht primär zu Mündigkeit und Emanzipation führe, sondern zu „Unaufmerksamkeit“ (125). Der digitale Blick auf sich selbst führe weniger zu einer Selbst-Findung, als vielmehr zu einer Art Dissoziation des Selbst (Stiegler 2016). Stiegler sieht die digitale „Grammatisierung“ im Dienst einer „Psychomacht“ (2009: 23), die mehr der Formierung marketingrelevanter

ter Subjekte als der „Formierung von Aufmerksamkeit, das heißt des Bewusstseins“ diene (ebd.). Er beschreibt eine Subjektkonstituierung, die Subjekte zu erfassbaren Konsumenten und nicht zu emanzipierten Individuen erzieht. Um in einer solchen Ordnung zu bestehen, erscheint schließlich jedes Mittel recht, sich besser darzustellen, als man ist. Dieser Mechanismus bietet für das Hochstapeln einen idealen Nährboden.

Eng verbunden mit der Aufmerksamkeitsökonomie ist drittens die Intensivierung des visuellen Anteils von Medien. Der Fokus auf vordergründige körperliche Aspekte wird zum Leitprinzip einer bildaffinen Kultur, in der das Sichtbare über das Wesentliche zu triumphieren droht. Das Bombardement des Subjekts mit den idealisierten Profilen ist ein Beschleunigungsfaktor, der zu dem ständigen Drang, seinem eigenen Idealbild zu entsprechen, beiträgt (vgl. Schneider 2000: 13–40). In ihrem Essay *Hässlichkeit* (2023) rekonstruiert Moshtari Hilal die fragwürdige Herkunft dominanter Schönheitsnormen (Physiognomik, Kolonialismus, Medienbilder) und zeigt, wie sie sich letztlich aus Rassismus, Sexismus und westlichen Blickregimen zusammensetzen. ‚Schönheit‘ beruht demnach auf historisch gewachsenen Ausschlüssen. Umso prekärer wirkt der Zwang, ihnen mit performativen und bisweilen hochstaplerischen Strategien um jeden Preis gerecht zu werden. Dass dies mit immer neuen Formen der Selbstinszenierung und Täuschung geschieht, verweist auf eine Kultur, in der Anerkennung zunehmend an die Bereitschaft gebunden ist, sich selbst zum Ideal zu stilisieren.

Ein vierter Faktor betrifft den Wandel der Liebeskonzepte im Neoliberalismus. Eva Illouz hat sich eingehend mit den neuartigen Beziehungsstrukturen dieser Ordnung auseinandergesetzt und unterscheidet ein älteres Beziehungsmuster, das auf gemeinsamer Vergangenheit und gewachsenem Vertrauen beruht, von einem neueren, das allein auf den Möglichkeitsraum der Zukunft ausgerichtet ist. *Der kleine Prinz* von Antoine de Saint-Exupéry gilt ihr als Musterbeispiel für eine längst vergangene Beziehungsstruktur, derzufolge man für das, was man sich vertraut gemacht hat, zeitlebens verantwortlich ist. Zeitgenössische Beziehungen hingegen richteten sich nach der Frage, inwiefern der jeweils andere von Nutzen für die eigene Zukunft sei. *I could do better* werde zunehmend zur Maxime zeitgenössischer Beziehungen; das vorherrschende

Gefühl sei daher: *I might not be good enough*.¹ Dadurch würden Beziehungen insgesamt prekärer.

Von der hier angesprochenen Entwicklung profitiert die Täuschungsindustrie, wie etwa der Erfolg neuerer Varianten des Liebesschwindels wie der Pick-up-Kultur und des Romance Scamming zeigt. Mit Illouz lassen sich romantische Gefühle als Fiktionen beschreiben, die durch kapitalistische und mediale Narrative strukturiert sind. Moderne Gefühle erscheinen damit als Resultat von Geschichten, Bildern und Simulationstechniken, die Sehnsüchte hervorbringen und lenken. „Wir alle“, so Illouz, „sind Emma Bovary in dem Sinne, daß unsere Gefühle tief in fiktionalen Erzählungen eingebettet sind: Sie entwickeln sich in Geschichten und als Geschichten“ (Illouz 2011: 381). Indes darf der narrative Konstruktcharakter romantischer Gefühle nicht manifest werden; seine Sichtbarkeit würde die Illusion der Liebe zerstören. Nicht zufällig stellt Illouz in diesem Zusammenhang eine Analogie zu Emma Bovary her, die gleichsam zum Opfer ihrer angelesenen romantischen Fantasien wird, und spricht von „Simulationstechniken zur Konstruktion und Manipulation von Sehnsüchten“ (ebd.). Wir alle sind Emma Bovary – also potenzielle Liebesopfer. Auch hier erweist sich die Grenze zum Liebesbetrug als fließend.

Fünftens könnte der pragmatische Wahrheitsbegriff, wie ihn insbesondere John Dewey formuliert hat, einen Nährboden für populistische Instrumentalisierungen von Wahrheit bilden. Dewey versteht Ideen nicht als Abbilder einer vorgegebenen Realität, sondern als Arbeitshypothesen, deren Wert sich an ihren Konsequenzen bemisst (vgl. Dewey 1929: 7 ff.). Wahr ist, was funktioniert. Diese an sich produktive erkenntnistheoretische Position kann im politischen Raum leicht dahingehend pervertiert werden, dass als wahr gilt, was bei den Wähler:innen auf die größtmögliche Resonanz stößt. Dies eröffnet Populist:innen Tür und Tor, denn „alternative Fakten“ (Kumkar 2022) können

.....
1 Illouz' Erkenntnis beruht auf einer Auswertung mehrerer tausend Einträge in Internetforen über Beziehungsprobleme. Vgl.: Illouz, Eva: *Intimität und Selbst – vom Verblassen zweier Fluchtpunkte am Horizont*. Vortrag im Rahmen der Tagung *Lost in Perfection* der APAS-Gruppe (Aporien der Perfektionierung in der beschleunigten Moderne). Universität Hamburg am 9.10.2015. Vgl. zu dieser Thematik auch insgesamt: Illouz, Eva: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*. Institut für Sozialforschung an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität. Aus dem Englischen von Martin Hartmann. Frankfurt a. M. 2006 (= Adorno-Vorlesungen 2004).

natürlich ebenfalls funktionieren. In jedem Fall kommen subversive Macht-techniken zur Anwendung, die im Hinblick auf Fakten manipulative „Verkehrungen ins Gegenteil“ (Sasse 2023) bewirken. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, auch den Populismus als möglichen Nährboden für Hochstapelei zu betrachten, geben doch populistisch argumentierende Berufspolitiker:innen vor, die ‚Stimme des Volkes‘ zu repräsentieren und eine schweigende Mehrheit zu personifizieren (vgl. Möller 2021: 7; Müller 2016: 18 f.).

Sechstens schließlich verweisen Konzepte wie das des erschöpften Selbst (Ehrenberg 2004) und der Müdigkeitsgesellschaft (Han 2010) auf den enormen Druck, der in der modernen Leistungsgesellschaft auf dem Einzelnen lastet. Die Hochstapelei kann hier als eine verzweifelte Strategie gesehen werden, um in einer Welt permanenter Selbstoptimierung mithalten zu können. Eine pathologische Kehrseite dieses Drucks ist das sogenannte Hochstaplersyndrom: Erfolgreiche Menschen leben in ständiger Angst, als inkompetent und unqualifiziert entlarvt zu werden, obwohl ihre Leistungen objektiv nachweisbar sind (vgl. Clance/Imes 1978; Schmidt 2018: 11 f.).² Dass sie ihre Erfolge auf externe Gründe wie Glück, Zufall oder die Hilfe anderer zurückführen, bietet wohl mindestens ebenso viel Aufschluss über die Funktionsweisen des Systems, in dem sie reüssieren, wie über sie selbst. In paradoxer Zuspitzung ließe sich sagen, dass selbst diese Hochstapler:innen, die keine sind, der Gesellschaft in typisch hochstaplerischer Manier den Spiegel vorhalten.

Literatur und Film der Gegenwart erweisen sich als besonders prädestinierte Medien, um die vielschichtigen Dimensionen der Hochstapelei auszuloten. Sie machen die Mechanismen des Hochstapelns auf unterschiedliche Weise poetisch erfahrbar. Nicht nur beleuchten sie die Psychologie der Hochstapler:innen und ihrer Opfer mit erzählerischer Tiefe, Empathie und Abneigung, sondern sie können das Publikum auch darüber informieren, dass es sich um Hochstapelei handelt, oder es selbst in einer Weise unzuverlässigen

.....

2 Das Impostor-Syndrom ist ein derzeit viel diskutiertes Phänomen, wie nicht zuletzt ein am 15. Dezember 2025 online veröffentlichter Call for Papers mit dem Titel *(Ein-)Gebildete Hochstapler. Das Impostor-Syndrom in Literatur, Film und Populärkultur* für einen kürzlich veranstalteten Workshop zeigt (vgl. <https://networks.h-net.org/group/announcements/20049760/cfp-ein-gebildete-hochstapler-das-impostor-syndrom-literatur-film-und> letzter Zugriff: 25.02.2026).

Erzählens zunächst in die Irre führen. Außerdem können sie die gesellschaftlichen Bedingungen, die sie hervorbringen, kritisch reflektieren. In einer Welt, die von der Ökonomie der Aufmerksamkeit und dem neoliberalen Druck zur permanenten Selbstoptimierung (vgl. Tönsing 2021) geprägt ist, legen sie in fiktionalen Entwürfen zentrale Widersprüche der Gesellschaft offen. Mithin dekonstruieren sie die Mechanismen der Inszenierung und machen sichtbar, wie fragil die Grenzen zwischen Sein und Schein, Authentizität und performativer Aneignung sind. Ferner regen sie durch den Einsatz komplexer Erzählstrukturen das Publikum dazu an, die eigene Wahrnehmung zu hinterfragen und seine Anfälligkeit für Täuschung zu erkennen. Dabei geht es häufig weniger um eine moralische Verurteilung der Hochstaplerfigur als vielmehr um eine Analyse der Systeme – sei es die Finanzwelt, der Kunstbetrieb oder das Feld der Wissenschaft –, die deren Aufstieg ermöglichen und von ihm profitieren. Zudem thematisieren Literatur und Film der Gegenwart die Ambivalenz von Identität als soziales Konstrukt und verhandeln brisante Fragen kultureller Zugehörigkeit, Repräsentation und des Rechts, die eigene Geschichte zu erzählen. Damit schaffen sie einen Raum, in dem die Widersprüche und Aporien der modernen Identitätssuche ohne einfache Antworten verhandelt werden können, und schärfen so den kritischen Blick für die allgegenwärtigen Inszenierungsstrategien unserer eigenen Lebenswelt.

Indem der vorliegende Band literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven verbindet, verfolgt er ein doppeltes Ziel: Zum einen soll das Phänomen der Hochstapelei in seiner kulturellen und ästhetischen Komplexität analysiert werden. Zum anderen sollen daraus Impulse für die literaturdidaktische Praxis gewonnen werden. Denn die Auseinandersetzung mit Hochstaplerfiguren und ihren Geschichten bietet ein enormes Potenzial für die Entwicklung kritischer Medien- und Gesellschaftskompetenz. Die hier versammelten Beiträge entfalten diese Perspektiven, indem sie die vielfältigen Facetten der Hochstapelei in der Gegenwartskultur beleuchten.

Drei Sektionen strukturieren die Annäherung an den Gegenstand. Die erste widmet sich den narrativen, identitätspolitischen und medialen Bedingungen, durch die Hochstapelei hervorgebracht und stabilisiert wird. Den Auftakt bildet der Beitrag von Swen Schulte Eickholt, der den Begriff der Qualitätsfiktion als zeitdiagnostisch relevante Textgattung spätmoderner Gegenwartskulturen

entwickelt. Er zeigt auf, dass solche Texte mit faktuellem Gestus – etwa in Bewerbungen oder Projektanträgen – zukünftige Qualität versprechen, obwohl die strukturellen Bedingungen ihrer Einlösung fehlen. Im Gegensatz zur klassischen Lüge operieren sie mit hypothetischen Zukünften und erscheinen so immun gegen Widerspruch. Die Analyse macht deutlich, dass diese Qualitätsfiktionen keine individuellen Täuschungspraktiken sind, sondern systemische Symptome einer neoliberalen Gegenwart, die gesellschaftlich produzierte Überforderung in persönliche Erschöpfung verwandelt.

Wie eng solche systemischen Dynamiken mit identitätspolitischen Fragen verweben sind, untersucht Brahim Moussa am Beispiel von Mithu Sanyals *Identitti* (2021). Entgegen der tendenziell exkulpierenden Erzählhaltung des Romans liest er die Protagonistin Saraswati – eine Deutsche, die sich eine indische Identität angeeignet hat – als Hochstaplerin. Ausgehend von dieser Figur entfaltet er eine tiefgreifende Kritik an der identitätspolitischen Logik, indem er zeigt, dass auch die Exklusivitätsansprüche von Saraswatis Gegnern hochstaplerische Züge tragen und dass sowohl kulturelle Aneignung als auch essentialistische Identitätspolitik die Komplexität von Zugehörigkeit verfehlen.

Die Spiegelung gegenwärtiger Krisen in historischen Hochstaplerfiguren steht im Fokus von Katharina Müller Esençs Beitrag. Sie analysiert die Rezeption des Schriftstellers Karl May in Philipp Schwenkes Roman *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* (2018) sowie in dem Essay *Karl May* (2024) von Enis Maci und Mazlum Nergiz. May, der vorgab, seine Abenteuer selbst erlebt zu haben, wird hier als widerständige Figur gedeutet, in der sich die Krisen unserer Zeit widerspiegeln. Dazu gehören insbesondere die zunehmenden Zwänge einer Transparenzgesellschaft im Sinne Byung-Chul Hans, aber auch wachsende soziale Ungleichheit und die mit ihr verbundenen klassistischen Ausgrenzungsmechanismen.

Einen erinnerungspolitischen Fokus wählt Anne D. Peiter in ihrer Auseinandersetzung mit Terry Georges Hollywood-Film *Hotel Ruanda* (2004). Am Fall des Protagonisten Paul Rusesabagina, der sich als Retter von Tutsi inszenierte und dafür internationale Anerkennung erfuhr, zeigt sie, wie filmische Narration und hochstaplerische Selbstdarstellung ineinandergreifen und eine Verkehrung realer Opfer- und Täterrollen im Kontext des Genozids an den Tutsi bewirken können. Peiters Analyse verbindet diskursanalytische Ansätze

mit einer genauen Plot-Lektüre und legt offen, wie solche hochstaplerischen Narrative im kollektiven Gedächtnis entstehen, sich verfestigen und politisch instrumentalisiert werden.

Die zweite, mit *Liebesschwindel und die Ökonomie der Gefühle* überschriebene Sektion rückt die Verschränkung von Hochstapelei, romantischen Beziehungen und ökonomischen Strukturen in den Vordergrund. Dass Hochstapelei nicht nur als explizites Thema, sondern auch als unmarkierte Praxis in literarischen Texten wirksam werden kann, zeigt Onur Kemal Bazarkaya am Beispiel von Martina Hefers Roman *Hey guten Morgen, wie geht es dir?* (2024). Im Zentrum steht die Performancekünstlerin Juno, die ihr Wissen um die mutmaßliche Betrugsabsicht eines nigerianischen Romance Scammers dafür nutzt, ihn für ihr eigenes Kunstprojekt auszubeuten. Bazarkaya arbeitet heraus, wie der Text ein Authentizitätsversprechen im Sinne des Populären Realismus (Moritz Baßler) erzeugt, das jedoch zugleich unterlaufen wird, da die Protagonistin unter dem Deckmantel sozialer Sensibilität ein hegemoniales Machtgefälle reproduziert.

Eine ähnliche Kritik an der popkulturellen Inszenierung von Scheinauthentizität formuliert Johanna Tönsing in ihrem Vergleich von Miley Cyrus' Song *Flowers* und der Lyrik Taylor Swifts. Sie argumentiert, dass der zeitgenössische Heterofatalismus – die Abkehr von heterosexuellen Beziehungen – oft als feministisches Empowerment propagiert wird, letztlich aber nur ein Scheitern vor dem neoliberalen System ist und es damit weiterhin stützt. Cyrus' Song, so zeigt Tönsing, bedient dieses Muster paradigmatisch: Er feiert weibliche Selbstgenügsamkeit, ohne die ökonomischen Zwänge zu hinterfragen, die sie hervorbringen und erweist sich damit als eine Form neoliberaler Hochstapelei. Swift hingegen entwirft eine feministische Utopie, die die Kommodifizierung der Liebe entlarvt und ein authentisches weibliches Begehren jenseits der phallogozentrischen Ordnung artikuliert.

Die dritte Sektion – *Hochstapelei lesen lernen: Didaktische Zugänge* – überführt die Analyse in die literaturdidaktische Praxis. Lucas Alt beleuchtet die digitalen Resonanzräume hochstaplerischer Praktiken anhand von Julia von Lucadous Roman *Tick Tack* (2022). Ausgehend von Georg Francks Konzept der Aufmerksamkeit als ökonomisch verwertbarer Ressource analysiert er, wie der Roman Praktiken der Selbstinszenierung zwischen Authentizitätsimpera-

tiv und Sensationserwartung verhandelt. Im Zentrum steht die Transformation der 16-jährigen Almette zur Influencerin, deren dokumentierter Suizidversuch als „Startkapital“ strategisch bewirtschaftet und zur Radikalisierung in Filterblasen genutzt wird. Hochstapelei erweist sich dabei als systemische Anpassungsstrategie in einer Aufmerksamkeitsökonomie, die das Subjekt aufzulösen droht. Abschließend konturiert Alt das didaktische Potenzial einer solchen Lektüre: Der literarische Text dient als Reflexionsmedium, um Inszenierungslogiken und demokratiegefährdende Dynamiken aufmerksamkeitsgetriebener Öffentlichkeiten kritisch verstehbar zu machen.

Die didaktische Perspektive vertieft Julie Intveen in ihrer Untersuchung der Netflix-Miniserie *Inventing Anna* (2022), die sie im Kontext der nordrhein-westfälischen Zentralabiturvorgaben ab 2025 für den Englischunterricht der Sekundarstufe II erschließt. Am Beispiel der Hochstaplerin Anna Delvey analysiert sie, wie die Serie mithilfe filmischer Mittel eine moralisch ambivalente Figur konstruiert und Themen wie Identität, Gender und soziale Macht verhandelt. Theoretisch stützt sie sich auf Butlers Performativitätskonzept, Goffmans *Impression Management* und Bourdieus Theoreme des Habitus und der symbolischen Macht, die sie nicht nur als Interpretationsrahmen, sondern zugleich als literaturdidaktische Werkzeuge produktiv macht. Darüber hinaus beleuchtet sie das serielle Erzählprinzip der Miniserie als eigenständige didaktische Ressource.

Sebastian Bernhardt wendet sich mit Daniel Kehlmanns historischen Romanen *Die Vermessung der Welt* (2005) und *Tyll* (2017) zwei Texten zu, in denen Figuren soziale Formen des Hochstapels betreiben und daraus symbolisches Kapital schlagen. Dass ihnen dies gelingt, liest Bernhardt als implizite Gesellschaftskritik: Die Romane legen offen, wie sehr eine Gesellschaft auf äußerliche Symbole fixiert bleibt und sich von bloßen Behauptungen blenden lässt. Aus dieser Beobachtung entwickelt er Perspektiven für einen narratologisch orientierten Literaturunterricht, der auf ästhetische Erfahrung und Irritationssensibilität setzt und Schüler:innen dazu befähigt, Unzuverlässigkeitssignale zu erkennen, statt vorgefundenen Inszenierungen ungeprüft Glauben zu schenken.

Den Abschluss des Bandes bildet Constanze Wilkens Beitrag zu Daniel Kehlmanns bislang literaturdidaktisch wenig beachtetem Roman *F* (2013). Auf

Grundlage der Hochstapelei-Definition Veelens (2014) identifiziert Wilken mehrere Figuren als Hochstapler:innen und richtet ihr besonderes Augenmerk auf deren erzählerische Darstellung: Wechselnde, jeweils intern fokalisierte Erzählinstanzen beschränken die Wiedergabe im Wesentlichen auf die Wahrnehmungen der hochstapelnden Figuren selbst, wodurch unterschiedliche Haltungen gegenüber der Hochstapelei sichtbar werden. Gerade die zahlreichen Irritationsmomente, die aus dieser Erzählsituation hervorgehen, erweisen sich als produktive Ausgangspunkte für eine kompetenzorientierte Textarbeit im Literaturunterricht.

Zusammengenommen zeigen die hier versammelten Beiträge, dass Hochstapelei weit mehr ist als eine individuelle Verfehlung. Sie erweist sich als ein zentrales Paradigma, das die Bruchlinien, Sehnsüchte und Aporien unserer spätmodernen, medial durchdrungenen Gesellschaften sichtbar macht. Wir hoffen, dass dieser Band nicht nur neue wissenschaftliche Perspektiven eröffnet, sondern auch wertvolle Impulse für eine kritische Auseinandersetzung mit den allgegenwärtigen Inszenierungslogiken unserer Zeit bietet.

Der rassismus- und gendersensible Umgang mit Sprache lag in der Verantwortung der einzelnen Beitragenden. Von den Herausgeber:innen gab es dazu keine verbindlichen Vorgaben.

Unser Dank gilt zunächst allen Autor:innen für ihre engagierten und inspirierenden Beiträge sowie für die vertrauensvolle Zusammenarbeit. In besonderem Maße danken wir dem Open Access-Publikationsfonds der Universität Paderborn, der *Universitätsgesellschaft Paderborn – Verein der Freunde und Förderer der Universität Paderborn e. V.* sowie dem Mittelbau der Germanistik der Universität Paderborn für Ihre freundliche und großzügige Unterstützung unseres Projekts. Außerdem bedanken wir uns bei Tim Hanneforth bei der Hilfe und Inspiration zur Erstellung des Titelfotos.

Literaturverzeichnis

- ABAGNALE, FRANK/REDDING, STAN (1980): *Catch Me If You Can: The True Story of a Real Fake*. New York: Grosset & Dunlap.
- AMANN, WILHELM (2016): „Realismus und Fiktion in Literatur und Ökonomie“. In: Fauth, Sören R./Parr, Rolf (Hg.): *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. München: Brill 2016, 125–134.
- ASMUSSEN, TINA/RÖBLER, HOLE (Hg.) (2013): *Scharlatan! Eine Figur der Relegation in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- BAZARKAYA, ONUR KEMAL (2019): *Der gelehrte Scharlatan: Studien zur Poetik einer wissenschaftlichen Figur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BAZARKAYA, ONUR KEMAL (2016): „Schwindel der Fiktionalität: Über Autofiktion und Rollenspiele in Thomas Manns *Felix Krull*“. In: *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 2016 1(35), 43–60.
- BAZARKAYA, ONUR KEMAL/ÖGRETMEN, SEMRA (2016): „System Goldach: Über Kommunikation und Schein in Gottfried Kellers *Kleider machen Leute*“. In: *Humanitas – International Journal of Social Sciences*, 2016 4(7), 57–72.
- BELFORT, JORDAN (2007): *The Wolf of Wall Street*. New York: Bantam Books.
- BRANT, SEBASTIAN (1980): *Das Narrenschiff [1494]*. Textfassung und Erläuterungen von Elvira Pradel. Frankfurt a. M.: Röderberg.
- CLANCE, PAULINE ROSE/IMES, SUZANNE (1978): „The Impostor Phenomenon in High Achieving Woman: Dynamics and Therapeutic Intervention“. In: *Psychotherapy Theory: Research and Practice*, 15, 241–247.
- DEWEY, JOHN (1929): *The Quest for Certainty: A Study of the Relation of Knowledge and Action*. London: Gifford Lectures.
- DOMELA, HARRY (1927): *Der falsche Prinz*. Berlin: Malik-Verlag.
- EHRENBERG, ALAIN (2004): *Das erschöpfte Selbst: Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Campus.
- FRANCK, GEORG (2004): *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: Hanser.
- GOFFMAN, ERVING (2014 [1963]): *Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- GOFFMAN, ERVING (1959 [1956]): *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books.

- GOFFMAN, ERVING (2003 [1969]): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- HAN, BYUNG-CHUL (2010): *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- HEIMBURGER, SUSANNE (2009): „Zur Literarisierung von Arbeitswelt in Anne Webers Gold im Mund und Liebe Vögel und Joachim Zelters Schule der Arbeitslosen“. In: Deiters, Franz-Josef/Fliethmann, Axel/Lang, Birgit/Lewis, Alison/Weller, Christiane (Hg.): *Narrative der Arbeit. Narratives of Work*. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach 2009, 133–146 (= Limbus. Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft. Australian Yearbook of German Literary and Cultural Studies 2).
- HESSENSCHAU (2026): „Das Thema: 3 Menschen tot: 15 Jahre Haft für falsche Ärztin“. In: <https://www.youtube.com/watch?v=uYiiXWvfw> (letzter Zugriff: 27.05.2026).
- HETTLAGE, ROBERT (2003): „Der entspannte Umgang der Gesellschaft mit der Lüge“. In: Mayer, Mathias (Hg.): *Kulturen der Lüge*. Köln: Böhlau, 69–98.
- HILAL, MOSHTARI (2023): *Hässlichkeit*. München: Carl Hanser.
- ILLOUZ, EVA (2011): *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp.
- ILLOUZ, EVA (2004): *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KIMMICH, DOROTHEE (2015): „Die Sinnenweide der Oberfläche. Hochstapler in der Literatur der Moderne“. In: Lechtermann, Christina/Rieger, Stefan (Hg.): *Das Wissen der Oberfläche: Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung*. Zürich/Berlin: diaphanes, 61–75.
- KRAPPMANN, LOTHAR (1993): *Soziologische Dimensionen von Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- KUMKAR, NILS C. (2022): *Alternative Fakten. Zur Praxis der kommunikativen Erkenntnisverweigerung*. Berlin: Suhrkamp.
- MANOLESCU, GEORGES (1905): *Ein Fürst der Diebe*. Berlin: Paul Langenscheidt.
- MÖLLER, KOLJA (2021): „Der Populismus als Forschungsgegenstand in Politik- und Sozialwissenschaft“. In: ders. (Hg.): *Populismus. Ein Reader*. Berlin: Suhrkamp, 7–2.
- MÜLLER, JAN-WERNER (2016): *Was ist Populismus? Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp.
- NECKEL, SIGHARD (2000): „Bluffen, Täuschen und Verstellen. Bemerkungen zu einer Variante des Leistungsprinzips“. In: ders.: *Die Macht der Unterscheidung. Essays zur Kultursoziologie der modernen Gesellschaften*. Frankfurt a. M.: Campus, 60–6.

- POROMBKA, STEPHAN (2014): „Über die Notwendigkeit, die Hochstapelei auf höchstem Niveau flach zu legen (Epilog)“. In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis, 205–21.
- POROMBKA, STEPHAN (2008): *Felix Krulls Erben. Die Geschichte der Hochstapelei im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Blumenkamp.
- POSTEL, GERT (2001): *Doktorspiele. Geständnisse eines Hochstaplers*. Frankfurt a. M.: Eichborn.
- POTT, SANDRA (2004): „Wirtschaft in Literatur. ‚Ökonomische Subjekte‘ im Wirtschaftsroman der Gegenwart“. In: *KulturPoetik. Journal for cultural poetics* 4, Heft 2, 202–17.
- PRESSLER, JESSICA (2018): „How an Aspiring ‚It‘ Girl Tricked New York’s Party People – and Its Banks“. In: *New York Magazine*, 28. Mai 2018. Online unter: <https://www.thecut.com/2018/05/how-anna-delvey-tricked-new-york.html> (letzter Zugriff: 10.05.2026).
- RICŒUR, PAUL (1996): *Das Selbst als ein Anderer*. Aus dem Französischen von Jean Greisch in Zusammenarbeit mit Thomas Bedorf und Birgit Schaaff. München: Wilhelm Fink (= Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 26).
- SASSE, SYLVIA (2023): *Verkehrungen ins Gegenteil. Über Subversion als Machttechnik*. Berlin: Matthes & Seitz.
- SCHMIDT, KATJA (2018): *Lüge, Hochstapelei und Bildung. Bildungstheoretische Annäherungen und biographische Rekonstruktionen*. Bielefeld: transcript.
- SCHNEIDER, IRMELA (2000): „Anthropologische Kränkungen – Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen“. In: dies./Becker, Barbara (Hg.): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. Frankfurt: Campus.
- SCHWANEBECK, WIELAND (Hg.) (2014a): *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis.
- SCHWANEBECK, WIELAND (2014b): „Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis (Einleitung)“. In: ders. (Hg.): *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis, 9–4.
- SCHWANEBECK, WIELAND (2014c): *Der flexible Mr. Ripley. Männlichkeit und Hochstapelei in Literatur und Film*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

- SLOTERDIJK, PETER (1983): *Kritik der zynischen Vernunft*. Zweiter Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- STIEGLER, BERNARD (2009): *Von der Biopolitik zur Psychomacht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- STIEGLER, BERNARD (2016): „Relational ecology and digital pharmakon“. In: <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Stiegler-Relational-Ecology-Digital-Pharmakon.pdf> (letzter Zugriff: 16.1.2014).
- STOKER, BRAM (1910): *Famous Impostors*. New York: Sturgis & Walton Company.
- TÖNSING, JOHANNA (2021): „Hallo, wer spricht? Hallo, wer spricht!“ *Über die Poetik der Selbstoptimierung in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: aisthesis.
- TÖNSING, JOHANNA (2024): „Jack Unterweger – ein (literarischer) Fall. Überlegungen zur Komplexität eines Autor-Erzähler-Verhältnisses im Literaturunterricht“. In: Bernhard, Sebastian (Hg.): *Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Medien*. Berlin: Frank & Timme, 481–518.
- UHLE, CHRISTIAN (2022): *Wozu das alles? Eine philosophische Reise zum Sinn des Lebens*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- UNTERWEGER, JACK (1983): *Fegefeuer oder die Reise ins Zuchthaus*. Augsburg: Maro.
- VEELEN, SONJA (2021): *Hochstapeln: Eine kulturelle Praktik in Bewerbungs- und Personalauswahlverfahren*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
- VEELEN, SONJA (2014): „Die Geister, die ich rief ... Hochstapeln als strukturell gefo(e)rderte Kulturpraxis? Soziologische Perspektiven auf ein entfesseltes Phänomen“. In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): *Über Hochstaplerei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis, 85–9.
- VEELEN, SONJA (2012): *Hochstapler. Wie sie uns täuschen. Eine soziologische Analyse*. Marburg: Tectum.
- VOIGT, WILHELM (1909): *Wie ich Hauptmann von Köpenick wurde. Mein Lebensbild*. Leipzig/Berlin: Püttmann.
- WULFFEN, ERICH (1923): *Die Psychologie des Hochstaplers*. Leipzig: Dürr & Weber.

I. KONSTRUKTION DER HOCHSTAPELEI –
IDENTITÄT, NARRATION UND
MEDIALE INSZENIERUNG

Qualitätsfiktion

1 Einleitung

Unsere Gesellschaft hat einen Zustand erreicht, in dem immer weitere Leistungssteigerungen erwartet, aber zunehmend nicht mehr geleistet werden können. Eine Kultur der Hochstapelei ist die Folge. Qualitätsfiktion ist die Gattung der Texte, die eine solche Kultur erzeugt, wenn sie ihre eigenen Geschichten glauben möchte, obwohl sie weiß, dass sie Fiktionen sind. Das ist eine paradoxe Ausgangslage, denn während Fiktionen nur von Ausgedachtem berichten, können fiktive – also erdachte – Texte grundsätzlich auch in betrügerischer Absicht verfasst sein, wenn sie suggerieren, wahre Aussagen über Tatsachen zu machen. Die Qualitätsfiktion ist als Gattung paradox, da sie mit dem Gestus auftritt, von Tatsachen zu berichten, während Sender und Empfänger bewusst ist, dass sie nur lose Beziehungen zur Realität unterhält, während dennoch der Wunsch überwiegt, der eigenen Fiktion Glauben zu schenken. Täuschend fiktive Texte nutzen sehr bewusst eingesetzte Verfahren, die der Produzent nicht selbst glaubt. Wenn Sonja Veelen berichtet, ein mit der Prüfung von Bewerbungsunterlagen betrauter Detektiv habe bei 5.000 Bewerbungen 1.500 Fälschungen gefunden (vgl. Veelen 2021: 12), dann ist hier von gezielter Hochstapelei auszugehen: Die Bewerber:innen wussten genau, dass sie fiktive Informationen in ihre Bewerbung integrieren. Das wäre dann fingierte Qualität und keine Qualitätsfiktion. Aber die Grenzen sind fließend. Tatsächlich möchte ich keine klar umrissene Textgattung beschreiben, die Fiktionen im Sinne eines Textverständnisses produziert, das offen kommuniziert, fiktive Inhalte zu enthalten, wie literarische Gattungen. Der Begriff der Fiktion ist eine Notlösung, denn ein Text mit faktuellem Anspruch, der bewusst fiktive Elemente enthält, ist schlicht eine Lüge. Dennoch ist das Bewerbungsschreiben das Musterbeispiel einer Qualitätsfiktion. Das lässt sich nur über den zeitlichen

Referenzrahmen der Texte verstehen. Eine literarische Fiktion ist ein zeitloser Text in dem Sinne, dass seine Geschichte immer im Moment der Rezeption fiktionale Gültigkeit beanspruchen kann; egal, ob es sich um eine Geschichte mit zeitlich so unklarem Bezug wie ein Märchen handelt oder um einen historischen Roman.

Eine Qualitätsfiktion ist ein Text, der von potenziell möglichen Realitäten berichtet, die zukünftig realisiert werden sollen, auch wenn eigentlich klar ist, dass sie nicht realisierbar sind. Der Bezugsrahmen ist also die Zukunft und dadurch kann die Qualitätsfiktion nicht lügen, da sie, wie die literarische Fiktion, von hypothetischen Realitäten handelt. Klärungsbedürftig ist, welche rhetorischen Strategien zum Einsatz kommen, um eine Qualitätsfiktion zu verfassen, was nun genau Qualitätsfiktionen sind und wie man von einer Kultur der Qualitätsfiktion sprechen kann. Von wirklichem Interesse sind also weniger konkrete Texte, sondern *systemische*¹ Handlungsvorgaben, welche den Subjekten einer Gesellschaft potenziell pathologische Selbstkonzepte einimpfen können, indem sie dafür sorgen, dass diese ihr eigenes Leben als Qualitätsfiktion entwerfen. Den Zukunftsentwürfen dieser Fiktionen, können sie – eigentlich bei vollem Bewusstsein – nicht gerecht werden; eine Strategie der Selbsttäuschung also. Die Qualitätsfiktion beschreibt eine zukünftige Qualität, die strukturell nicht gesichert werden kann, da Rahmenbedingungen die Realisierung verhindern. Im Sinne eines *Double-Bind* sorgt eine Kultur der Qualitätsfiktion aber dafür, dass diese Unmöglichkeit nicht artikuliert werden darf. Das Subjekt kann nur verlieren und muss das als eigenes Versagen internalisieren. Folge dieses Scheiterns sind die neuen Krankheiten, die in neoliberalen Gesellschaften rasant zunehmen: Depression, Burnout und Angststörungen. Das sind soziologisch recht intensiv beforschte Faktoren der neuen Arbeitsorganisation, die nach Hartmut Rosa schon durch die Steigerungslogik der Moderne impliziert sind (vgl. Rosa 2023: 168). Was bisher nicht beachtet wurde, ist die Rolle der narrativen Struktur dieser pathologischen Selbstkonzepte, die ich mit dem Begriff der

.....

1 Im Folgenden wird ‚System‘ nicht im streng systemtheoretischen Sinne verstanden, sondern als kulturelles (Sub-)System einer Gesellschaft, das Wahrnehmungen interpretieren hilft und Handlungsoptionen vorgibt.

Qualitätsfiktion fassen möchte, die dabei nicht nur individuelles Scheitern, sondern auch kollektives Versagen begründet – eine Gesellschaft im Krisenmodus scheinbar unerfüllter Potentiale. Bezeichnend für eine Kultur der Qualitätsfiktion ist es, dass Strukturen, die der Qualitätssicherung dienen sollen, auch dann fortgeführt werden, wenn der erwünschte Effekt nicht eintritt, wie etwa bei der Modularisierung der Studiengänge in Deutschland im Zuge des Bologna-Prozesses.²

Um das Wesen der Qualitätsfiktion besser fassen zu können, werde ich zuerst den Qualitätsbegriff näher erläutern und den Gedanken des Qualitätsmanagements, der am Beispiel von Leitbildern konkreter wird – Qualitätsfiktionen in Miniaturformat. Qualitätsfiktion als rhetorische Strategie ist dann von verwandten Formen manipulativer Rhetorik abzugrenzen: Werbung, Propaganda, *Wokeness* und Verschwörungstheorien. Hier werden sich vielfältige Überschneidungen ergeben, die helfen sollen, die Grundstruktur der Qualitätsfiktion zu verstehen. Anschließend wird der gesellschaftliche Rahmen eines neoliberalen Spätkapitalismus und seiner Arbeitskultur dargestellt und die Struktur des Double-Bind am wirkungsorientierten Monitoring des Deutschen Akademischen Austauschdienstes konkretisiert.

Da ich Akademiker bin und die meisten Leser:innen wohl ebenfalls an Universitäten beschäftigt sind oder waren, werden viele Beispiele aus diesem Bereich stammen. Diese erheben keinerlei Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit oder empirische Signifikanz und sind zumeist polemisch überspitzt, werden aber in der Grundstruktur dennoch den meisten bekannt sein und unmittelbar einleuchten – Studien zu einem noch nicht etablierten Konzept kann es naturgemäß auch gar nicht geben.

.....

- 2 Natürlich gibt es ganz unterschiedliche Einschätzungen zum Bologna-Prozess. Einen guten Überblick über kritische Einwände geben Kellermann et al. (2009). Interessant für die Qualitätsfiktion ist die bereitwillige Erstellung von Modulhandbüchern, die Vorbereitung von Reakkreditierungen und die Versuche der qualitäts- und kompetenzorientierten ‚Vermarktung‘ durch die Hochschulen.

2 Qualität

Unter ontologischen Aspekten ist im philosophischen Diskurs die Qualität „das System derjenigen Eigenschaften, die ein Ding zu dem machen, was es ist, und es von anderen Dingen unterscheiden.“ (Wolters 2004: 428) Von guter Qualität zu sprechen ist also kein Pleonasmus, erst die Qualitätssicherung dürfte dazu geführt haben, dass der Begriff Qualität zunehmend die hohe Qualität meint. So etwa, wenn von den Qualitäten eines Mitarbeiters die Rede ist oder ein Qualitätsprodukt verkauft werden soll. Im Sinne industrieller Fertigung ist das ‚So-Sein‘ eines bestimmten Produktes, seine Qualität, das Ziel eines Prozesses. Wenn das Streben nach hoher Qualität einerseits als anthropologische Konstante gesehen werden kann, so ist sie auch besonders ein Leitbegriff der Moderne (vgl. Zollondz 2014: 17). Sobald Güter hoher Qualität gefertigt werden, gibt es den Versuch, diese durch Betrug zu imitieren und den Gewinn entsprechend zu maximieren. Strategien der Qualitätssicherung sind also so alt wie der Handel selbst. Schon früh werden genormte Gewichte, Siegel, Brandzeichen u. ä. eingeführt, um die Originalität und damit die Qualität einer Sache zu beweisen. Aber erst im Zuge der massenhaften Fertigung wird Qualitätssicherung in allen Stufen des Produktionsprozesses eine bestimmende Vorstellung. Damit wird auch der zuerst von Marx beklagten Entfremdung der Arbeiter vom Produkt begegnet, die nicht mehr persönlich für die Qualität einstehen. Im zwanzigsten Jahrhundert setzen sich schließlich Verfahren des Qualitätsmanagements durch, die insbesondere auf Statistik, Normierung und Messtechnik setzen (vgl. Zollondz 2014: 28). Qualitätssicherung wurde wie so Vieles besonders vom Militär und damit von zwei Weltkriegen vorangetrieben. Systematische Ideen zum Qualitätsmanagement als grundlegende Managementstrategie entwickeln sich direkt nach dem zweiten Weltkrieg und greifen schließlich von der Ingenieurwissenschaft – und damit Betrieben industrieller Fertigung – auch auf den Dienstleistungssektor und das Wissenschaftssystem über. Dabei werden zunehmend die Arbeitskräfte und ihre Qualitäten in einen qualitätssichernden Arbeitsprozess gedanklich miteinbezogen.

Im Sinne der sinnhaft erlebten Arbeit als Selbstverwirklichung nimmt das Qualitätsmanagement mittlerweile eine hervorragende Stellung ein, so formuliert Zollondz zustimmend:

[Das] Qualitätsmanagement [ist] eine ‚Krücke‘, die so auszugestalten ist, dass das Vermögen des Menschen entlang des gesamten Wertschöpfungsprozesses zur Entfaltung kommen kann – also nicht erst sein Vermögen zur Bewertung in der Endkontrolle, sondern seine ganze kreative Gestaltungskraft unter Einbezug aller nötigen Qualitätstechniken. Wenn dieser Zielsetzung gefolgt wird, fühlt sich der Mensch nicht eingeengt, sondern im Kern seines Wesens von seiner Umwelt gefordert und gefördert. (Zollondz 2014: 18)³

Es ist also festzuhalten, dass die Einführung von Qualitätsstandards und Qualitätssicherung gerade für eine Globalkultur massenhafter Produktion notwendig ist und es bleibt noch zu klären, ob die Übertragung eines Fertigungskonzeptes auf Prozesse menschlicher Tätigkeit besonders in Bereichen, die keine Produkte im Sinne der Ingenieurstechnik erzeugen, sinnvoll ist. Die These ist: ohne Qualitätsmanagement keine Qualitätsfiktion, während Strategien der Qualitätssicherung mittlerweile „nahezu alle Sphären menschlichen Lebens und Arbeitens“ erreicht haben (Rosa 2023: 713). Dass Menschen sich nicht zwingend wohl dabei fühlen, wenn sie in ihren individuellen Qualitäten „gefordert und gefördert“ werden, ist eine noch viel zu wenig beachtete Tatsache einer Individualkultur, die Arbeit als Raum individueller Entfaltung und Selbstverwirklichung denkt und umgekehrt dann auch das Leben als Arbeit: „Das Leben ist für den Menschen der Moderne keine Gabe, sondern eine Aufgabe, eine immer unvollendete Aufgabe, die nach immer mehr und neuen Anstrengungen ruft.“ (Bauman 2022: 159)

3 Leitbilder

Verfahren zur Qualitätssicherung können nicht so ohne weiteres auf menschliche Arbeitskraft übertragen werden, daher geht der Einführung eines Qua-

.....

3 Zollondz spricht von einer „Krücke“, da er den Menschen zuvor mit Gehlen als *Mängelwesen* definiert hat, das der Stütze bedarf, um Qualität angemessen zu bestimmen – das ist also nicht abwertend gemeint, verweist aber auf die Rolle eines QM als Hilfsmittel.

litätsmanagements eine Übertragung des Qualitätsgedankens auf Denken und Agieren der Angestellten voraus: „Um als Dienstleistungsorganisation am Markt erfolgreich zu sein und zu bleiben, ist ein konsequent qualitätsorientiertes Denken und Handeln aller Führungskräfte und Mitarbeiter erforderlich.“ (Eversheim 1997: 41) Um dies zu gewährleisten wird die Erstellung eines Leitbildes als erster Schritt empfohlen, der besonders das immer stärker gewichtete *Commitment* der Mitarbeiter:innen zu ihrem Betrieb gewährleisten soll. Bedenkt man die zentrale Stellung des Leitbildes, erscheinen reale Leitbilder oft erstaunlich beliebig. Hier etwa die Leitlinien der REWE-Group:

- Wir handeln eigenverantwortlich im Sinne der Gemeinschaft.
- Wir handeln für Kund:innen – wir sind mitten im Markt.
- Wir haben Mut für Neues. Stillstand ist Rückschritt.
- Wir begegnen einander offen, mit Vertrauen und Respekt. Unser Wort gilt.
- Wir ringen um die beste Lösung, entscheiden wohlüberlegt und handeln konsequent.
- Wir sind uns unserer Verantwortung bewusst und handeln nachhaltig. (REWE Group 2025)

Deutlich werden die Ausrichtung auf die Zukunft, die Einforderung von Eigenverantwortlichkeit und Authentizität (vgl. Reckwitz 2023: 214), zudem die Adressierung von gesellschaftlich aktuell wirksamen Schlagwörtern wie Nachhaltigkeit, die positiv wirken, ohne zu verpflichten.⁴ Verblüffend erscheint, dass die Grundwerte des Leitbildes einzig auf die Handlungsweisen der Mitarbeitenden und nicht auf die Qualität der angebotenen Produkte (Supermärkte und Tourismusangebote) abzielen. Hier zeigt sich, wie stark die Arbeit der Individuen in das Zentrum des Qualitätsmanagements gerückt ist, die dann freilich ebenfalls mittels Statistik, Normierung und Messtechnik überprüft –

.....

4 Die REWE Group ist hier zufällig ausgewählt, tatsächlich hat sie ein fundiertes Nachhaltigkeitskonzept, dessen Tragfähigkeit hier ebenso wenig zu prüfen ist wie die mögliche positive Wirksamkeit der Grundwerte, wenn sie auch für die Managementebene verpflichtend implementiert sind.

oder wie es eher heißt: evaluiert – wird. Leitbilder und das daraus sich ergebende und eingeforderte *Commitment* der Mitarbeitenden sind insbesondere deshalb wichtig, weil sie der Qualitätsfiktion die Richtung vorgeben und durch ihren progressiven, auf Fortschritt getrimmten Inhalt die gedankliche Ausrichtung der Mitarbeitenden mitbestimmen. Oder, wie es mit einer weiteren, dem Geisteswissenschaftler übel aufstoßenden Vokabel aus dem Management heißt: Das ‚Mindset‘ ist wichtig.

Ein Leitbild aber ist nicht unbedingt Qualitätsfiktion, hier soll aber davon ausgegangen werden, dass Leitbilder Zielpunkt von Qualitätsfiktion sind. Potenzielle Mitarbeitende in Bewerbungssituationen oder Gruppen bei Projektanträgen oder ähnliche Personengruppen in vergleichbaren Situationen werden versuchen, mit ihrer Qualitätsfiktion erwartetes Handeln und erwartete Einstellungen zu antizipieren. Dabei gehe ich davon aus, dass selbst da, wo kein Leitbild vorliegt, ein solches imaginär konstruiert wird und als leitende *Inspirationsquelle* der Qualitätsfiktion dient.

4 Abgrenzungen

Durch Abgrenzung von anderen rhetorischen Strategien der Manipulation soll nun bestimmt werden, was genau eine Qualitätsfiktion ausmacht. Dabei sollen stets die gemeinsamen Eigenschaften sowie die Grenzen zur vorgestellten Strategie benannt werden. Im Sinne der Hochstapelei ist Qualitätsfiktion ebenfalls als Manipulation zu werten, auch wenn unklar ist, wer eigentlich manipuliert wird: Adressat oder Sender. Da alle Phänomene einzeln betrachtet hochkomplex sind, ist die Darstellung streng auf die Abgrenzung zur Qualitätsfiktion begrenzt und damit selbstverständlich stark pointiert.

4.1 Werbung

Natürlich ist bei Qualitätsfiktion auch an Werbung zu denken. Seit der Gründung der ersten ‚Insertionsagentur‘ *Haasenstein & Vogler* in Hamburg und der Platzierung der ersten Werbesäule von Ernst Litfaß in Berlin, jeweils 1855, hat die Werbung sich rasant verbreitet und sich in Inhalt, Ausrichtung

und Strategie massiv professionalisiert (vgl. auch zum Folgenden Heun 2017: 3–13). Während zu Beginn noch ausführliche Erläuterungen zum beworbenen Produkt und dessen Qualitäten häufig den Inhalt der Werbung bestimmten, lässt sich im Laufe der Zeit eine immer stärkere Fokussierung auf Emotionen beobachten, besonders durch Berücksichtigung und gezielten Einsatz von psychologischen Wahrnehmungsmustern und Reiz-Reaktions-Schemata, die oftmals eher unterbewusste Entscheidungsprozesse auslösen sollen. Die Hauptunterschiede zur Qualitätsfiktion sind damit die überwiegend emotionale Kommunikation und die Zielsetzungen, die nicht mit der zukünftigen Bereitstellung von Qualität zu tun haben, sondern Wahrnehmungsweisen und Kaufentscheidungen der Zielgruppe beeinflussen sollen. Eine starke Ähnlichkeit liegt allerdings in der Strategie, eine Marke auf dem Markt zu platzieren. „Eine erfolgreiche Marke ist vor allem durch die erfolgreiche Etablierung kollektiver Vorstellungen und Images in den Köpfen der Zielgruppe gekennzeichnet.“ (Heun 2017: 22) Am Leitbild wird überdies deutlich, dass Qualitätsfiktion Teil einer Marketingstrategie sein kann, die zunehmend auf die Bespielung verschiedenster Kanäle setzt. Schon das Leitbild der REWE-Group weist bei aller Nüchternheit ebenfalls auf den Versuch, „Vorstellungen und Images“ zu produzieren, die natürlich positiv bewertet werden. Die Marke selbst soll in der Wahrnehmung mit Qualität und positiven Emotionen verbunden sein, während psychologisch der Weg in der Werbung genau anders herum funktioniert: etwas, das positive Emotionen auslöst, wird eher als qualitativ hochwertig wahrgenommen, als ein nüchtern präsentiertes Produkt. Werbung als Gattung unterscheidet sich signifikant von Qualitätsfiktion darin, dass die Übertreibung der Qualität hier ein allen bekanntes Gattungskriterium ist und die Rezipierenden sich bei rationaler Distanz völlig darüber im Klaren sind, dass die ästhetische Inszenierung der Produkte wenig mit der Realität der Dinge zu tun hat. Nah an der Qualitätsfiktion ist sogenanntes „Content-Driven-Advertising“ (Steimel o. D.), das versucht, als Info-Seite oder sachlicher Bericht wahrgenommen zu werden. Rechtlich muss sie als Werbung gekennzeichnet werden, dies wird aber in möglichst unauffälliger Form getan. Ziel ist offensichtlich, andere Gattungskonventionen zu etablieren – gerade

nicht die der Werbung, sondern die von Nachrichten mit ihren Faktualitätsanspruch.⁵

Analog zur Marke wird etwa in den Wissenschaften versucht, *Keywords* zu platzieren, die für spezifische Paradigmen entstehen können. Oder es werden *Turns* ausgerufen, die komplexe Veränderungen in der wissenschaftlichen Betrachtungsweise bestimmter Phänomene kondensiert zum Ausdruck bringen sollen. Die Verwendung solcher Schlüsselbegriffe dient dann besonders in Texten wissenschaftlicher Qualitätsfiktion dazu, das solide wissenschaftliche Fundament der eigenen Projekte und deren Innovationscharakter zu unterstreichen. Und Innovation ist es, was Qualitätsfiktion antreibt, während Werbung möglichst unspezifische Versprechungen auf positive Gefühle macht. Werbung arbeitet mit Vertrauen (in die Marke, in das Produkt). Innovation ist durch die „Wette, die wir auf die Zukunft abgeschlossen haben“ (Nowotny 2005: 62), außerhalb der natürlichen Ordnung (die Dinge, wie sie waren und sind). Schon hier liegt eine Ursache für das Double-Bind der Qualitätsfiktion, wenn sie auf Innovation setzt, denn das Neue ist dem Wesen nach unbekannt und lässt sich schlecht auf der Grundlage des Erprobten prognostizieren. „Daraus entsteht für jede Institution, die das Neue zu fördern sucht, ein Dilemma: sie will das Unvorhergesehene hervorbringen und es dennoch bereits von Anfang an unter Kontrolle halten.“ (Nowotny 2005: 100) Die ‚Marken‘ sollen dabei das Vertrauen in die potenzielle Innovation steigern. Wer im interkulturellen Bereich Gelder einwerben will, tut immer noch gut daran, auf ‚Hybridität‘ und ‚dritte Räume‘ (Bhabha) zu verweisen, selbst wenn die Innovationskraft dieser Konzepte erschöpft sein dürfte. Raumtheoretische Projekte ohne einen Verweis auf ‚Heterotopien‘ (Foucault) haben geringere Chance auf Beachtung – selbst die zu Tode gerittene ‚Différance‘ (Derrida) kann immer noch intellektuell absichern. Dazu kommen unklar strukturierte Bereiche wie Digitalisierung und damit die *Digital Humanities* und jüngst in großer Unsicherheit über

.....

5 Steimel (o. D.) weist auch auf das Potential narrativer Formate, besser in Erinnerung zu bleiben, und formuliert selbst schon nah an der Qualitätsfiktion: „In der digitalen Welt sind Nutzer tagtäglich einer Vielzahl von Werbebotschaften ausgesetzt. Doch herkömmliche Anzeigenformate werden oft als störend empfunden und deshalb ignoriert. Content-Driven Advertising, also inhaltsgetriebene Werbung, bietet eine innovative Lösung, die Werbung und Mehrwert für den Nutzer vereint.“

Reichweite und Status: KI. Apropos, hier die *Keywords*, die eben diese KI (ChatGPT) als unbedingt notwendig erachtet, wenn man Forschungsgelder – ChatGPT hat hier BMBF und DFG im Blick – für ein Projekt „Hochstapelei als Kulturtechnik“ einwerben möchte: „*Performativität / Fiktionalität / Identitätskonstruktion / Narration, Narrativität / Authentizität, Authentisierungsstrategien / Repräsentation / Soziale Rolle, Maskerade, Rollenspiel / Dispositiv / Medialität, Medientechnologien*“.⁶ Das sind die Vorschläge zur „Theoretischen Anbindung“. In der sehr ausführlichen Antwort finden sich unter der schon erstaunlichen Überschrift „Förderlogisch attraktive Begriffe (für DFG, BMBF, etc.)“ Standards wissenschaftlicher Qualitätsfiktion wie „Interdisziplinarität“, „Epistemische Praktiken“, „Transmedialität“ und – natürlich – „Digital Humanities“, mit dem ja fast schon ironischen Zusatz: „wenn relevant“. Unmittelbare Relevanz schlägt der Chatbot noch durch Verweise auf „*Post-Truth-Diskurse*“ und „*Deep Fakes*“ vor – warum auch nicht? Das wird dann sehr bald Qualitätsfiktion 2.0 – keine Pointe. ‚Digital Humanities‘ sind der Nike-Turnschuh wissenschaftlicher Qualitätsfiktion.

4.2 Propaganda

Wenn oben von Manipulation und hier von Propaganda gesprochen wird, dann bewusst, um den unklaren Raum zu umreißen, den Qualitätsfiktion einnimmt. Wo Einflussnahme in Manipulation übergeht oder wo die Grenzen zwischen Propaganda, Aufklärung oder selbst Bildung genau verlaufen, ist mitunter schwer zu entscheiden. Zumindest ist Propaganda vor den massiven Manipulationsversuchen zweier Weltkriege ein Begriff, der eher die Verbreitung eigener Vorstellungen meint (vgl. auch zum Folgenden Starkulla 2015: 66). Und bei der kirchlichen Propaganda meint ‚Vorstellungen‘ natürlich ‚Wahrheiten‘, von denen man durchaus überzeugt war. Propaganda weist aber auch in einem noch nicht toxischen Verständnis damit auf „Wahrheits-Konflikte“

.....
6 Anfrage vom 27.05.2025, ChatGPT-4,5-Turbo, zugänglich über <https://openai.com/de-DE/chatgpt/overview/>. Prompt: Ich möchte an einem wissenschaftlichen Projekt über Hochstapelei als Kulturtechnik mitarbeiten und wir sollen Projektmittel einwerben. Welche Keywords sollte unser Antrag auf jeden Fall enthalten, um beachtet zu werden.

(Starkulla 2015: 66), welche durch die Propaganda (= Verbreitung) beseitigt werden sollten. Die Bevölkerung ist von der (eigenen) Wahrheit zu überzeugen. Entsprechend konzentriert sich der Diskurs der Neuen Rechten etwa darauf, die Deutungsmacht über zentrale Begrifflichkeiten wie ‚deutsch‘ oder ‚europäisch‘ zu erlangen (vgl. Wiegmann 2024: 141).

Besonders im Zuge politischer Propaganda kommen zunehmend Strategien dazu, Wahrheits-Krisen dadurch zu lösen, dass die Glaubwürdigkeit der Gegenseite(n) diskreditiert wird. Qualitätsfiktion versucht in der Regel nur, die eigene Glaubwürdigkeit zu erhöhen, was Propaganda auch schon immer leisten wollte. Von den unzähligen rhetorischen Propagandastrategien seien hier nur *Fake News*, *Verkehrungen ins Gegenteil*, *Framing* und *Labeling* vorgestellt, da sich aus ihrer Betrachtung etwas für die Struktur der Qualitätsfiktion gewinnen lässt und es aktuell sehr präzise Strategien populistischer Parteien und autokratischer Systeme sind.

Eine Nähe zur Werbung liegt in dem Ziel der Propaganda, dass die Zielgruppe die zu verbreitenden Werte schließlich als ihre eigenen wahrnimmt (vgl. Menath 2023: 16–17). In leichter Abweichung wird die Qualitätsfiktion eher die zu erwartenden Werte der Rezipient:innen, die im Gegensatz zur Propaganda zumeist auch hierarchisch höher gestellte Entscheidungsträger:innen sind, adressieren.

4.2.1 Fake News

„Unter Fake News versteht man [...] im Stil an echte Nachrichten angelehnte, gezielt in die Welt gesetzte Unwahrheiten, die sich meist über die sozialen Medien verbreiten.“ (Preuß 2021: 29) Preuß spricht von „fingierte[n] Nachrichte[n]“ (ebd.), die sie den „Qualitätsmedien“ (ebd.: 26) gegenüberstellt; während Qualitätsfiktion als fingierte Qualität zwar missverstanden wäre, bewegt sie sich in dem Spannungsfeld einer Textgattung mit faktuellem Anspruch – wie ‚Qualitätsmedien‘ und Fake News –, aber bezieht sich eben nicht auf ‚natürlich Dinge‘, also Tatsachen, sondern zukünftige Entwicklungen. Qualität steht hier für Wahrheit und Authentizität, Fake News für Betrug, Heuchelei, Manipulation und damit gezielte Desinformation – eine Strategie die mit ChatGPT dem Aufmerksamkeits-generierenden Schlagwort ‚Post-Truth-Diskurs‘ zuzurechnen ist.

Steve Bannon, der Wahlkampfberater von Donald Trump, hat von „flooding the zone with shit“ (Strobl 2021: 121) gesprochen, um eine Strategie zu benennen, mit der konventionelle Medien mit so vielem Content aus sozialen Medien bombardiert werden, dass ihnen schlicht die Zeit fehlt, gründlich den Faktengehalt der einzelnen Nachrichten zu prüfen: „die Unterscheidung von Fakten und Fiktion dauert zu lange, und irgendwann entsteht der Eindruck, sie sei gar nicht mehr möglich. Zumal es ja auch viele Zwischenstufen gibt.“ (Ebd.: 122) Die ‚Qualitätsmedien‘ profitieren, wenn sie als Kontrastfolie von Fake News gesehen werden durch einen Gewinn an Glaubwürdigkeit, der die wiederum naive Annahme stützt, sie berichten die ‚Wahrheit‘. Bei aller nötigen Skepsis gegenüber der realitätsgenerierenden Kraft der Massenmedien besteht allerdings ein Unterschied zwischen selektiver Berichterstattung und schlichten Falschaussagen, wie Trumps Behauptung, der Papst unterstützte ihn als Kandidaten im Wahlkampf 2016 (Preuß 2021: 25).

4.2.2 Verkehrungen ins Gegenteil⁷

Donald Trump nimmt für sich in Anspruch, den Diskurs über Fake News angestoßen zu haben (vgl. Preuß 2021: 27), während er selbst in den ersten 100 Tagen seiner ersten Präsidentschaft laut Washington Post mindestens 492 Falschaussagen getätigt hat (vgl. ebd.: 24f.). So ist es schon zynisch, dass er mit der eigenen Social Media Seite *Truth Social* plakativ für ‚Wahrheit‘ eintritt und mit dem Slogan „Your Voice. Your Freedom“ (vgl. Truth Social 2025) offenbar demokratische Grundwerte und Authentizität zu vertreten vorgibt. Dabei handelt es sich um eine von Sylvia Sasse (2023) analysierte Strategie, Tatsachen einfach umzudrehen oder Vorwürfe zurückzuspiegeln. Politische Systeme, die immer stärker autoritär und autokratisch werden, beschwören vehement demokratische Grundwerte und bezichtigen die führenden Politiker funktionierender Demokratien, das Volk zu ignorieren und zu beherrschen oder gleich, Nazis zu sein, vor denen es die Bevölkerung zu retten gilt. Trump erklärt seine Falschaussagen schlicht zu Wahrheiten und jede Kritik an seiner Person zu Fake News. Populistische Politiker allgemein erklären ihre oft haltlosen Behauptungen zu harten Wahrheiten, die sich sonst niemand auszu-

.....
7 So auch der Titel einer Analyse von Sasse (2023), auf die dieses Kapitel stark bezogen ist.

sprechen wagt, jede Kritik ist dann Vertuschungsstrategie des Establishments oder Feigheit (vgl. Strobl 2021: 116). Entsprechend stark ist der Personenkult in diesen Systemen. Politiker:innen inszenieren sich als Heilsfiguren, deren Worte Wahrheiten sind und die eine fast übermenschliche Aufgabe zu erfüllen haben, an der sie durch die gemeine Hetze der anderen gehindert werden (vgl. ebd.: 74–87). Hannah Arendt, auf die Sasse (2023) sich bezieht, spricht von der „unfehlbaren, allwissenden Voraussage“ (Arendt 2025: 795), die totalitäre Bewegungen ihren Führungspersonen zusprechen. Diese Voraussagen sind dann gar nicht Zeichen der überlegenen Intelligenz, sondern „eines Bündnisses mit den unfehlbar verlässlichen Kräften der Geschichte.“ (ebd.) Durch die Ausrichtung der Masse auf die vorausgesagte Utopie können dann auch die absurden Thesen über die Geschichte, die auch schon als *Fake News* verstanden werden können, nachträglich beglaubigt werden (vgl. ebd.: 773). Ziel dieser Strategie ist es, „Gesetze einer fiktiven, symbolischen Welt so zu installieren, dass sich die Menschen in ihrem Alltag bereits nach den Regeln der utopischen, fiktiven Welt bewegen, die sie erst schaffen wollen.“ (Sasse 2023: 44) Die Ausrichtung auf eine Zukunft, die erst noch den Voraussagen entsprechen muss, ist nah an der Logik der Qualitätsfiktion, wie sie hier verstanden werden soll, wenn auch wiederum das Hierarchie-Verhältnis nicht stimmt – wobei autoritäre und populäre Politik ihre scheinbare Legitimität freilich in aller Regel von einem fingierten Volkswillen als obersten Souverän ableitet.

Sasse zeigt die Strategie der semantischen Verschiebung oder Verkehrung schon im Sowjetsystem. Kritik am Kommunismus und der Partei wurde entwertet und Opportunismus war ‚wahre‘ Kritik. In paradoxer Verkehrung war also echte Kritik ein Verbrechen und als Kritik affirmierte Handlungen Gehorsam (vgl. Sasse 2023: 42). Gerade die sowjetische Utopie war von den Machthabern gar nicht angestrebt, sondern nur fiktives Ziel des Masternarrativs, das die Massen mobilisieren und auf Kurs halten sollte: „Realität wurde durch Realismus dargestellt, wobei der Realismus vor allem Fiktion war, eine Mischung aus Ideologie, Utopie und Sublimation.“ (Sasse 2023: 44) Da so die fiktive Wirklichkeit wahrer erschien als die Realität, war die Identifikation mit der Ideologie leichter, als die Benennung der Wirklichkeit, in der die utopischen Ziele gerade ins Gegenteil verkehrt wurde, eine Paradoxie, die das faschistische System bei George Orwell offen kommuniziert: „WAR IS PEACE /

FREEDOM IS SLAVERY / IGNORANCE IS STRENGTH“ (Orwell 2024: Pos. 78) Wie in Stalinismus und ‚Drittem Reich‘ die Wirklichkeit nicht ausgesprochen werden durfte, wo sie der Ideologie widerspricht, installiert Orwell das ‚Doppeldenk‘, das

die Fähigkeit einüben [soll], den Widerspruch zwischen Ideologie und Realität auszuhalten. Die Menschen sehen zwar die Realität mit eigenen Augen, von ihnen wird aber dennoch verlangt, die selbst wahrgenommene Realität zu ignorieren und an die falsche Darstellung der Realität zu glauben. In die Sprache der Gegenwart übersetzt: Fakten werden als Fiktionen gedeutet, selbst dann, wenn man täglich mit ihnen konfrontiert ist. (Sasse 2023: 108)

Hier wird eine pathologische Wahrnehmungsstruktur deutlich, die durchaus auch für die Qualitätsfiktion zu reklamieren ist und zu tatsächlich pathologischen Zuständen wie Burnout, Depression oder Angststörungen führen kann.

4.2.3 Framing

Die Strategie des Framing ist in diesem Zusammenhang relevant, da auf die Zukunft gerichtete Vorstellungen erst plausibel erscheinen müssen, um als potenzielle Zukunft akzeptiert zu werden. Framing wird natürlich auch auf die Bewertung vergangener Ereignisse angewandt. Ziel ist es, „einen Deutungsrahmen (engl. frame = Rahmen) zu schaffen, welcher einen bestimmten Sachverhalt im gewünschten Licht erscheinen lässt, obwohl man ihn auch anders betrachten könnte.“ (Menath 2023: 17) Wenn von einem Rahmen die Rede ist, geht es in erster Linie um Einbettung in ein Narrativ, das Plausibilität erzeugen soll. Je größer die Akzeptanz des Narrativs, desto leichter fällt es, neue Informationen oder Vorhersagen in den vom Narrativ bereitgestellten Rahmen einzuordnen, dabei hilft das ‚Labeling‘.

4.2.4 Labeling

Unter Labeling lassen sich Schlagwörter verstehen, die Narrative vorgeben und oft entweder Euphemismen oder Übertreibungen sind, notorisch etwa die Bezeichnung als Terrorist oder Widerstandskämpfer. Das Schlagwort bedient

gleich einen anderen narrativen Rahmen und gibt auch emotionale Reaktionen vor oder ‚verbietet‘ Ablehnung. Begriffe wie Demokratie, ‚bunt‘ oder Vielfalt erlauben in einem bestimmten Diskursrahmen nur Befürwortung (vgl. Menath 2023: 33–34). Es mag allerdings gefährlich sein, wenn nun ständig, in häufiger Übertreibung der Gefahren, die liberale Gesellschaft oder ‚die‘ Demokratie gerettet wird. Problematisch besonders dann, wenn die Schlagwörter eher substanzlos in Stellung gebracht werden. Durch die ‚Verkehrung ins Gegenteil‘ können sie dann auch von Gruppierungen in Anspruch genommen werden, die der ursprünglichen Ausrichtung der Begriffe ablehnend gegenüberstehen, wie etwa die Übernahme postkolonialer Konzepte des Befreiungskampfes der Kolonisierten durch die Neue Rechte (vgl. Wiegmann 2024: 142).

Sind in der Werbung Marken wichtig und im Qualitätsmanagement Siegel (TÜV, BIO, FSC, etc.), so in der Wissenschaft Qualitätsmarker wie ‚peer review‘ oder ein Index. Die von ChatGPT oben vorgeschlagenen Keywords können ebenfalls als Labeling verstanden werden, da Projekte über aktuelle Paradigmen mit diesen Begriffen sogleich in Diskursen verortet werden, die Relevanz reklamieren. Die Einführung über das Qualitätsmanagement macht deutlich, dass qualitätsgarantierende Zeichen einerseits unerlässlich sind und andererseits auch schon immer ihren Missbrauch verführerisch machten. So berichtet Werner Herzog von einem Freund, der

war es leid, für seine Wissenschaftsarbeiten unendliche Fußnoten und Literaturverweise in Anhängen zu verfassen, und er erfand schließlich ein Zitat eines Kollegen, das er in einen seiner Texte einfügte. Dieser Forscher Igor Gorevitch, war ein Phantasieprodukt. Tatsächlich hatte mein Freund noch aus seiner Kindheit ein rosa Schweinchen, das er Igor Gorevitch genannt hatte. (Herzog 2024: Pos. 1.054)

Dass ist eher Täuschung als Qualitätsfiktion, aber es verweist auf den Druck, den vermeintlich qualitätssichernde Standards herzustellen vermögen – jeder, der wissenschaftlich schreibt, kennt zumindest den Reflex, noch einen der berühmten Namen einzubauen, gleichsam als ‚Marke‘, die für die Qualität des Geschriebenen einstehen kann, selbst, wenn sich eigentlich gar nichts Substanzielles sagen lässt (vgl. Wittgenstein 1984). Das Label ist ‚kleiner‘ als die

Marke und kann helfen, diese aufzubauen, wobei es eher in der Strategie der Kommunikation liegt, was Label und was Marke ist, als in der Sache selbst. Wenn hier Qualitätsfiktion als neuer Begriff geprägt werden soll, ist das die Marke, die verkauft wird. Wenn das gelingt, kann sie zukünftig als Label eingesetzt werden.

4.3 Woke

Wenn Jens Balzer seine jüngste Analyse *After Woke* nennt (2024), dann ist offenbar ein Konzept endgültig in die Krise geraten, das in seinen unterschiedlichen Ausprägungen (postkolonial, (trans)gender-Aktivismus, *Cancel Culture*) immer wieder für Furore und besonders in den Sozialen Medien für massive Aufmerksamkeitswellen gesorgt hat. Die traditionellen Gatekeeper von Kultur und Gesellschaft wurden davon alarmiert und lösten bisweilen absurden und voreiligen Aktionismus aus. Dass es sich hier um Verhandlungen von gesellschaftlicher Normalität und Normativität handelt (vgl. Schulte Eickholt 2023: 110–112), wurde oft nicht deutlich. Das sind Konzepte, die auch für die Qualitätsfiktion eminent wichtig sind.

Woke wäre so verstanden eine Haltung, die besonders auf die Veränderung von gegenwärtigen Missständen in der Zukunft angelegt ist – durch eine Verschiebung und Neuverhandlung der Normalität. Im ursprünglichen Impuls durch Sensibilisierung für Unrechtsstrukturen in Gegenwart und Tradition und in radikalierter Form durch moralisch normative Vorgaben, die regulieren sollen, was sag- und tragbar ist. Aus der Erkenntnis, dass Sprache nicht nur die Weltsicht, sondern überhaupt die Wahrnehmungsweisen der Wirklichkeit prägt, resultiert der Glaube, mit sprachlicher Sensibilisierung die Zukunft gestalten zu können. Dass sprachliche Veränderungen somit keineswegs trivial sind, sondern am Kern des kulturellen Selbstverständnisses wirksam werden, unterstreicht etwa Mithu Sanyal in ihrer rassismuskritischen Verteidigung von Enid Blyton: „natürlich neigen wir zu Extremen, wenn es ans Eingemachte geht. Und Sprache ist uns nun einmal so nahe und intim, wie Berührungen es sind, weil sie das Medium ist, mit dem wir einander sogar über Zeit und Raum hinweg berühren können.“ (Sanyal 2023: 154) Ihr Beitrag setzt die Ursprünge der *Cancel Culture* fort, wie sie Adrian Daub profiliert herausarbeitet (vgl.

Daub 2023): Die selbstkritische Auseinandersetzung mit eigenen Idolen, deren Werke teilweise fragwürdig geworden sind. Wenn Sanyal sich mit Enid Blytons Rassismus auseinandersetzt, dann vor dem Hintergrund, dass die Kinderbuchautorin ein Idol ihrer Jugend war, deren Bücher sie verschlungen hat. Dieser Art der Auseinandersetzung mit tradierten kulturellen Beständen werden die oft pauschalen Verurteilungen ‚der‘ *Cancel Culture* nicht gerecht, wie Liessmann sie ausspricht: „Deshalb ist *Cancel Culture* auf die sozialen Medien und deren schrille Töne angewiesen, die keine Zweifel zulassen. *Cancel Culture* erweist sich nur allzu oft als Ressentiment im hehren Gewande der Moral, selbstgefällig und denkfaul, aber machtbewusst.“ (Liessmann 2023: 142–143)

Liessmanns Diagnose ist allerdings nicht ganz von der Hand zu weisen, wo *Wokeness* und *Cancel Culture* sich als ideologisch verhärtete Front mit normativem Anspruch zur Geltung bringen. Trotz pflichtschuldiger Relativierung bleibt Liessmanns Urteil dennoch in seiner Pauschalität unfair und vielleicht selbst etwas denkfaul. Während einige Schlagwörter zu reflexhafter Abwehr führen, können eigene Kampfbegriffe gegen fast jede Diskursäußerung in Stellung gebracht werden. *Gaslighting*, *Mansplaining*, kulturelle Aneignung und wöchentlich ein weiterer Begriff für moralisch zu verurteilendes Verhalten, der von den so Etikettierten oftmals erst nachgeschlagen werden muss. Nur werden diese Begriffe dann nicht mehr für eine substanzielle Auseinandersetzung mit dem offenbar diskussionswürdigen Ereignis genutzt, sondern lediglich, um die ‚gecanceled‘ Person zum Schweigen zu bringen. Wenn derart normativ und teilweise beliebig verfahren wird, werden nicht nur die Begriffe abgewertet, die ja oftmals durchaus diskriminierende Kommunikationsstrategien bloßlegen, sondern wird nach Balzer ein Wahrheitsregime im Foucault’schen Sinne installiert (vgl. Balzer 2024: 50–51). *Weiß*e Männer zumal wären dann gleichsam mit der Erbsünde fundamentaler Schuld beladen, die sie akzeptieren müssen, um nun anderen Diskursteilnehmern das Wort zu überlassen – nämlich natürlich den derart aggressiv agierenden *Woken*. Dabei ist *weiß* dann eine Diskursposition, der prinzipiell jeder zugeordnet werden kann, der gegen die selbsterstellten Sprachregeln verstößt. Der zu internalisierende Impuls, „ein besserer Mensch zu werden“ (Balzer 2024: 51), führt dann zu voreiliger (Selbst)Zensur, wie mittlerweile an zahllosen Beispielen belegt werden könnte. Interessant für die Qualitätsfiktion ist dieser „Impuls, ein besserer Mensch

zu werden“ allerdings, da er (wie die Innovation) eine Wette auf die Zukunft zu enthalten scheint. Denn in der besten aller möglichen Welten wären alle Diskriminierungen abgeschafft, der Diskurs wäre endlich herrschaftsfrei, Zugangschancen ausgeglichen und das Miteinander von Respekt und Toleranz geprägt – und sind das nicht erstrebenswerte Ziele? Auch, wenn sie täglich utopischer erscheinen? Eine gerechtere Welt zu schaffen ist gute Aufklärungstradition, die oft gegen die *Cancel Culture* in Stellung gebracht wird: „Nur in der Polemik gegen die ‚Cancel Culture‘ und ihre ‚Sprachpolizei‘ wird aus dem Zivilisierungsgewinn ein Freiheitsverlust.“ (Müller 2023: 183)

Allerdings gibt es, wie für die Qualitätsfiktion zu zeigen sein wird, interne Widersprüche in der Praxis des *Cancelns* und auch der *woken* Sprachpolitik. Es gibt hier ein ähnliches Paradox wie in der Inklusion – die ebenfalls eine Strategie der *woken* Gesellschaft ist:

Hat man sich einmal für Inklusion entschieden, dann inkludiert man anhand der irrelevanten Kriterien, anhand derer zunächst einmal exkludiert wurde: Wenn es aber falsch und entwürdigend war, jemanden auszugrenzen, nur weil er schwarz oder schwul oder weiblich oder transsexuell ist, dann ist es nicht viel weniger falsch und demütigend, ihn einzuschließen, nur weil er schwarz oder schwul oder weiblich oder transsexuell ist. (Paret 2024: 57)

Das Paradox wird deutlich, wenn man Stellen inklusiv besetzen möchte. Orientiert man sich an Herkunft und Geschlecht bei der Auswahl, ist man Sexist und Rassist, ignoriert man diese Größen, wird man der Inklusion nicht gerecht. Lösen lässt sich das nur über Temporalisierung: Bis wir in der besten aller möglichen Gesellschaften leben, müssen wir uns positiv an diesen Kategorien orientieren, um größere Partizipation zu ermöglichen. Paret's grundsätzliche Frage, ob aber Partizipation an staatlichen Organen das wichtigste Ziel ist, bleibt bestehen. Zurück zur *Cancel Culture* wird es noch problematischer, wenn die problematischen Kategorien der Auswahl nun zu scheinbar natürlichen Erfahrungen führen und damit essentialistisch gewisse Personen legitimieren oder ausgrenzen. An dem Streit um die Übersetzung von Amanda Gormans *The Hill We Climb* wurde deutlich, in welchem Maße Herkünfte plötzlich zu zentralen

Auswahlkriterien wurden. So beschwerte sich Victor Obiol, der spanischen Übersetzer des Gedichts, dem der Auftrag wieder entzogen wurde, nicht zu Unrecht darüber, dass er offenbar die falsche Hautfarbe und das falsche Geschlecht habe (vgl. zu der Debatte Strigl 2023). In solchen Strategien zeige sich, so Omri Boehm, dass der Universalismus offenbar kein tragfähiges Konzept mehr für linke und rechte Diskursteilnehmer sei, die sich an Kategorien wie *gender* und *race*⁸ oder ‚Traditionen‘ und ‚Werten‘⁹ orientieren würden (vgl. Boehm 2022: 12–13). Gerade Denker wie Kant wegen weniger rassistischer Äußerungen, die mit seinem Denken eigentlich nicht zu vereinbaren sind, zu *canceln*, sei ein Ausdruck dieser essentialistischen Verengung (vgl. ebd.: 16). So habe sich die Haltung der *woken* Gesellschaft als „selektiver Humanismus“ (Balzer 2024: 18) entpuppt, wie Balzer konstatiert. Antisemitische Entgleisungen als Reaktion auf die israelische Invasion des Gazastreifens 2023 und fehlende Empathie mit den jüdischen Opfern des vorangegangenen, terroristischen Überfalls der Hamas vom 7. Oktober, hätten gezeigt, dass *woke* endgültig in ideologisch verzerrter Identitätspolitik angekommen sei. Aber auch Balzer hält fest, dass die Grundidee eines sensibilisierten Miteinanders aller Verteidigung wert ist: „Es heißt, dass man diese Idee in all ihren Konsequenzen ebenso gegen ihren Schöpfer wie gegen dessen Verächter:innen zu verteidigen hat.“ (Ebd.: 19) Die Grundlagen *woken* Handelns werden selten kritisiert und dürfen als wichtiger Beitrag gewertet werden, eine Gesellschaft selbstkritisch in eine gerechtere Zukunft zu leiten, an konkreten Verhandlungen lassen sich dann aber ebenso viele Argumente für und gegen die *Cancel Culture* finden. Somit ist Ijoma Mangold nur teilweise zuzustimmen, dass das Problem mit der *Cancel Culture* hauptsächlich dadurch überwunden erscheint, dass sie nun mit diesem Begriff bezeichnet werden kann. Wie mit allen Schlagwörtern stellt sich aber die Frage, ob das Etikett wirklich dem Phänomen entspricht oder ob wir es mit *Labeling* zu tun haben. *Cancel Culture* ist zunehmend zu einem

.....

- 8 Je kursiv, da es sich um soziale Konstrukte handelt.
- 9 Je in einfachen Anführungszeichen, da es Traditionen und Werte zwar in performativen Handlungen geben mag, aber in der Regel nicht in den essentialistischen Verengungen rechter Denker.

Label geworden, das wichtige Debatten nun ebenso zu ersticken droht, wie die Kampfbegriffe der ‚extremen *Woken*‘ es zuvor getan haben.

Zusammenfassend sind folgende Aspekte für die Qualitätsfiktion festzuhalten:

1. Sprache erzeugt Wirklichkeiten, aber gerade deshalb sind normative Verordnungen problematisch, da sie neue Ausgrenzungen produzieren
2. Die bessere Zukunft wird kaum über ideologisierte¹⁰ Moralisierung der Gesellschaft erreicht
3. Vehement eingeforderte Toleranz hat die paradoxe Eigenschaft, intolerant zu werden
4. Der Versuch, sprachliche Normalität zu verschieben, ist eine Wette auf die Zukunft
5. Ein Konzept kann im Kern gut (gemeint) und sinnvoll sein, aber negative Folgen haben, wenn der Kommunikationsrahmen nicht stimmt

4.4 Verschwörungen

Umberto Eco bezieht sich auf Algridas Greimas und seine semiotische Theorie, in der dieser die Tiefenstruktur semiotischer Systeme analysiert, um zu zeigen, dass das Narrative das Organisationsprinzip aller Diskurse ist (vgl. Eco 2021a: 54). Aber das gilt in unterschiedlichem Maße. Die *woken* Interventionen waren oft genug hauptsächlich an Schlagwörtern orientiert und operierten mit Schlagwörtern – eine Kommunikationsform, die durch die enge Begrenzung von Zeichen und Aufmerksamkeit in den sozialen Medien forciert wird. In dieser Hinsicht ähnelt die *Cancel Culture* der Werbung, Narrative

.....

10 Es ist eine schwierige Frage, ab wann von einer Ideologie die Rede sein kann, weil damit ein Phänomen ja wiederum nur von den radikalen Rändern begriffen werden kann, aber der Versuch, ein ‚Wahrheitsregime‘ zu erzeugen, wäre eindeutig ideologisch. Ebenso Strategien, essentialistische Zuordnungen zu naturalisieren und über diese Macht zuteilen zu wollen – Opfer von Diskriminierung geworden zu sein, kann nicht als Legitimation verwendet werden, um zu diskriminieren.

können da nur sehr verdichtet integriert werden oder bilden den Kontext der Kommunikation, der dann oft im Abtausch der Schlagwörter vergessen wird. Verschwörungstheorien werden zwar auch vermehrt durch das Internet verbreitet, brauchen aber mehr Raum, um ihre oft ausufernden Geschichten zu präsentieren. Für Eco liegt es auf der Hand, wieso narrative Formate so viel attraktiver sind als simple Fakten:

[Es] ist [...] leicht zu verstehen, warum uns die narrative Fiktion so fasziniert. Sie bietet uns die Möglichkeit, unbegrenzt jene Fähigkeit auszuüben, die wir sowohl zur Wahrnehmung der Außenwelt wie zur Rekonstruktion der Vergangenheit brauchen. Die Fiktion hat die gleiche Funktion wie das Spiel. Spielend lernt das Kind zu leben, denn es simuliert Situationen, in denen es sich als Erwachsener befinden könnte. (Eco 2021a: 56)

Und Kinder sind wir alle geblieben in unserer Sehnsucht nach gelungenen Erzählungen – wenn sie dann noch die Vieldeutigkeit der Welt erklären, umso besser. Ob Verschwörungserzählungen fiktiv (im Sinne von fingiert, nicht im Sinne von fiktional) sind, ist ja eine Frage der Perspektive. Ihre Überzeugungskraft erhalten sie durch die Akkumulation von tatsächlichen Fakten, die unentwirrbar mit fiktiven Elementen vermischt werden, um bereits existierende Vorerwartungen zu bestätigen. Auf der anderen Seite ist es die Vielzahl geradezu absurder Tatsachen und untergründiger Geschehnisse, die sie plausibilisiert. Mit anderen Worten: je mehr tatsächliche Verschwörungen aufgedeckt werden, desto wahrscheinlicher wirken andere Verschwörungserzählungen.¹¹ Ebenso klingt Qualitätsfiktion umso wahrscheinlicher, je mehr vergleichbare Ziele tatsächlich realisiert wurden – aber das Verhältnis von Realität und Fiktion ist hier

.....

11 Die absurden Vorwürfe gegen Hilary Clinton 2016, einen Pädophilenring in einer Filiale von der Pizzeria *Comet Ping Pong* zu betreiben (*#Pizzagate*), wurden nachträglich fast schon wieder wahrscheinlich durch die Enthüllungen des realen Pädophilenrings, der durch den Milliardär Jeffrey Epstein organisiert wurde, der tatsächlich mit Berühmtheiten aus Politik und Showbusiness regelmäßig verkehrte; seinerseits fiktionalisiert im Roman *Doppelte Spur* von Ilija Trojanow (2020) und nun folgerichtig in der schier grenzenlosen Materialsammlung der Epstein-Files reichen Nährboden für neue, haarsträubende Verschwörungstheorien liefert.

nochmals ein anderes. In erster Linie wiederum, weil Qualitätsfiktion sich auf die Zukunft bezieht und Verschwörungserzählungen auf die Vergangenheit. Aber um reale Verschwörungen ist es mir so wenig zu tun wie Eco:

[...] hier möchte ich mich [...] mit den, sagen wir, pseudosemiotischen Techniken [beschäftigen], mit denen die vermeintlichen Verschwörungen nachgewiesen und gerechtfertigt werden.

Gewöhnlich bedient sich eine Verschwörungstheorie zufälliger Koinzidenzen, die mit Bedeutung aufgeladen werden, und kombiniert Fakten, die nichts miteinander zu tun haben. (Eco 2021b: 22)

„Pseudosemiotisch“ sind solche Techniken, weil die Verweise eben keinesfalls in den Zeichen selbst liegen, sondern Ergebnis nachträglicher Interpretation. In der Qualitätsfiktion gibt es das nicht, aber dafür die kreative Kombination von Schlagwörtern zu einem pseudoinnovativen Narrativ, das seinen narrativen Charakter verschleiern möchte, um als Tatsachenbehauptung durchzugehen. Es ist also eine gewisse Nähe zur Kombination von Fakten, die nichts miteinander zu tun haben. So wurde mir der sinnvolle Rat gegeben, in einem Vortrag vor einer Forschungskommission, die über die Vergabe von Stipendien zu entscheiden hatte, erstens so zu tun, als lägen die Ergebnisse der zu fördernden Promotion schon vor, und zweitens gesellschaftliche Relevanz überzubetonen, die auch Vertreter:innen anderer Fachbereiche überzeugen können. Im Ergebnis entstand Qualitätsfiktion, die mir immerhin ein Stipendium einbrachte, auch wenn die Dissertation am Ende nur in kleineren Elementen dem Projekt entsprach, das ich als eigentlich schon fertiggestellt präsentiert hatte – da gab es viel mehr Völkerverständigung, Islamkritik, Untergang des Abendlandes und Brückenbauen.

Im Kern der Verschwörungstheorie liegt ein *leeres* Geheimnis, da es ja eben fiktiv ist und dennoch mit viel hermeneutischem Aufwand bewiesen wird. „Ein leeres Geheimnis erhebt sich drohend und kann weder aufgedeckt noch widerlegt werden, und genau deshalb wird es zu einem Machtinstrument.“ (Eco 2021b: 8) Qualitätsfiktion bemüht sich in gewisser Analogie um *leere* Ergebnisse, die insofern auch pseudosemiotisch durch Schlagwörter mit potenziellem Sinn gefüllt werden, der Unterschied ist, um das nochmals zu betonen, im Kern

der Verschwörungstheorie ist eine Fiktion, im Kern der Qualitätsfiktion ist eine möglich erscheinende, wenn auch äußerst unrealistische, zukünftige Qualität verborgen. Ebenso wie die Verschwörungstheorie ist die gute Qualitätsfiktion um sehr wohl realisierbare Aspekte herum entworfen. Während politisch links orientierte Aktivisten eher *Wokeness* und *Cancel Culture* zugeordnet werden, neigen politisch rechte oder populistische Aktivisten¹² eher zu Verschwörungstheorien, die begründen, warum der Mainstream sie ausschließt (vgl. Schmidt 2023: 197) und in der Regel darauf basieren, dass man im Gegensatz zur willenslosen Mehrheit die *eigentliche* Tatsachen durchblickt und im Besitz der Wahrheit hinter der freundlichen Fassade der finsternen Staaten ist, die nur Demokratie heucheln, während sie das ‚Volk‘ über ihre eigentlichen Interessen im Unklaren lassen. Rufer in der Wüste sind sie, welche die Wahrheit mutig den unkritischen Massen entgegenhalten und sich als die eigentlichen Verteidiger der Demokratie aufspielen, wobei sie Demokratie freilich mit einem unterstellten und geradezu mystisch verbrämten Willen des Volkes gleichsetzen – auf all die Aporien und Inkonsistenzen dieser Haltung muss hier nicht eingegangen werden.

5 Neoliberalismus als Kultur der Qualitätsfiktion

Wenn der Neoliberalismus als Projekt zur „Durchsetzung einer individualistischen Marktgesellschaft“ (Butterwegge/Lösch/Ptak 2016: 25) verstanden werden kann und nach dieser im Grunde ideologischen Wirtschaftstheorie „[d]er perfekte Zustand einer Marktwirtschaft [...] das Konstrukt einer vollständigen oder auch vollkommenen Konkurrenz [ist]“ (ebd.: 27), lässt sich bereits verstehen, dass persönliche Qualitäten ausschlaggebender Faktor sind, um in einer solchen Gesellschaft erfolgreich zu bestehen – oder zumindest die erfolgreiche Kommunikation eigener Qualitäten, ob man sie nun besitzt oder nicht. Alle Eigenschaften des Menschen sind damit potenziell ökonomisiert und können (und müssen) als potenzieller Wettbewerbsvorteil eingebracht werden. Neben

.....

12 Aktivist ist auch schon ein Label, das eigentlich positiv konnotiert ist und für Rechtsradikale nicht gut passt. Aber um hier nicht gleich mit zu stark negativ konnotierten Begriffen zu operieren, mag es im Sinne der Gleichbehandlung so stehen bleiben.

der immer weiter fortschreitenden Entgrenzung der Arbeitszeit betrifft das konsequent auch die Auflösung von privatem Raum und Freizeit (vgl. Tönsing 2021: 12). Ob die sozialen Medien uns dazu bringen, diese Entgrenzungen immer weiter voranzutreiben oder ob sie so umfassend genutzt werden, weil sie die Medien der Wahl einer entgrenzten Gesellschaft sind, muss hier nicht entschieden werden. Faktisch ist ‚Sichtbarkeit‘ zu einem Qualitätsmarker geworden. Das ist nun keineswegs eine neue Einsicht und auch schon vor der Digitalisierung der Kultur wichtig gewesen, aber zweifellos ist das Ausmaß an ‚Sichtbarkeit‘ radikal gesteigert – und damit die Notwendigkeit, Strategien der Selbstinszenierung zu entwerfen. Indem die¹³ neoliberale Wirtschaftstheorie den freien Markt als alternativlosen Motor liberaler Gesellschaften versteht, dessen dynamische Entwicklung frei von politischen oder gesellschaftlichen Zielen sein sollte, verabsolutiert sie eine ‚ziellose‘ Konkurrenz aller Marktteilnehmer:innen (bei unterstellter Chancengleichheit); falls die Marktteilnehmer:innen soziale Grundsätze diesem Prinzip entgegenhalten, müsse der Staat sie zur Konkurrenz zwingen (vgl. Butterwege/Lösch/Ptak 2016: 36), was er im wissenschaftlichen Kontext durch Stipendienpolitik, Exzellenzinitiativen und dem Zwang zur Bewerbung um Drittmittelprojekte – und in Deutschland dem Wissenschaftszeitvertragsgesetz und den Besoldungsordnungen W für Hochschullehrer – ja auch tut. Der simpel zu verstehende Fehlschluss besteht darin, dass unterstellt wird, eine Situation massiver Marktkonkurrenz führe automatisch zu einer Konkurrenz wissenschaftlicher Innovation. Dabei werden aber extrinsische und intrinsische Motivationen miteinander verwechselt und vielmehr eine Kultur der Qualitätsfiktion gefördert als eine der Innovation und qualitativ hochwertigen Forschung. Der Staat als Arbeitgeber unterstützt damit die Entstehung potenziell toxischer Double-Bind-Situationen und in der Folge besonders die neuen, bereits benannten Volkskrankheiten Burnout und Depression. Für diejenigen, die sie beherrschen und verstehen, kann Qualitätsfiktion zum Motor des Erfolgs in einer solchen Kultur werden, für die anderen Ursache von Frustration und Krankheit.

.....

13 Der Singular ist natürlich unangebracht, da es unterschiedliche Konzeptionen gibt, die keineswegs überwiegend aus den USA stammen. Ich folge hier den Ausführungen von Butterwege et al. (2016), die sich stark auf die theoretischen Grundlagen neoliberalen Denkens des österreichischen Ökonomen Friedrich August von Hayek beziehen.

Um das zu verstehen, ist abschließend zu klären, inwiefern Arbeit subjektiviert ist, warum auch bei integriertem Systemversagen die Schuld damit immer den Arbeitnehmer:innen zukommt, welche die Innovation zu leisten haben (vgl. Rosa 2023: 691). Am wirkungsorientierten Monitoring des DAAD wird gezeigt, inwiefern Qualitätsfiktion gefordert und gefördert wird und Innovation sich so selbst verhindert und es zu einer Kultur der Hochstapelei kommt.

5.1 Unerreichbare Ziele – Subjektivierung von Arbeit

„Weil alles Erstrebenswerte – materielle Sicherheit, soziale Anerkennung, Status und Identität – nur durch das Nadelöhr der Erwerbsarbeit zu erlangen [ist], drängen alle auf den Arbeitsmarkt“ (Beck 2000: 27–28), so die Diagnose von Ulrich Beck zu Beginn des neuen Jahrtausends. Durch die Individualisierung der Arbeit im Sinne eigenverantwortlicher Selbststeuerung „müssen nun umfassender ‚subjektive‘ Potenziale eingesetzt werden, die weit über die zuvor beruflich erforderlichen Fähigkeiten hinausgehen: Kreativität, Kommunikativität, Sozialkompetenzen und vieles andere mehr“ (Voss/Weiss 2013: 32). Die Subjektivierung der Arbeit ist nun die fast logische Kehrseite der dem Qualitätsmanagement eingeschriebenen Idee, die Potentiale der Mitarbeitenden über den gesamten Produktionsprozess voll einzubringen und auszuschöpfen (s. o.) – was als erfüllende Arbeit begriffen wird,¹⁴ da Können und Erwartung im Idealfall in Übereinstimmung sind, was in zunehmend

.....

14 Als nur ein exemplarisches Beispiel, jede Leser:in kennt sicherlich selbst weitere aus der Förderlandschaft, sei hier der Kommentar einer anonymen Nachwuchswissenschaftler:in von der Seite *Studies Online* zitiert, die eine Projektidee für eine Stipendium einem DAAD-Gremium in Bonn vorstellen „durfte“: „Die Reisekosten werden vom DAAD nicht erstattet, so dass ich die 190 Euro für die Anreise selbst tragen musste. Aber was nimmt man nicht alles auf sich, für ein 6 monatiges Stipendium bei dem es um 1300 Euro pro Monat geht. Die Höhe des Stipendiums war nicht überwältigend, aber es ging mir in erster Linie darum, mein Projekt zu verwirklichen, auch wenn ich unterm Strich noch meine Ersparnisse angreifen musste“ N.N. (2009). Ob das Verfahren gerecht ist, das zur Ablehnung des Antrags geführt hat, ist hier unerheblich. Wichtig ist der hohe persönliche Einsatz nach Abschluss eines vollwertigen Studiums. Auch kurz vor der Habilitation nach einem Jahrzehnt an der Universität wurde ich zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Beitrags (Juni 2025) schon zweimal zu Konferenzteilnahmen im Rahmen unserer eigenen Projekte eingeladen, bei denen ich einen ‚kleineren‘ Betrag privat zuzahlen sollte. Der Tonus war jeweils: ‚Das kann man sich ja durchaus mal leisten.‘ Die Frage ist, welche Motivation man haben sollte, für die eigene Arbeit zu bezahlen?

prekären Beschäftigungsverhältnissen aber gerade nicht mehr der Fall ist, da die entgrenzte Ausschöpfung der ‚Potentiale‘ die Mitarbeitenden über ihre Belastungsgrenzen fordert: „So schlägt das emanzipatorische Potenzial des Ideals der Selbstverwirklichung in neue Formen der Unterdrückung und Ausbeutung um“ (Thunmann 2013: 58). Zusätzlich dadurch forciert, dass Anstrengungen keinerlei Sicherheit für die Zukunft mehr bieten, sondern vielmehr notwendig erscheint, um in einer Steigerungsgesellschaft überhaupt den Status Quo aufrecht zu erhalten. Intensive Arbeitsleistungen erschweren es sogar, in der Zukunft weiterhin innovativ und konkurrenzfähig zu bleiben, da eine gute Evaluation immer eine Steigerung der eigenen Leistung voraussetzt (vgl. Rosa 2023: 179 und 678).

Die Qualität der Arbeit hängt so scheinbar von der Qualität der Arbeitnehmer:innen ab und nicht mehr von den Rahmenbedingungen der Arbeit oder der Prozesslogik. Diese Denkhaltung wird, wo die Grundhaltung der Konkurrenz fraglos hingenommen wird, auch internalisiert: „Sich selbst in einem spezifischen Modus der Optimierbarkeit wahrzunehmen, kennzeichnet das Subjekt im späten 20. Jahrhundert.“ (Tönsing 2021: 11) Damit – was eine wichtige Grundvoraussetzung für ein Double-Bind ist – werden die Rahmenbedingungen in Konfliktsituationen gar nicht mehr kommunizierbar, da der Qualitätsanspruch als intrinsisch motiviert wahrgenommen wird, der ausgeübte Beruf wird als ‚erfüllend‘ erlebt, selbst dann, wenn seine Anforderungen permanent überfordern (vgl. dazu die von Thunmann 2013 vorgestellte Studie). Da der von Neoliberalismus und Qualitätsmanagement-Kultur vorgeschriebene Wunsch nach einem erfüllenden Beruf, in dem man all seine Ressourcen einbringen kann, als authentischer eigener Wunsch erlebt wird, wird unsichtbar, dass die Forderung nach immer weiter steigender Qualität und Ressourcenausschöpfung systemisch vorgegeben ist. Günstige Voraussetzungen für Qualitätsfiktionen:

1. Um strategisch knapp gehaltene Mittel wird konkurriert
2. Konkurrenz ist systemisch gewollt
3. Die Anforderung an immer höhere Qualität der eigenen Arbeit wird als authentischer Wunsch erlebt

Wenn dann in Bewerbungssituationen oder bei Projektanträgen aus der Konkurrenzsituation heraus die eigenen Potentiale in die Zukunft hochgerechnet werden, ist Hochstapelei als nur halbbewusster Akt eine logische Konsequenz. Dass man sich etwa im universitären Bereich ohne eine ‚überdurchschnittliche‘ Dissertation, wie es die Standardformulierung mittlerweile will, gar nicht zu bewerben braucht, ist nur einer der Marker, der die fiktionale Überformung der eigenen Leistungsfähigkeit durchschlagend vorführt. Als ‚Benefits‘ einer Stelle an der Universität werden im Übrigen ebenso notorisch gute Möglichkeiten zur eigenen Fortbildung angegeben und natürlich flexible – sprich: entgrenzte¹⁵ – Arbeitszeiten. Besser sein zu müssen als die anderen, ist so schon Voraussetzung für eine Bewerbung auf eine in der Regel befristete Stelle, welche die Konkurrenzsituation keinesfalls aufhebt, sondern weitere, freiwillige Arbeit an den eigenen Qualitäten in Form von Fortbildungen positiv anpreist. Als Teilnehmer:in am freien Wettbewerb hat man in der Logik des Neoliberalismus die Pflicht, gegeneinander anzutreten, und darf sich der Konkurrenzsituation nicht durch Kollegialität entziehen (vgl. Butterwegge/Lösch/Ptak 2016: 36). „Zugespitzt formuliert, stellt der Neoliberalismus ein Projekt zur Auflösung der politisch organisierten Gesellschaft dar“ (Butterwegge/Lösch/Ptak 2016: 47), ein Scheitern im Konkurrenzkampf ist so immer selbst verschuldet.

5.2 Integriertes Systemversagen – Schuld sind die Individuen

Die selbstständige Einschreibung eines Qualitätsmanagements in und durch das Subjekt führt zu einer Auflösung von Fremd- und Selbsterwartung. So erläutert Thunmann:

Studien haben gezeigt, dass neue Managementstrategien eine Subjektivität formen, die auf kontinuierliche Selbstregulierung und Selbstkontrolle verpflichtet ist, und die Beschäftigten zwingen, sich bei der Arbeit

.....

- 15 Eine Entgrenzung, die systemisch im Übrigen zynisch gelegnet wird, wenn etwa in einem System, das Arbeitszeiten durch ‚Stempeln‘ erfasst, Arbeit zu späteren Zeiten oder an Sonn- und Feiertagen nicht eingetragen werden kann, um fällige Zuschüsse zu vermeiden – auch wenn gleichzeitig Arbeit an solchen Tagen und zu solchen Zeiten implizit erwartet wird und die Regel ist (wie täglich der Blick auf die Sendezeit von Emails erweist).

als authentisch zu präsentieren – aber eben so, wie das Unternehmen dies definiert, nämlich als permanent aktiv und motiviert. (Thunmann 2013: 59)

Das führt zwangsläufig dazu, dass jedes Versagen zum individuellen Scheitern wird: „Man interpretiert auftretende Probleme und vor allem jedes Scheitern (das angesichts der Anforderungen oft unausweichlich ist) als selbstverursacht und reagiert mit noch größeren Anstrengungen.“ (Voss/Weiss 2013: 48) In einer Situation forciert Konkurrenz scheint der Blick auf die ‚Lebensläufe der Anderen‘ immer die eigenen Defizite zu offenbaren. Dass die ‚Anderen‘ ihre Lebensläufe ebenfalls als legitimierende Basis der eigenen Qualitätsfiktion entwerfen ist ja nicht evident und so erscheint die eigene ‚Übertreibung‘ als Heuchelei. Gerahmt wird diese Haltung von einem durch die Digitalisierung nochmals forcierten Glauben an die Unfehlbarkeit technischer Systeme: „Diese Ideologie lässt sich unter der Behauptung subsumieren, dass Technologie immer effizient wäre, wenn ihre Nutzer nicht so fehlbar wären“ (Appadurai/Alexander 2023: 10), während gerade die Systeme der Informationsgesellschaft Versagen in ihr Geschäftsmodell integrieren (vgl. Appadurai/Alexander 2023: 47), da ohne Update und Aktualisierung kein digitales Endgerät langfristig funktioniert, was dennoch als Versagen der Konsumenten erfahren wird, welche mit vernünftigem Konsum gegensteuern müssten. Arjun Appadurai und Neta Alexander postulieren, dass das Versagen in die globalisierte Gegenwarts-kultur durch verschiedene Formen des Versprechens eingeschrieben wird: „sie alle [die Formen des Versprechens, SSE] präsentieren sich als performative Äußerungen, die die Bedingungen ihrer eigenen Wahrheit erschaffen. Denn sobald man ein Versprechen abgibt, kreiert man eine Welt, in der dieses Versprechen eingelöst werden kann.“ (Appadurai/Alexander 2023: 43) Was Appadurai und Alexander als Formen des Versprechens analysieren, entspricht in der Ausgangslage der Qualitätsfiktion. Man könnte sagen, die Versprechen werden in Form der Qualitätsfiktion abgegeben. Es ist deutlich geworden, dass diese Qualitätsfiktionen zwar durch die Internalisierungen der Anforderungen freiwillig abgegeben werden, dass sie aber auf der anderen Seite eine fakultative Voraussetzung dafür sind, überhaupt auf dem Markt ernstgenommen zu werden. In dem Maße, in dem Wissen zur Ware wird, ist auch die Wis-

senschaft – und zwar alle Wissenschaften – dieser Logik unterworfen. Wenn Scheitern ursprünglich noch Motor wissenschaftlicher Erkenntnis war, ist es nun individuelles Versagen persönlicher Qualitäten. So entsteht ein Double-Bind (vgl. Kutz 2018: 3–6):

1. Es gibt eine paradoxe Anforderungssituation: Man kann entweder Qualitätsfiktion erzeugen, um später an den selbst erstellten Anforderungen zu scheitern, oder man entwirft (Selbst-)Projekte, die auf realistischen Vorstellungen von Arbeitsleistung und -motivation beruhen und scheitert an der vermeintlich besseren Konkurrenz, die die Spielregeln internalisiert hat, schon in der Auswahlrunde.
2. Das Paradox selbst darf nicht thematisiert werden: Es gibt zwar vielfältige Bemühungen, auf Prekarisierungen hinzuweisen und etwa Arbeitsbelastungen zu reduzieren, aber in Bewerbungssituationen darf nicht darauf verwiesen werden, dass die Erwartungen überzogen sind, da dies sogleich als Beweis für mangelnde Qualitäten gewertet werden kann.
3. Es gibt keine Möglichkeiten des Ausstiegs: Die gibt es natürlich schon: Arbeitslosigkeit, Burnout, Depression oder gar Suizid. Aber im System selbst verbleibt man nur durch Akzeptanz des Double-Bind
4. Es gibt ein Abhängigkeitsverhältnis, klare Hierarchien und Sanktionsdrohungen bei Nicht-Erfüllen: Während auf dem ‚freien‘ Arbeitsmarkt die Frage der Hierarchien komplex sein kann, trifft sie auf die Universität auf allen Ebenen zu (selbst das Präsidium ist ja noch in Abhängigkeit von der Bildungspolitik des Landes). Sanktionen für fehlende Leistung ergeben sich einerseits durch internalisierte Selbstbestrafung, da man als Wissenschaftler:in nicht so gut erscheint wie die Konkurrenz, was zu sinkendem Selbstwertgefühl und -bewusstsein führen kann. Andererseits können die Folgen auch handfest sein: in Form von ausbleibender Förderung, Beförderung oder Weiterbeschäftigung

Double-Bind ist gut erforscht in innerfamiliärer Kommunikation, wird aber bereits plausibel auf die Situation in Unternehmen angewendet, wobei gerade staatliche Angestellte besonders gefährdet sind, da zumeist unklare Ziel-erwartungen seitens der Organisation herrschen und bei Verbeamtung gesteigerte Abhängigkeitsverhältnisse (Kutz 2018: 19). Die Double-Bind-Struktur wirkt sich besonders lähmend und negativ aus, denn ein „einmal eingeübtes und verfestigtes Double Bind-Muster verfestigt sich so, dass der Double Bind-Adressat sein Verhaltensrepertoire schon präventiv einschränkt und flexible Interaktionsmuster verloren gehen.“ (Kutz 2018: 4) Sich außerhalb der institutionalisierten Denkmuster zu bewegen, wird zunehmend schwieriger, während gleichzeitig Innovation und Kreativität Hauptmotor des (wissenschaftlichen oder ökonomischen) Fortschritts sein sollen. Immer mehr persönlicher Einsatz wird gefordert, doch die toxische Kommunikationssituation lähmt die Subjekte bei andauernd hohen Ansprüchen: „Die Untersuchung [eine Studie zu Burnout am Arbeitsplatz, SSE] ergab als Folgen paradoxer Kommunikation Schilderungen übermäßigen Energieverbrauchs und daraus resultierender totaler Erschöpfung durch Überforderung sowie Burnout.“ (Kutz 2018: 18) Im deutschen Wissenschaftssystem dadurch forciert, dass gerade die befristeten Angestellten in zunehmende Abhängigkeit geraten, da sie hochspezialisiert sind, während ihre Weiterbeschäftigungschancen durch die Stellenpolitik an den Hochschulen oftmals sinken – so besteht das Paradox auch hier darin, die nächste Qualifizierungsstufe schnell erreichen zu müssen, um die eigene Überdurchschnittlichkeit zu beweisen, während man sie andererseits nicht zu schnell erreichen darf, da eine Weiterbeschäftigung nach Erreichen des Qualifizierungsziels oft nicht möglich ist.

Eine weitere Parallele zu Double-Bind-Systemen ergibt sich im Wissenschaftssystem durch die offiziell geforderte Teamarbeit in möglichst interdisziplinären Gruppen, während die eigene Profilierung durch den Konkurrenzdruck im Vordergrund stehen muss: „Und wenn Teamarbeit – wie insbesondere in Matrixorganisationen – eingefordert wird, aber gleichzeitig Einzelleistungen und Einzelpersonen im organisationsseitig zwecks Ergebnisoptimierung befeuerten internen Konkurrenzkampf belohnt werden, liegt eine klassische Double Bind-Situation vor.“ (Kutz 2018: 21)

Die Qualitätsfiktion in Projektanträgen, Institutsentwicklungsplänen, Bewerbungen um Stellen und Preise, Ausschreibungen und selbst in Forschungsberichten kompensiert die im Grunde durchschnittliche Biographie der einzelnen Subjekte. Gegenüber diesen in die Zukunft gerichteten Texten nehmen Evaluationen, Zwischen- und Abschlussberichte eine besondere Stellung ein, da sie die getane Arbeit legitimieren sollen. In dem Maße, in dem auch diese Texte rückblickende Qualitätsfiktionen sein können, werden die Individuen entlastet, wenn sie in der Lage sind, ihre durchschnittliche Leistung nachträglich durch rückblickende Qualitätsfiktion zu nobilitieren. Im Grunde wird die immer als zukünftig zu realisierende Qualität konzipierte Qualitätsfiktion durch die rückblickenden Texte am Ende eines Projektzeitraums narrativ zum Abschluss gebracht. Reakkreditierungen, die Berichte von Juniorprofessor:innen u.ä. Texte folgen einer analogen Logik. Da ein Mittel der Wahl oft der Nachweis einer großen Anzahl an Publikationen ist, dürfte es auf der Hand liegen, dass diese insgesamt eher selten überdurchschnittlicher Qualität sein werden. Publikationen, um die erwartete Quantität zu erfüllen sind in gewisser Weise auch Qualitätsfiktionen, da sie durch eine Unzahl an Fußnoten und Quellen, durch formal überkorrekte Zitationssysteme und die Einbindung von diskursbestimmenden Schlagwörtern und Namedropping Qualität zumindest in Abstract-Länge suggerieren – im Idealfall durch „peer review“ oder Index ‚bewiesen‘.¹⁶

Weiß man denn dann eigentlich, dass man Qualitätsfiktion erzeugt? Es existiert keine mir bekannte Studie, die ein vergleichbares Phänomen untersucht, aber die Antwort dürfte eindeutig uneindeutig ausfallen. Einerseits zwingt die Internalisierung der Systemlogik dazu, an der eigenen Qualität nicht zweifeln zu dürfen, was natürlich dennoch jede wissenschaftliche Karriere grundiert. Es wird gewusst, dass die zukünftigen Leistungen mindestens sehr positiv eingeschätzt werden müssen, aber viele werden es als Gelegenheit begreifen, ihre Qualitäten beweisen zu können und durch selbstaussbeuterisches

.....

16 Auch hier sollen das wichtige peer-review Verfahren oder Indizes nicht grundsätzlich kritisiert werden. Ich sehe nur die Gefahr einer Aushöhlung dieser Verfahren durch die gesteigerten Anforderungen. Je stärker sie existentielle Bedeutung bekommen und nicht mehr rein wissenschaftliche Instrumente sind, desto weniger zuverlässig werden sie insgesamt sein.

Handeln versuchen, den angekündigten Output auch zu liefern, was durch entgrenzte Arbeitszeit und den Verzicht auf Freizeit und wirklichen Urlaub über eine gewisse Zeit durchgehalten werden kann. Da das gesamte System nicht auf Nachhaltigkeit ausgerichtet ist, sondern auf Verschleiß, wird freilich der/die Einzelne kaum dauerhaft den Qualitätserwartungen entsprechen können. Einmal in Führungspositionen oder entlastenden Dauerstellen angekommen, wird in unterschiedlich intensivem Ausmaß Resignation oder Ausbeutung neuer Mitarbeitenden einsetzen, da entweder eine Qualitätsfiktion nicht mehr nötig ist, da man im System auf einem Abstellgleis angekommen ist, oder man die Ausbeutung an andere delegieren kann.

5.3 Beispiel DAAD: Wirkungsorientiertes Monitoring (WoM)

Es ist hier einleitend ein mögliches Missverständnis aus dem Weg zu räumen. Die folgenden Ausführungen sind in keiner Weise als Kritik am Deutschen Akademischen Austauschdienst e. V. (DAAD) gemeint, der weltweit eine Vielzahl wertvoller Projekte und zahlreiche Universitäten unterstützt – dass eine Kritik an einer so großen und international agierenden Organisation durchaus möglich ist, kann kaum verwundern, ist hier aber nicht intendiert. Auch sind weder Qualitätsmanagement, Evaluationen, Zieldefinitionen, Stipendien oder Berichte per se etwas Schlechtes, sondern können im Gegenteil Arbeitszufriedenheit und -ergebnis deutlich steigern. Für die Projektplanung dürften einige Aspekte unverzichtbar sein. Somit ist auch das Wirkungsorientierte Monitoring nicht an sich abzulehnen, problematisch werden der Rahmen und die Kultur der Qualitätsfiktion, in der diese Instrumente zur Anwendung kommen. Wenn eine Evaluation im Sinne einer „lernenden Organisation“ (DAAD o. D.) dazu dient, Prozesse zu verbessern und etwa die Abstimmung mit den Universitäten zu erleichtern – was sollte dagegen einzuwenden sein? Wenn Evaluationen aber die Effizienz eines Projekts beurteilen, das schon in der Planung aus den oben angeführten Gründen unrealistische Ziele formuliert hat, kann sie dazu dienen, den Projektverantwortlichen – und das sind dann stets die Verantwortlichen auf der Seite der Hochschule, nicht auf Seiten des

DAAD¹⁷ oder seiner Geldgeber¹⁸ – mangelnde Qualität der eigenen Arbeit vorzuwerfen und auf dieser Grundlage spätere oder weitere Förderungen abzulehnen.

Bemerkenswert am WoM im Kontext der Qualitätsfiktionen ist, dass hier direkt drei Kategorien vorgesehen sind, welche den zu erbringenden Erfolg messen sollen: Outputs, Outcomes und Impacts. Damit ist die Ausrichtung an der Zukunft, die für Projektplanung natürlich notwendig ist, extensiv ausgestaltet. Bei dem Vokabular in solchen Szenarien ist es im Übrigen wenig verwunderlich, dass der Neoliberalismus fälschlicherweise als US-amerikanisches Konzept wahrgenommen wird. Das WoM versteht sich grundsätzlich als Planungshilfe für Projekte, die einerseits SMART¹⁹ organisiert sind und andererseits eine auf qualitative Zielleistungen ausgerichtete Wirkungslogik haben.

Gerade die differenzierten Zielkategorien werden in der Praxis der Antragsstellung oft sehr unspezifisch, der DAAD selbst gibt als mögliche *Impacts* den „Aufbau leistungsfähiger und weltoffener Hochschulen“ (DAAD 2021) vor (tatsächlich sind *Impacts* zumeist im Förderprogramm vorgegeben und nicht in der Antragsstellung zu formulieren). Es dürfte deutlich sein, dass solch ein Ziel schwer zu messen und ebenso schwer über ein Projekt realisiert wer-

.....

- 17 Allerdings herrscht auch hier ein gewisser Erfolgszwang, da ja Gelder bewilligt wurden. Natürlich sind auch der DAAD oder andere Geldgeber Rechenschaft schuldig, wie öffentliche Mittel eingesetzt werden. Insofern entstehen kooperative Situationen, in denen beide Seiten an guter Qualitätsfiktion interessiert sind. Natürlich auch an tatsächlich guter Qualität!
- 18 Eingeführt wurde da WoM wohl in erster Linie durch die geänderten Rahmenbedingungen für die Verwendung öffentlicher Mittel, die stärkere Erfolgskontrollen vorsehen. Von Exzellenzinitiativen, über die Bologna-Prozesse (Bachelor, Master-System) bis zur W-Besoldung somit alles Maßnahmen, die eine Annäherung des Hochschulwesens an neoliberale Grundsätze unterstützen.
- 19 Auch dies eine aus dem Management übernommene Formel, die auf Bundesebene vorgegeben wird: „Die SMART-Regel ist eine Methode, mit deren Hilfe sich Ziele auf ihre klare und konkrete Formulierung hin überprüfen lassen. Die Ziele müssen **Spezifisch, Messbar, Attraktiv, Realistisch** und **Terminiert** sein.“ Bundesministerium des Inneren (o. D.). Ursprünglich *Specific Measurable Achievable Reasonable Time-bound*, womit zwei Kategorien benannt wären, die in der Qualitätsfiktion fingiert werden müssen: *Achievable* und *Reasonable*, während das deutsche ‚Attraktiv‘ rein gar nichts sagt (die Ziele sollen einen ‚konkreten Nutzen‘ haben) und nur noch ‚Realistisch‘ sehr optimistisch ausgelegt werden muss, wenn man eine Qualitätsfiktion verfasst. Die Messbarkeit ist in vielen Bereichen von Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft natürlich ohnehin nur mit einem sehr großzügigen Verständnis valider Datenerfassung möglich.

den kann (übliche Förderlänge sind ein oder drei, selten bis zu sechs Jahre). Beispiel für ein Outcome laut DAAD wäre: „Angebot und die Nutzung von neu entwickelten Studiengängen an den Partnerhochschulen“ (DAAD 2021). Ein erfahrungsgemäß realitätsfernes Projektziel, zumal der DAAD den international unterschiedlichen Hochschulsystemen trotz seiner internationalen Erfahrung erstaunlich wenig Rechnung trägt. In der vom Allgemeinen zum Besonderen sich verengenden Logik des WoM wäre ein Output etwa: „gemeinschaftlich entwickelte Curricula oder Lehrmodule, die innerhalb von Projekten erarbeitet wurden“ (DAAD 2021). In vielen Projekten, an denen ich in der Planung beteiligt war, waren curriculare Veränderungen als Projektziele vom DAAD sehr erwünscht und dementsprechend auch in die Anträge hineingeschrieben. Für die meisten Institute dürfte allerdings gelten, dass kleine Projektgruppen schon in Deutschland weder über die Kompetenz noch über die Legitimation verfügen, curriculare Veränderungen vorzunehmen. So bieten schon die konkreten Beispiele des DAAD vielfach Anlass, recht freie Programmziele zu entwerfen, die gerade nicht realistisch sind, sondern von den Vorgaben erfordert. Da die Evaluierungen der Projekte nun dem DAAD seinerseits dazu dienen, die Projektfinanzierungen zu legitimieren, ist bisher der Umgang mit dem Nachweis der im Vorfeld sehr konkret zu formulierenden Zielvorstellungen eher nachsichtig und entgegenkommend. Damit entsteht die paradoxe Situation, dass dem Antrag in mehreren Korrekturschleifen durch den DAAD sehr viel Aufmerksamkeit gewidmet wird und wir in den geförderten Projekten mehrfach dazu angehalten wurden, in geradezu absurder Weise konkret zu werden (wie viele Studierende genau werden wann genau von den geplanten Seminaren profitieren). Bei der Evaluation ging es dann in erster Linie um Vollständigkeit. Gerade darin zeigt sich die Spezifik einer Kultur der Qualitätsfiktion und lässt sich die Antwort auf die Frage, ob man denn nun eigentlich wisse, dass man Qualitätsfiktion erzeuge, konkretisieren. Denn sowohl auf Seiten des DAAD als auch auf Seiten der Projektgruppe war die Evaluation weitaus weniger wichtig als der Antrag. Es ging also in erster Linie darum, ein sehr plausibles Projekt, mit sehr konkreten Erwartungen und qualitativem Output zu imaginieren und nur in zweiter Linie darum, die so imaginierten Projektziele auch wirklich zu erreichen. Da mit Projektende die Förderung aufhört, waren die intendierten Impacts kaum nachhaltig zu

garantieren. Wie sollte das auch möglich sein? Besonders bei aktuell starker Konzentration auf Digitalisierungsprojekte wird das Paradox der Förderung deutlich. Während es schon recht ressourcenintensiv ist, eine (natürlich) innovative Lernplattform zu erstellen,²⁰ liegt es im oben geschilderten Wesen dieser digitalen Systeme, beim Ausbleiben weiteren Inputs von Arbeit und Geld schnell zu versagen. Da die Universitäten gerade deshalb auf Drittmittel angewiesen sind, weil sie diese Systeme neben ihrer eigenen Infrastruktur zumeist nicht finanzieren können, wird die Aufrechterhaltung der im Projekt etablierten Struktur schnell unmöglich. Das ist aber in einer Kultur der Qualitätsfiktion nicht so relevant, denn die Projektleiter:innen können das Projekt nach Abschluss als Erfolg verbuchen und ihre überdurchschnittliche Qualität damit erneut unter Beweis stellen und der DAAD kann das geförderte Projekt ebenfalls als Erfolg verbuchen, denn offenbar reicht es auch, eine innovative Idee begonnen zu haben, um gut evaluiert zu werden. Langfristige Evaluationen sind nicht vorgesehen, langfristige Maintenance-Zahlungen ebenfalls nicht, so hilft die Ausrichtung auf eine Zukunft jenseits des Förderzeitraums, eine gute Evaluation zu ermöglichen, da die dann immer noch in der Zukunft liegenden Ziele zwar durch mangelnde Finanzierung nicht mehr erreicht, aber auch nicht negativ evaluiert werden können. Dieses Paradox darf freilich an keiner Stelle des Projektantrags adressiert werden.

Spätestens nach Abschluss des zweiten Projekts ist den Antragsteller:innen also klar, dass eine erfolgreiche Projektförderung keine wirklich SMARTen Kriterien benötigt, sondern gute Qualitätsfiktion. Im Sinne der Double-Bind-Struktur des Gesamtsystems darf auch das nicht kommuniziert werden. Ich habe mehrere DAAD-Projekte mit Digitalisierungsschwerpunkt und WoM mitverantwortet und teilweise muss eingestanden werden, dass die langfristigen Impacts wahrscheinlich verfehlt werden. Da aus all den genannten Gründen Projekte ‚biografiewirksam‘ sein müssen und damit dem Zwang ausgesetzt sind, erfolgreich zu sein, möchte ich sie namentlich nicht nennen, damit anderen Projektverantwortlichen kein Nachteil erwachsen kann. Es geht ja auch

.....

20 Ganz im Sinne der Qualitätsfiktion ist es vor Projektstart durch die notwendigerweise zumeist mangelnden technischen Kompetenzen der Antragsteller:innen kaum möglich, realistisch abzuschätzen, was eine Lernplattform leisten können wird.

hier nicht um eine nachträgliche Kritik der eigenen Projekte. Das Versagen ist hier systemisch bedingt und gerade das darf nicht kommuniziert werden. Wenn ein Projekt scheitert, müssen zwangsweise die Projektverantwortlichen verantwortlich sein (höhere Mächte wie im Falle von Corona können gerade noch gezählt werden). Beide Projekte waren formal im Finanzierungszeitraum ein Erfolg und scheitern an dem Wegfall der Finanzierung. Man könnte an dieser Stelle ausführlich die bisweilen ebenfalls absurde Förderkultur kritisieren, aber auch das ist nicht Thema des Beitrags. Im Ergebnis ist das Scheitern der langfristigen Ziele durch die intrinsische Motivation der Projektmitarbeiter:innen auch dann noch frustrierend, wenn man sich nach der ersten Naivität schon darüber im Klaren war, Qualitätsfiktion zu erzeugen. Ich denke, man ist von dem Gesamtsystem so konditioniert, dass man dazu neigt, das systemische Versagen immer wieder auszublenden und einen Erfolg durch hohen persönlichen Einsatz für möglich hält – man wird ja auch dahingehend erzogen, immer wieder Wetten auf eine unsichere Zukunft abzuschließen. Weiterfinanzierungen können nicht beim ersten Projektantrag mitgedacht werden, scheinen aber ähnlich wahrscheinlich wie eine Weiterbeschäftigung – wenn nur der persönliche Einsatz: sprich die Selbstaussbeutung stimmt.

6 Fazit – rhetorische Strategie mit toxischer Wirkung und eine Kultur der Qualitätsfiktion

Wenn Innovationen eine Wette auf die Zukunft sind (s. o.), Qualitätsfiktionen aber auch, so zeigen sich sofort die tatsächlich fatalen gesellschaftlichen Auswirkungen einer Kultur der Qualitätsfiktion. Wie die woke Gesellschaft ihren Ideen nach zu befürworten ist und an ihrer ideologisierten Kommunikation scheitert, so droht Innovation zu erlahmen, wenn sie durch Qualitätsfiktion ersetzt wird. Ein gutes Qualitätsmanagement mit Leitbildern und Evaluationen, das subjektiv fordernde und bereichernde Arbeit garantiert, ist in den richtigen Rahmenbedingungen ein wichtiges Instrument. In den falschen Zusammenhängen und bei fraglicher Übersetzung aus den Ingenieurwissenschaften von Produktionsprozessen auf individuelle und kreative Arbeit, droht es toxische, lähmende und innovationsfeindliche Bedingungen zu erzeugen,

wenn es in eine Double-Bind-Kultur integriert wird. Aus der Innovation wird Qualitätsfiktion und das Wissenschaftssystem erzeugt in steigendem Maße Rahmenbedingungen, die gerade nicht mehr Innovation, sondern Qualitätsfiktion honorieren. Daher werden wahrscheinlich in nur halb-bewusstem Zustand rhetorische Strategien eingesetzt, die toxischen Kommunikationsformen der Manipulation erschreckend ähnlich sind. Qualitätsfiktionen kaschieren oft ein ‚leeres Zentrum‘. Sie versuchen wie die Werbung eine Marke zu etablieren, die sie mit unterschiedlichen Labels aufbauen wollen, um in einem gezielt inszenierten Rahmen eine mögliche Zukunft zu verkaufen. Wenn die Qualität ursprünglich das ‚So-Sein‘ einer Sache meinte, so sind die Arbeitnehmer:innen auf das authentische ‚So-Sein‘ ihrer Eigenschaften verpflichtet und müssen sich als Person vollständig mit ihrer Arbeit identifizieren, was das Scheitern psychologisch schädlich werden lässt, weil man als Person versagt hat. Besonders, da die wissenschaftliche und gesellschaftliche Fehlerkultur durch den toxischen Rahmen ihre innovationsfördernde Kraft nahezu vollständig verliert, da Fehler als Scheitern interpretiert werden (während die Idee der ‚lernenden Organisation‘ ironischerweise gleichzeitig in unzähligen Leitbildern eingeschrieben ist). Die Qualitätsfiktion muss, wenn sie gut ist, selbst das Scheitern als Erfolg konzipieren können – eine Verkehrung ins Gegenteil.

So ist die Qualitätsfiktion die Gattung, die die Bruchlinien an der Grenzlinie von Inklusion, Neoliberalismus und Fortschrittsoptimismus kitten hilft und sich ebenso gegen Widerspruch immunisiert. Wer gegen das Leitbild redet, teilt die Werte der liberalen Gesellschaft nicht. Wer die Ziele nicht erreicht, hat persönlich versagt.

So soll mit sinkendem Etat mehr erreicht werden. Die zynische Spitze in prekären Beschäftigungsverhältnissen bei reduzierten Haushaltsmitteln habe ich ebenso wie viele andere Mitarbeiter:innen an vielen Universitäten selbst erlebt: Einfrieren von Stellen bei geplanter Umverteilung der Arbeit und das Streichen von Mitteln für unterstützendes Personal soll als Chance zur fälligen Umstrukturierung begriffen werden, gleichzeitig wird die Evaluation der eigenen Arbeit und Lehre zunehmend verpflichtend, um Kritik am System durch solche Drohkulisse dauerhaft zu unterbinden.

Evaluiert wird nach Vorgaben des Qualitätsmanagements die Zahl. Mehr ist besser. Ziele müssen Steigerung beinhalten. Mehr Output ist Leistungsstei-

gerung. Gleichzeitig arbeiten Universitäten und Unternehmen im Sinne neo-liberalen Managements an Selbstdefinitionen: Wofür stehen wir? Entworfen werden Bilder des Selbst und der Wissenschaft, die wenig zu tun haben mit der Arbeitsrealität, weil sie Zeit und Ressourcen bräuchten, die gestrichen werden. Übertüncht wird das Ganze durch einen zynischen Zwang zur Qualitätsfiktion. Eine vom Wissenschaftszeitvertragsgesetz vorgesehene Promotion in drei Jahren in der Geisteswissenschaft ist eigentlich nicht zu schaffen, dennoch greift im Falle sinkender Zuwendungen die Logik: wer es in der Zeit nicht geschafft hat, war nicht gut genug. Schon bei Vertragsabschluss war einzutragen, dass das Qualifizierungsziel erreichbar ist – Qualitätsfiktion. Wer es nicht liefert, bringt nicht die Qualität. So erzeugt die Fiktion zwar keine Realität, verlagert aber das Scheitern ins Individuum. Indem wir alle das System mitspielen und unermesslichen Output an Qualitätsfiktion generieren (Prognose: steigend), machen wir uns allesamt zu Hochstapler:innen. Wir suggerieren, Ziele erreichen zu können, von denen wir wissen, dass sie unerreichbar sind; nur um dann – zynische Wende – dafür abgestraft zu werden, sie nicht erreicht zu haben, oder es schaffen, das Scheitern durch geschönte Evaluationen zu kaschieren.

In Double-Bind-Strukturen setzen sich im Übrigen besonders erfolgreich Führungskräfte mit zumeist subklinischem, aber bisweilen auch „klinischem *psychopathischen Persönlichkeitsstil*“ (Kutz 2018: 25) durch, da sie auf die Emotionen ihrer Mitarbeitenden keine Rücksicht nehmen, sondern diese rücksichtslos für ihre Zwecke ausbeuten. Auch um Qualitätsfiktion zu erzeugen, braucht man langfristige Personal mit hoher intrinsischer Motivation, das man ausbeuten kann.²¹ Das deutsche Wissenschaftssystem entwickelt immer gründlicher die Grundlagen für eine solche Arbeitsweise. Um erfolgreich auf dem ‚Markt‘ agieren zu können, dürfte die Fähigkeit zum Verfassen von Qua-

.....

21 Ich muss erwähnen, dass ich das Glück hatte, nicht unter ausbeuterischen Vorgesetzten arbeiten zu müssen. Aber ich denke, nicht zu viel zu vermuten, wenn ich behaupte, dass die meisten Leser:innen auch hier ebenso wie ich Fälle kennen, in denen Mitarbeitende von Hochschullehrer:innen oder Vorgesetzten in anderen Berufsfeldern, rücksichtslos ausgebeutet wurden. Die besondere Abhängigkeit im sehr langen Qualifizierungszeitraum und die hohe intrinsische Motivation von Promovierenden und Habilitierenden bietet hierfür eine hervorragende Grundlage.

litätsfiktionen künftig von größerer Bedeutung sein als tatsächliche Qualitäten, da niemand mehr die Zeit hat, den Unterschied zu beurteilen. KI kann dabei unverzichtbare Dienste leisten.

Unbedingt zu erwähnen ist zum Schluss allerdings noch, dass unter dem Zwang zur Qualitätsfiktion insbesondere jene leiden, die Andreas Reckwitz als die Gewinner der neuen Gesellschaftsordnung beschreibt (vgl. Reckwitz 2023: 63–133). Jean-Phillip Kindler (2023) zielt in seiner linken Kritik an der entpolitisierten Gesellschaft der Gegenwart besonders auf diese Klasse, die sich ihrer Privilegien oftmals nicht bewusst sei, wenn sie etwa den Kampf gegen den Klimawandel als subjektive Leistung versteht und übersieht, dass viele sich das schlichtweg nicht leisten können. Diese Kritik ist einerseits nicht von der Hand zu weisen, andererseits begeht sie mit Reckwitz den gleichen Fehler, in dieser Schicht schlicht die Gewinner eines Systems zu sehen. Allerdings sind die Schichten, die kaum Zugang zu Bildung haben oder sich diese nicht leisten können von der Kultur der Qualitätsfiktion abgewertet. Sie sind die „Nutzlosen“ aus Klings Romanen über das *QualityLand* (Kling 2019, 2022) – sie kommen für Qualitätsfiktionen gar nicht erst in Frage und natürlich ist das ein sehr ernst zu nehmendes Problem. Nur gibt es eben nicht so einfach Gewinner und Verlierer. Denn es ist wiederum zu fragen, ob die Partizipation an der Kultur der Qualitätsfiktion wirklich ein erstrebenswertes Ziel ist. Ist damit wirklich Klassenkampf die Lösung, wie Kindler mit revolutionärem Eifer fordert? Vielleicht wäre es noch wichtiger zu sehen, dass wir ein System haben, das ‚Verlierer‘ in einem erweiterten Sinne in allen Schichten produziert. Die vermeintlichen Gewinner der neuen Gesellschaftsordnung, die gerne als Hipster abqualifiziert werden, sind in einer Kultur forcierten Wettbewerbs ebenfalls Verlierer, denen permanent mit sozialem Abstieg gedroht wird und die ihre Nützlichkeit und Qualität bis zum Burn-Out unter Beweis stellen müssen. Ein gutes Leben und eine gerechte Gesellschaft lassen sich wesentlich besser erreichen, wenn linke und konservative Denker aufhören, diese beiden Schichten gegeneinander auszuspielen und wahlweise den hart arbeitenden ‚Mittelstand‘ (den es in der Struktur, die ihn zur staattragenden Schicht gemacht hat, gar nicht mehr gibt) oder die diskriminierten unteren Schichten zu loben oder abzuwerten. Allerdings gilt es, die Nutznießer der vielschichtigen Ausbeutungsstrukturen (durch überzogene Qualitätsforderungen auf der einen und

prekäre Beschäftigungsverhältnisse auf der anderen Seite) zu identifizieren und mit gesetzlichen Regelungen einzuhegen – ein schwieriges Unterfangen, wenn der Staat, der dies leisten soll, zunehmend selbst wie ein neoliberales Unternehmen agiert. Hartmut Rosa propagiert eine Kultur der Resonanz gegen den Beschleunigungszwang und die damit verbundene (Selbst)Ausbeutung. Die Ausbeutung sieht er aber nicht durch überhöhte Qualitätsanforderungen, sondern durch den Zwang nach Reichweitesteigerung bedingt. Er kommt dann zu einer Forderung, die ihm Kontext einer Kultur der Qualitätsfiktion skeptisch stimmt: „Nicht die *Reichweite*, sondern die *Qualität* der Weltbeziehungen soll zum Maßstab politischen wie individuellen Handelns werden.“ (Rosa 2023: 725) Als Qualität versteht er dann freilich die „Fähigkeit und Möglichkeit zur Etablierung und Aufrechterhaltung von Resonanzachsen“ (ebd.). Als normative Zielvorgabe wäre aber auch diese Form der Qualität potenziell in Qualitätsfiktionen zu entwerfen und in die Steigerungslogik integrierbar. Die „Postwachstumsgesellschaft“ (ebd.), die Rosa anstrebt, müsste schon realisiert sein, damit diese neuen Ziele nicht in der etablierten Struktur formuliert werden. Bis auf weiteres ist nicht zu sehen, wie der Qualitätsfiktion zu entkommen ist, da Qualität keineswegs der Reichweite entgegengesetzt ist, sondern vielmehr substanziell und strategische in die Ideologie neoliberaler Wachstumsgesellschaft integriert ist.

Literaturverzeichnis

- APPADURAI, ARJUN/ALEXANDER, NETA (2023): *Versagen: Scheitern im Neoliberalismus*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- ARENDT, HANNAH (2025): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus* (Erweiterte Neuausgabe, 2. Auflage). München: Piper.
- BALZER, JENS (2024): *After Woke*. Berlin: Matthes & Seitz.
- BAUMAN, ZYGMUNT (2022): *Flüchtige Moderne* (R. Kreissl, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- BECK, ULRICH (2000): „Wohin führt der Weg, der mit dem Ende der Vollbeschäftigungsgesellschaft beginnt?“ In: Beck, Ulrich (Hg.): *Die Zukunft von Arbeit und Demokratie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Edition Zweite Moderne), 7–66.
- BOEHM, OMRI (2022): *Radikaler Universalismus: Jenseits von Identität*: Propyläen.
- BUNDESMINISTERIUM DES INNEREN. (o. D.): *SMART-Regel / SMART-Methode*. Verfügbar unter: https://www.orghandbuch.de/Webs/OHB/DE/OrganisationshandbuchNEU/4_MethodenUndTechniken/Methoden_A_bis_Z/SMART_Regel_Methode/SMART_Regel_Methode_node.html (letzter Zugriff: 20.06.2025).
- BUTTERWEGGE, CHRISTOPH/LÖSCH, BETTINA /PTAK, RALF (2016): *Kritik des Neoliberalismus*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- DAAD (o. D.): *FAQ zum wirkungsorientierten Monitoring der Programme in der Projektförderung*. Verfügbar unter: https://static.daad.de/media/daad_de/pdfs_nicht_barrierefrei/der-daad/wer-wir-sind/faq_wom.pdf (letzter Zugriff: 20.06.2025).
- DAAD (2021): *Handreichung zur wirkungsorientierten Projektplanung und zum Monitoring*. https://ctnr.med.uni-rostock.de/fileadmin/Zentren/ctnr/Download/fin_Anlage_1_PPP_Handreichung_WoM.pdf (letzter Zugriff: 20.06.2025).
- DAUB, ADRIAN (2023): „Your Fave ist Problematic“: Der Fall J.K. Rowling. In: Domainko, Annika/Heyl, Tobias/Kessler, Florian/Lendle, Jo/Oswal, Georg M. (Hg.): *Canceln: Ein notwendiger Streit*. München: Hanser, 105–126.
- ECO, UMBERTO (2021a): „Fiktive Protokolle“. In: Eco, Umberto (Hg.): *Verschwörungen: Eine Suche nach Mustern*. München: Hanser, 35–69.
- ECO, UMBERTO (2021b): „Komplotte, Verschwörungen, Konspirationen“. In: Eco, Umberto (Hg.): *Verschwörungen: Eine Suche nach Mustern*. München: Hanser, 7–34.
- EVERSHEIM, WALTER (Hg.) (1997): *Qualitätsmanagement für Dienstleister: Grundlagen, Selbstanalyse, Umsetzungshilfen*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-97940-8>.
- HERZOG, WERNER (2024): *Die Zukunft der Wahrheit* [eBook]. München: Hanser.
- HEUN, THOMAS (2017): *Werbung*. Wiesbaden, Heidelberg: Springer Gabler.
- KELLERMANN, PAUL/BONI, MANFRED/MEYER-RENSCHHAUSEN, ELISABETH (Hg.) (2009): *Zur Kritik europäischer Hochschulpolitik: Forschung und Lehre unter Kuratel betriebswirtschaftlicher Denkmuster*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss.
- KINDLER, JEAN-PHILIPPE (2023): *Scheiß auf Selflove, gib mir Klassenkampf: Eine neue Kapitalismuskritik* (Originalausgabe). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- KLING, MARC-UWE (2019): *Qualityland*: Roman. Ullstein.

- KLING, MARC-UWE (2022): *QualityLand 2.0: Kikis Geheimnis*. Roman: Ullstein.
- KUTZ, ANGELIKA (2018): *Double-Bind-Kommunikation als Burnout-Ursache: Ein Theorie-Vorschlag zu Auswirkungen toxischer Kommunikation in Organisationen* (2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage). Wiesbaden: Springer (essentials).
- LIESSMANN, KONRAD PAUL (2023): „Cancel Culture und die Moralisierung des Gedankens“. In: Domainko, Annika/Heyl, Tobias/Kessler, Florian/Lendle, Jo/Oswal, Georg M. (Hg.): *Canceln: Ein notwendiger Streit* (1. Auflage). München: Hanser, 127–146.
- MENATH, JOHANNES (2023): *Moderne Propaganda: 80 Methoden der Meinungslenkung: zeitgeist Print & Online*.
- MÜLLER, LOTHAR (2023): „Weisser Mann auf heißen Pfaden: Ein Kindheitsbuch über Afrika, wiedergelsen und zitiert“. In: Domainko, Annika/Heyl, Tobias/Kessler, Florian/Lendle, Jo/Oswal, Georg M. (Hg.): *Canceln: Ein notwendiger Streit* (1. Auflage). München: Hanser, 173–191.
- N. N. (2009): *DAAD Antrag und Willkür – Nicht entmutigen lassen*. <https://www.studis-online.de/Fragen-Brett/read.php?11,741342>.
- NOWOTNY, HELGA (2005): *Unersättliche Neugier: Innovation in einer fragilen Zukunft*. Berlin: Kulturverl. Kadmos (Kulturwissenschaftliche Interventionen: Bd. 5).
- ORWELL, GEORGE (2024): *Nineteen Eighty-Four* [eBook]: Aeon.
- PARET, CHRISTOPH (2024): „Inklusion? Sezession! Die Vergessene Strategie der Ausgeschlossenen“. In: *Lettre* (147), 55–59.
- PREUB, TAMINA (2021): *Fake News: Eine phänomenologische, kriminologische und strafrechtliche Untersuchung* (1. Auflage). Baden-Baden: Nomos (Beiträge zum Strafrecht: Band 10).
- RECKWITZ, ANDREAS (2023): *Das Ende der Illusionen: Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne* (9. Auflage). Berlin: Suhrkamp (Edition Suhrkamp: Bd. 2735).
- REWE GROUP (2025): *Unser Leitbild*. <https://www.rewe-group.com/de/unternehmen/unternehmenskultur/leitbild/>.
- ROSA, HARTMUT (2023): *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung* (7. Auflage). Berlin: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft: Bd. 2272).
- SANYAL, MITHU (2023): „Enid Blyton, oder: Gibt es ein richtiges Lesen im Falschen“. In: Domainko, Annika/Heyl, Tobias/Kessler, Florian/Lendle, Jo/Oswal, Georg M. (Hg.): *Canceln: Ein notwendiger Streit* (1. Auflage). München: Hanser, 147–171.

- SASSE, SYLVIA (2023): *Verkehrungen ins Gegenteil: Über Subversion als Machttechnik* (Erste Auflage). Berlin: Matthes & Seitz (Fröhliche Wissenschaft: Bd. 220).
- SCHMIDT, MARIE (2023): „Wer will Monika Maron canceln? Geschichte eines Verlagswechsels“. In: Domainko, Annika/Heyl, Tobias/Kessler, Florian/Lendle, Jo/Oswal, Georg M. (Hg.): *Canceln: Ein notwendiger Streit* (1. Auflage). München: Hanser, 193–210.
- SCHULTE EICKHOLT, SWEN (2023): „Normative Diversität? Nahe Zukunft bei Sibylle Berg und Marc-Uwe Kling“. In: Coşan, Leyla/Bazarkaya, Onur/Tekin, Habib (Hg.): *Germanistik im Wandel*. Berlin: Logos Verlag (Germanistik in der Türkei: Band 22), 65–75.
- STARKULLA, HEINZ W. (2015): *Propaganda: Begriffe, Typen, Phänomene* (1. Auflage). Baden-Baden: Nomos (Reihe ex libris Kommunikation: N. F., 16).
- STEIMEL, L. (o.D.): *Content-Driven Advertising: Mehrwert statt Störung*. Verfügbar unter: <https://definemediade.de/de/newsroom/content-driven-advertising> (letzter Zugriff: 18.05.2025).
- STRIGL, DANIELA (2023): „Ein jeder übersetzt nur noch sich selbst? Die Debatte um die Übersetzungen von Amanda Gormans *The Hill We Climb*“. In: Domainko, Annika/Heyl, Tobias/Kessler, Florian/Lendle, Jo/Oswal, Georg M. (Hg.): *Canceln: Ein notwendiger Streit* (1. Auflage). München: Hanser, 71–87.
- STROBL, NATASCHA (2021): *Radikalisierte Konservatismus: Eine Analyse* (6. Auflage). Berlin: Suhrkamp (Edition Suhrkamp: Bd. 2782).
- THUNMANN, ELIN (2013): „Burnout als sozialpathologisches Phänomen der Selbstverwirklichung“. In: Neckel, Sighard/Wagner, Greta (Hg.): *Leistung und Erschöpfung: Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*. Berlin: Suhrkamp, 58–103.
- TÖNSING, JOHANNA (2021): *Hallo, wer spricht? Hallo, wer spricht!“. Über die Poetik der Selbstoptimierung in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Dissertation. Bielefeld: Aisthesis.
- TROJANOW, ILIJA (2020): *Doppelte Spur*. Roman. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- TRUTH SOCIAL (2025): *Truth Social*. <https://truthsocial.com/>.
- VEELEN, SONJA (2021): *Hochstapeln: Eine kulturelle Praktik in Bewerbungs- und Personalauswahlverfahren*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- VOSS, GÜNTER/WEISS, CORNELIA (2013): „Burnout und Depression – Leiterkrankungen des subjektivierten Kapitalismus oder: Woran leidet der Arbeitskraftun-

- ternehmer?“ In: Neckel, Sighard/Wagner, Greta (Hg.): *Leistung und Erschöpfung: Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 29–57.
- WIEGMANN, EVA (2024): „Feindbild postmigrantische Gesellschaft. Zur Aneignung postkolonialer Argumentationslinien bei der Neuen Rechten“. In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, 133–158. <https://doi.org/10.18778/2196-8403.2024.07>.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1984): *Tractatus logico-philosophicus: Tagebücher 1914–1916 ; philosophische Untersuchungen* (1. Auflage). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- WOLTERS, GEREON (2004): „Qualität“. In: Mittelstraß, Jürgen/Blasche, Siegfried (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 3* (Sonderausg.). Stuttgart: Metzler, 428.
- ZOLLONDZ, HANS-DIETER (2014): „Die Entwicklung des Qualitätsmanagements im 20. und 21. Jahrhundert“. In: Pfeifer, Tilo/Masing, Walter (Hg.): *Masing Handbuch Qualitätsmanagement* (6., überarbeitete Auflage). München: Hanser, 16–37.

Mithu Sanyals *Identitti*

Hochstapelei zwischen Profit und Zugehörigkeitskämpfen

Sanyals Roman ist ein Beispiel für Hochstapelei. In Sanyals *Identitti* täuscht eine Weiße die ganze Welt dadurch, dass sie Änderungen an ihrem eigenen Körper vornimmt und sich den indischen Namen Saraswati gibt, damit sie als eine PoC erscheint. Der Roman rekurriert damit unmittelbar auf die amerikanische Aktivistin Rachel Dolezal, die sich als afroamerikanische Frau ausgegeben hat, obwohl sie aus „weißem“ Elternhaus stammt. Rachel Dolezal war Ortsvorsitzende der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) und lehrte Afrikastudien. Als die Enthüllungen über ihren weißen Hintergrund aufflogen, ließ der Vorwurf der Hochstapelei nicht lange auf sich warten: „Dolezal had much to gain by living and performing as a black woman. She worked for the NAACP and taught college courses in a specialized subject matter, financially gaining from an identity that was not hers to declare.“ (McIntyre 2025: 24) Der fiktive Fall Saraswati ist ähnlich gelagert. Der vorgegaukelte indische Hintergrund verhilft der Protagonistin letztendlich zu einer Professorinnenstelle an der Universität Düsseldorf, so manche ihrer Kritiker:innen. Der Roman verurteilt jedoch seine Heldin nicht, sondern stattet sie mit schlagfertigen Argumenten aus, die nahezu jede Kritik parieren. Zudem wird Saraswatis Transformation von wissenschaftlichen und publizistischen Stimmen unterstützt, die im Grunde Stellungnahmen zu Dolezal waren und in *Identitti* eingebaut und dem Fall Saraswati angepasst wurden, wie die Autorin selbst im Nachwort erklärt:

Viele der Reaktionen auf Saraswati basieren auf tatsächlichen Zitaten zu Rachel Dolezal, die ich als Tweets in die Handlung eingeflochten habe, wie Kommentare der Politikwissenschaftlerin Melissa Harris-

Perry, des Gender- und Sexualwissenschaftlers Kai M. Green, des New-York-Times-Kritikers Wesley Morris, der Schwarzen Feministin und Autorin von Büchern wie *Pleasure Activism. The Politics of Feeling Good* Adrienne Maree Brown, der Literaturwissenschaftler*in und Talkshowhost Ronnie Gladden, des Wissenschaftsphilosophen Justin E.H. Smith – und am liebsten hätte ich gleich das ganze großartige Buch trans. *Gender and Race in an Age of Unsettled Identities* von Rogers Brubaker zitiert. (Sanyal 2021: 422)

Dennoch hält die Empörungswelle, die ihr – nicht zuletzt von eigenen Studierenden – entgegenrollt, an und fällt nicht milde aus. Sie muss ihren Lehrstuhl räumen. Der Text steckt damit ein breites Spektrum an Positionen ab, die Saraswatis Umwandlung kontrovers diskutieren. Es reicht von Stimmen, die ihre Umwandlung vehement verurteilen und als kulturelle Aneignung diskreditieren, bis hin zu Stimmen, die Verständnis dafür zeigen und ihre Änderung der eigenen Hautfarbe als die Manifestation eines Selbstfindungsprozesses sehen. Doch auch wenn der Roman Saraswatis Umwandlung nicht als Akt der Hochstapelei ausweist, wird in diesem Aufsatz der Standpunkt vertreten, dass die Hauptfigur in hochstaplerischer Manier agiert, denn obwohl der Text in der ganzen Schlammschlacht um Legitimität bzw. Illegitimität der „Identitätsmanipulation“ Paradigmen um *race*, Rassismus und Identitäten destabilisiert und unterschiedliche Lektüren des Falls Saraswati ermöglicht, verheimlicht Saraswati ihre Transformation und schlägt daraus Profit, was als Hochstapelei einzuordnen ist. Darf eine „weiße“ Frau einen Perspektivwechsel vornehmen und im Namen von PoCs sprechen, zumal sie eine Identifikation vortäuscht? Was ist, wenn die wissenschaftliche Praxis mit dem Vorwurf kultureller Aneignung konfrontiert wird? Was sagen der über Hochstapelei erzielte Erfolg und sodann die öffentliche Ausschaltung über die Gesellschaft selbst aus?

1 Der Nutzen der Hochstapelei

Raji, der Adoptivbruder von Saraswati, lässt eine „Fotodokumentation“ (Sanyal 2021: 383) seiner Schwester durch die Studentin Priti aus ihrer Wohnung

stehlen und macht sie publik: Die Professorin ist keine Inderin und mithin – in den Augen ihrer Kritiker:innen – keine authentische Stimme über Diskriminierung von PoCs, sondern eine Deutsche namens Sahra Vera Thielmann aus Karlsruhe, die sich mittels Hormontherapie und chirurgischer Eingriffe eine indische Erscheinung angeeignet hat (ebd.: 27). „Saris“ (ebd.: 231) und die „unvermeidliche Dupatta“ (ebd.: 22), die sie immer trägt, unterstreichen die Täuschung zusätzlich. So ist zu erkennen, dass Sarah Vera Thielmann mit ihrem Blackfacing darauf abzielt, ihrem Publikum eine Person vorzutäuschen, die sie nicht ist. Und das geht auch lange gut, denn sie errichtet genau im Modus von Hochstapler:innen eine vollständige Fassade, die es ihr erlaubt, über Jahre hinweg eine andere Identität vorzuspielen:

Die Fassade auf der Vorderbühne verhindert, dass das Publikum den Ausbruch bemerkt. Der Hochstapler wiegt sein Publikum in Sicherheit, indem er seine wahren Handlungsabsichten mittels Täuschungen verbirgt. So überschreitet er die Grenze zwischen Illusion und Realität mittels der Ästhetik des Scheins. (Schmidt 2018: 92)

Saraswati überschreitet die Grenze zwischen ihrer Zugehörigkeit zur „weißen“ Mehrheitsgesellschaft und einer angeeigneten indischen Identität, die aber nur ein Schein ist. Damit erweist sie sich als eine Hochstaplerin, die vorsätzlich eine Täuschung vornimmt, um daraus Profit zu schlagen.

Offensichtlich spielt der vorgegaukelte indische Hintergrund eine Rolle bei dem Ruf an die Düsseldorfer Universität. In einem Kontext postkolonialer Studien und mit einem Forschungsschwerpunkt „critical race theory“ (Sanyal 2021: 101) ist es anscheinend kein Nachteil, wenn die wissenschaftliche Qualifizierung von einer persönlichen sekundiert wird. Im Gewande einer Inderin wähnt sich Saraswati in Sicherheit vor jeglicher Kritik der Art kultureller Aneignung oder Rassismus. In der indischen Erscheinung erweckt sie den Eindruck, aus erster Hand über Ungerechtigkeiten, Rassismus und Benachteiligung zu sprechen, denen die PoC-Community ausgesetzt ist. Diese vorgetäuschte Zugehörigkeit verleiht ihren Thesen eine zusätzliche Portion Glaubwürdigkeit. Ihre Zugehörigkeit zur PoC-Community tut sie z. B. kund, als sie „weiße“ Studierende auffordert, den Seminarraum zu verlassen: „Okay,

erst einmal alle *Weiß*en raus. [...] Dieses Seminar ist nur für Students of Colour“ (ebd.: 33). In einer anderen Seminarsitzung referiert sie über eurozentristisches Gedankengut an den Universitäten und fordert zum Aktivismus auf: „Eurozentristisches, gewalttätiges Wissen ist die Grundlage für all unsere Institutionen, auch für die Universität [...]. Also, was macht ihr hier?“ (Ebd.: 214). Auf Pritis Gegenfrage: „Was machst *du* hier?“ (Ebd.), reagiert Saraswati anerkennend. Priti befindet, noch lange vor der Enthüllung, dass Saraswati als PoC an erster Front gegen Eurozentrismus kämpfen und sich nicht mit der Delegation dieser Aufgabe an ihre PoC-Studierende begnügen soll.

So erfüllt Sara Vera Thielmann ein Hauptkriterium der Hochstapelei, wie dies z. B. von Schmidt definiert wird: Hochstapler:innen „erfüllen die Erwartungen der Gesellschaft hinsichtlich ihrer beruflichen, wissenschaftlichen Qualifizierung über die Maße [...]“ (Schmidt 2018: 12) Diese Erwartungen scheint Saraswati an der Düsseldorfer Universität sowohl als Wissenschaftlerin als auch als Person vollständig gerecht zu werden. Ihre Studierende, die zu 70 % PoC-Studierende (Sanyal 2021: 237) sind, bejubeln sie für ihre Veranstaltungen und ihre Person. Der Identifikationsgrad mit ihr ist sehr groß, denn sie „inszeniert [...] sich als Paria, als Ausgegrenzte, der es aber gelungen ist, in der Gesellschaft aufzusteigen [...]“ (Steinmayr 2022: 228) und eine Vorbildfunktion für ihre Studierenden zu spielen.

Als es zu den Enthüllungen kommt, die ihre Lieblingsstudentin Nivedita an den Rand der Verzweiflung bringen, zeigt Saraswati keine Reue, sondern sie verfolgt ihren Hochstaplergestus weiter. Sie argumentiert vor ihren entrüsteten Studierenden, dass sie ihre Transformation vollzogen habe, um ihre Privilegien abzulegen: „Ich habe mein *Weißsein* für euch aufgegeben! Das fordert ihr doch immer: *Give up your privileges*. Ich habe eindeutig das ultimative Privileg aller Privilegien aufgegeben“ (Sanyal 2021: 299). Zudem geht sie in ihrer Hochstapelei unbeirrt dahin zu behaupten, dass vor ihrer Aneignung einer gefälschten indischen Identität die Haut der Schwarzen nichts wert war: „Wie kann ich euch etwas stehlen, das nichts wert war, bevor ich es genommen habe?“ (Ebd.: 250). Und weiter im gleichen Angriffsmodus: Es seien in erster Linie PoC-Studierende, die „von meiner [...] ‚appropriation‘ profitieren haben [...]. Damit ist es weniger appropriation als appreciation, weniger Aneignung als Anerkennung [...]“ (ebd.). So münzt Saraswati ihre Täuschung in

einen selbstlosen Dienst um, den sie PoCs erwiesen habe. Doch selbst wenn sie ihre Identitätsfälschung u. a. aufgrund von Sympathien für PoCs vollzogen haben könnte, sind rassistische Paradigmen in ihren Argumenten nicht von der Hand zu weisen.

Zudem stimmt die Behauptung, sie habe ihren privilegierten Status aufgegeben, nicht. Als Starprofessorin genießt sie sämtliche Privilegien einer renommierten Wissenschaftlerin, selbst mit dunklem Teint oder gerade dadurch. Im Grunde bringt sie der PoC-Community kein Opfer mit ihrer Angleichung der Hautfarbe, denn die Asymmetrie zwischen der Deutschen in indischer Erscheinung und z. B. Afrodeutschen kann Saraswati nicht aufheben. Das entgeht ihrer kritischen Studentin Oluchi Schneider nicht:

„Für uns geht es um Leben und Tod“, sagte Oluchi leidenschaftlich.
 „Und für sie geht es bloß um eine Professur und ein paar Fernsehauftritte. Saraswati musste niemals wirklich Angst haben. Wenn jemand zu ihr ‚Ausländer raus‘ sagt, weiß sie tief in sich, dass nicht sie gemeint ist, dass niemals sie gemeint ist. Sie will wie wir sein, aber sie muss den Preis dafür nicht bezahlen. Und sie wird ihn niemals bezahlen.“ (Ebd.: 300)

Einer der Hauptkritikpunkte besteht darin, dass Saraswati trotz Veränderungen an ihrer Erscheinung noch lange nicht die Erfahrungen von Menschen wie Oluchi, Priti oder ihrem Adoptivbruder Raji teilt. Folglich ist der Fall Saraswati ein Fall von Hochstapelei in mehrfacher Hinsicht: 1. Sie erhöht damit ihre Glaubwürdigkeit als Wissenschaftlerin mit den Schwerpunkten *gender*, *race* und Postkolonialismus und erschleicht damit eine Professur an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf. 2. Sie gaukelt mit ihrer Fälschung einen Verzicht auf ihre Privilegien vor, der nicht stimmt. 3. Sie behauptet ihr Blackfacing für PoCs gemacht zu haben. Auch das ist nur zum Teil richtig, denn sie macht das hauptsächlich für sich. Doch der Roman diskreditiert seine Hauptfigur nicht, sondern sie bekommt die Möglichkeit, sich zu verteidigen oder gar gegen ihre Kritiker:innen zu behaupten.

2 Hochstapelei als gesamtgesellschaftliches Phänomen

Nach den Enthüllungen kommt es zu heftigen Reaktionen. Studierende protestieren vor ihrer Wohnung und verlangen ihre Entlassung. Presseorgane versuchen, sich mit Schlagzeilen zu überbieten: „Skandal um Postkolonialismus-Star-Professorin (Huffington Post [...])“ (ebd.: 28); „*Professur unter Vorspiegelung falscher Tatsachen erschlichen* (SPIEGEL ONLINE)“ (ebd.); „Unterwelt der unklaren Pseudo-Identitäten [...]“ (Cicero) (ebd.: 113). Auch auf Twitter wird debattiert, wenn auch mit deutlicher Enthemmung:

Nennt mich Zadie @OutsideSisters *Neuer Rekord in cultural appropriation #SarswatiShame*

Fatma Aydemir @fatma_morgana *das mit ‚PoC ist eine Selbstbezeichnung‘ war eigentl anders gemeint #SarasWhitey*

Sibel Schick @sibelschick *Almans wünschen sich hart, rassistisch unterdrückt zu werden. Aber geht halt nicht, deshalb malen sie sich die Haut einfach mal paar Nuancen dunkler wie so ein Peinlo Peter am Rosenmontagszug. #SarswatiShame*

Nexotism @GauginIstTot *Kartoffel will Chappati sein # Saraswati-Shame #SaraswatiNeverAgain*

Dackelchen @FrolleinVerpissDich *#Saraswatishame Das ist nicht Rassistismus, das ist einfach nur widerlich [...]*

Fatma Aydemir @fatma_morgana *white privilege at its best: wenn es money und fame gibt, wollen sie plötzlich so sein wie wir (ebd.: 55–56)*

Bei diesen Tweets handelt es sich zum Teil um Meldungen von fiktiven Figuren des Romans wie „Nennt mich Zadie @OutsideSisters“ – unter diesem Twitternamen schreibt die afrodeutsche Figur Oluchi im Roman – oder um reale Personen, die von der Autorin darum gebeten wurden, zu dem fiktiven Fall Saraswati Stellung zu nehmen – z. B. Fatma Aydemir oder Sibel Schick. (Ebd.: 420) Zu erkennen in diesen Tweets ist eine linke Identitätspolitik (Navratil 2023: 136), die das Dunkelsein als exklusives Gut für Nicht-Weiße definiert

und für sich proklamiert. Auch wird die Empörung über kulturelle Aneignung bzw. „Cultural theft“ (Sanyal 2021: 113) oder „racial capitalism“ (ebd.: 212) oder zumindest „racist masquerade“ (ebd.: 113) deutlich.

Diese Gegenstimmen sehen in Saraswati eine unberechtigte Konkurrentin um das Leid, das sie für sich beanspruchen: Raji spricht vom eigenen Leid, das ihm die eigene Schwester mit Blackfacing streitig macht (ebd.: 382). Dabei fällt Saraswatis Gegner:innen – Oluchi, Priti und Raji – nicht ein, dass sie für sich eine kollektive Identität beanspruchen, die in Leiderfahrungen von PoCs begründet ist, wenngleich sie alle differente Biografien vorweisen, die bis auf jene von Raji nicht zwingend auf Leiderfahrungen basieren. Ihre maximale Forderung hingegen, Saraswati zu entlassen, offenbart eine verquere Logik: Was bei einer Inderin als Kampf gegen den Rassismus verstanden wird, mutiert bei derselben Person, wenn sie weiß ist, zum Rassismus. Der Shitstorm, der Saraswati entgegenschlägt, deckt also eine Praxis in der Gesellschaft und auch in den (Human-)Wissenschaften auf, die literarische und wissenschaftliche Kompetenz gern an nicht näher definierte ethische Vorstellungen und an toxische Identitätspolitik koppelt. Kontroversen um die Übersetzung des Gedichts *The Hill We Climb* bestätigen das. Nach Protesten tritt die niederländische Übersetzerin – eine Nicht-Afroniederländerin, sondern eine Weiße und Angehörige der Mehrheitsgesellschaft – vom Übersetzungsauftrag zurück, weil sie der Dichterin Amanda Gorman angeblich so fern stehe. (Schuchter 2021, Eggerichs 2021) Ähnliche Ablehnung erfährt der Übersetzer des Gedichts ins Katalanische, weil er schlichtweg ein Mann ist. Der Ausschluss der Autorin Monika Maron seitens des Verlags Fischer ist ein weiterer Beweis dafür: „Man hat [ihr] ausrichten lassen, [sie] sei politisch zu unberechenbar“ (Klute 2020) geworden, lautet ihre Antwort auf eine Anfrage der SZ. Eine Literaturprofessorin an der Columbia University will *Infinit Jest* nicht lesen, weil der Autor Affären mit seinen Studentinnen unterhielt und allgemein „ein problematisches Verhältnis zu Frauen hatte [...]“. Die Literaturprofi will also *Infinit Jest* nicht etwa nicht lesen, weil es sich um schlechte oder unbedeutende Literatur handelte, sondern weil es einen inhaltlich-ethischen Komplex, einen Kreis von Lebensanschauungen verfehlt, der für sie entscheidend ist“ (Baßler 2021: 138).

Doch zurück zu Sanyals Roman. Bei den empörten Vertreter:innen der Identitätspolitik manifestiert sich in Sanyals Roman ein doppeltes Problem. Erstens beanspruchen sie für sich ein individuelles – und teilweise auch kollektives homogenisierendes – Leid, wie ein Eigentum der PoC-Community, unter Exklusion jeder Möglichkeit, diesen Schmerz mit anderen, der – wohl konstruierten imaginären – Gemeinschaft nicht angehörenden Menschen zu teilen. Darin zeigen sich starre binäre Denkmuster, die die proklamierte moralische Hoheit infrage stellen (Hodaie 2023: 141). Das zweite Problem besteht darin, dass unter den Mitgliedern der PoC-Gemeinschaft eine Form von Viktimisierungswettbewerb herrscht. Priti behauptet, richtigen Rassismus gäbe es nur in England: „You Germans mit eurem kuscheligen kleinen Rassismus. You have no idea about racism, bevor du nach Fascho-England kommst. Rate mal, warum ich da weg bin?“ (Sanyal 2021: 118) Für Nivedita sind Inder:innen in Deutschland nicht so sehr von Rassismus betroffen wie andere Gruppen, z. B. Afrodeutsche oder Menschen muslimischen Glaubens (ebd.: 155–156). Doch Raji, der indische Adoptivbruder von Saraswati, erhebt für sich den Anspruch, das größte Diskriminierungsopfer zu sein: Er berichtet, dass er kein Waisenkind gewesen sei (ebd.: 264), „sondern dass wir unseren Müttern gestohlen worden sind“ (ebd.). Dabei denken die Eltern, „wenigstens etwas Gutes“ (ebd.: 263) zu tun. Doch die Adoption verlaufe laut Raji nicht gut: Einem „Heidenkind“ (ebd.: 262) aus einem „Dritte-Welt-Land“ (ebd.: 263) alle Vorzüge einer westlichen Erziehung angedeihen [zu lassen], bewirkt nichts gegen „sein schlechtes Blut“ (ebd.: 262). So präsentiert Raji seine schonungslose Abrechnung mit seinen Adoptiveltern. Damit stilisiert er sich zum größten aller Opfer hoch. Zudem präsentiert er seine Eltern als narzisstische Rassisten – auch und vor allem dem eigenen Adoptivsohn gegenüber. Als die Hasskampagnen gegen Saraswati derart stark ausfallen, dass die Stimmung zu kippen und sie unverhofft zu einer Art tragischer Heldin zu mutieren scheint, „kommt [er] nicht damit klar, nicht mehr the biggest victim zu sein“ (ebd.: 369) und seinen Opferstatus, den er seinerseits durch hochstaplerische Methoden erlangt hat, zu verlieren droht. Das legt z. B. die folgende Auseinandersetzung mit seiner Schwester dar:

„[D]u hast meinen Schmerz gestohlen und für deine Karriere urbar gemacht.“

„Wo ist der Unterschied zwischen uns? Du hast deinen Schmerz doch auch für deinen Beruf genutzt – schließlich kann keiner kriminelle Jugendliche so gut verstehen wie einer, der selbst mal ein krimineller Jugendlicher gewesen ist. Oder zumindest gewesen wäre, wenn Papa Konstantins Anwälte die Sache nicht immer gewuppt hätten.“

„Aber es war MEIN Schmerz!“

„Stan ... Raji, Schmerz gehört niemals einer Person allein. Ich konnte nicht als Kind so viele Jahre mit dir zusammenleben, ohne dass dein Schmerz auch zu einem Teil von mir geworden wäre.“ (Ebd.: 382)

Saraswati lastet ihrem Bruder Hochstapelei an. Er arbeitet unerbittlich an einem Opferstatus, um damit Geld zu verdienen. Ferner ist er laut seiner Schwester ein „pathologischer Lügner“, der „seine dramatischen Geschichten“ (ebd.: 300) maßlos übertreibt. Damit ist Raji nicht weniger ein Hochstapler als seine Schwester, was seine behauptete Opferidentität relativiert. Trotzdem pocht er auf seine Diskrimination, die er in seiner Hautfarbe begründet sieht, wie auf einen Privatbesitz, den ihm die Schwester mit ihrer Farbangleichung zu stehlen droht.

An dieser Form der Hochstapelei – d. h. an der Praxis, auf illegitime Weise Eigenschaften und Merkmale für sich zu beanspruchen –, ist nicht nur Raji beteiligt. Oluchi, Priti und selbst Nivedita gehören in ihrer Biographie maximal nur zur Hälfte den europäischen Mehrheitsgesellschaften nicht an: Priti heißt mit Nachnamen „Anders“ (ebd.: 13), Oluchi „Schneider“ und Nivedita „Anand“. In ihren Adern fließt – mit Raji gegen Raji gesprochen – nicht ausschließlich indisches bzw. afrikanisches Blut, sondern auch „weißes“ europäisches, und ihre Haut erscheint – auch wenn sie relativ dunkel ist – mehr europäisch als afrikanisch bzw. indisch. Alle haben eine europäische Sozialisation hinter sich, wie Saraswati, weshalb die scharfe Abgrenzung von ihr nach den Enthüllungen nicht ganz zulässig ist. In ihrem uneingeschränkten Einstehen für eine wie auch immer geartete PoC-Identität und für einen exklusiven Schmerz, den sie mit niemandem sonst teilen wollen, erweisen sich auch

Menschen wie Priti und Oluchi als Hochstaplerinnen, obzwar im Vergleich zu Saraswati in einer stark abgemilderten Form.

So offenbart dieser Text, dass Saraswatis Blackfacing bloß ein radikaler Ausdruck der Hochstapelei als gesamtgesellschaftliches Phänomen ist. Was Oluchi, Raji und Priti als Vertreter:innen einer linken Identitätspolitik in hochstaplerischer Manier zu besitzen vorgeben, wird von Saraswati lediglich in gesteigertem Maße zum Ausdruck gebracht. Vor diesem Hintergrund erscheint es lohnenswert, sich eine Stelle aus Erich Wulfens Roman *Der Mann mit den sieben Masken* anzuschauen, in dem die Hochstaplerfigur Niklas Györki bei der Gerichtsverhandlung Folgendes sagt:

Sie werfen mir meine Sucht, zu glänzen, zu blenden vor, im Golde zu wühlen, im Lichtermeer von Juwelen zu wandeln, durch äußeren Schein zu täuschen, ohne innere Verdienste hohe Personen und Aufgaben vorzugeben? Bin ich damit nicht ein Kind meiner Zeit? der Welt? der Geschichte? So wie ich bin, seid ihr alle! Ich halte euch einen Spiegel vor! (Wulffen 1922: 219)

Zu seinem Roman inspirierte Wulffen der berühmte und berüchtigte Hochstapler Georges Manolescu, dessen Memoiren Wulffen mit Begeisterung gelesen haben soll. (Porombka 2008: 35 und 37) Auch für Thomas Manns *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* diente Manolescu als Vorbild.

Freilich ist Saraswati anders als diese realen und fiktiven Hochstapler. Doch mit ihnen teilt sie eine durch Hochstapelei errungene Anerkennung. Sie glänzt als Professorin für *gender*, *race* und Postkolonialismus nicht zuletzt durch eine aufgesetzte indische Aura, mit der sie jedoch der Gesellschaft – ähnlich wie Györgi in Wulfens Roman – den Spiegel vorhält. Denn nicht weniger als die Schwester glänzt der Adoptivbruder Raji durch seine Kultivierung des Opferstatus; eine Haltung, die ebenfalls bei Vertreter:innen der linken Identitätspolitik anzutreffen ist. Ergo: Wie Saraswati verhalten sich – bis auf wenige differenzierte Stimmen, die meist aus dem Bereich der Wissenschaft stammen – auch alle anderen. In ihrer „Rigorosität und Kompromisslosigkeit“ (Sanyal 2021: 240) gleicht z. B. die Studentin Oluchi ihrer Professorin Saraswati: Während Saraswati für die Rechtfertigung ihrer Transformation alles daran

setzt, Kategorien wie *race* und Ethnie auszuhebeln, beharrt Oluchi darauf, mindestens die Binarität weiß/schwarz aufrechtzuerhalten, ohne Optionen für Übertritte vorzusehen und ohne die Umstände, die diese Kategorisierungen bedingen und sich verändern können, zu berücksichtigen. Sie weigert sich, die mögliche Identitätstransformation von Saraswati anzuerkennen, „weil deine Farbe nicht bis unter deine Haut geht“ (ebd.: 301) und argumentiert dabei nicht etwa sozial oder kulturell, sondern „rassistisch“-ethnisch. Worauf Saraswati erwidert, dass selbst die Fixierung auf Hautfarbe relativ und situativ bleibt: „[...] geh doch mal eine Straße in Lagos lang. Dort wirst auch du nicht als Schwarze wahrgenommen, sondern als *Weißer*, als *weiße* deutsche Touristin.“ (Ebd.: 302) An einer anderen Stelle sagt sie zu Nivedita: „Du weißt, dass es ganz schön rassistisch von dir ist, dass meine Hautfarbe einen Unterschied für dich macht“ (ebd.: 103). Ähnlich fragt sie Oluchi: „Wenn du denn deutsch sein kannst, warum kann ich dann nicht PoC sein?“ (Ebd.: 303). Auf solche Fragen wissen Saraswatis Studentierende nicht recht zu antworten. Vielmehr offenbaren sie in ihrer ablehnenden Haltung einen gewissen Rassismus. Oluchi, die in einem Tweet verlangt, „Keine Handbreit dem Rassismus, weder der AfD noch von Saraswati“ (ebd.: 77), muss sich selbst fragen, ob ihr Verhalten Saraswati gegenüber nicht doch auch rassistisch geprägt ist, weil das Schwarzsein in ihrer Auffassung ein exklusives Gut der PoCs ist, das von keinem weißen Menschen in Anspruch genommen werden darf. So provoziert Saraswati mit ihrer verstörenden Veränderung Paradigmen linker Identitätspolitik, deren Vertreter:innen antirassistisches Engagement verlangen, selbst aber vergessen, dass sie unbewusst rassistische Positionen einnehmen können.

3 Hochstapelei, *race* und Verantwortung

Im Fall Saraswati melden sich auch Wissenschaftler:innen zu Wort, die keine exklusiven Maßstäbe setzen und das binäre Denken verabschieden, so etwa Ronnie Gladden, „Professor*in“ (ebd.: 362) am English Departement des Cincinnati State College:

*Obwohl ich aussehe wie ein Schwarzer Mann – verstehe ich mich selbst als weiße Frau. Mir ist vollkommen klar, dass viele meiner Kritiker*innen meine Selbstidentifikation im besten Fall unsinnig finden und im schlimmsten Fall abnormal und krank. Und viele interessieren sich schlicht nicht dafür oder sind überfordert, was das nun wieder bedeuten soll. Trotz alledem ist meine Identifikation tief in mir verwurzelt – und ich glaube, dass Saraswati ebenfalls ihr wahres Ich lebt. Doch bevor wir ihr das zugestehen können, muss die ganze Gesellschaft sich erst einmal durch ihre vielen Verletzungen, ihren vielen Schmerz in Bezug auf race durcharbeiten. (Ebd.)*

Von Gladden wird Saraswatis Blackfacing nicht nur akzeptiert, sondern auch gutgeheißen. Aus seiner Sicht lebt sie schlichtweg „ihr wahres Ich“. Mit dieser Einschätzung redet Gladden Saraswati das Wort, die sich über Nivedita beschwert: „Kannst du nicht verstehen, dass ich es nicht ertragen konnte, Sarah Vera zu sein?“ (Ebd.: 380). Sie empfindet ihre weiße Haut als eine große Last. Ihre Motive, sich davon zu befreien, sind jedoch vielfältig. Folgt man ihrer Argumentation, so ergibt sich der Wille, Kategorisierungen von Menschen in „Rassen“ zu überwinden:

Race ist ein System, Menschen in Raster zu packen, aus denen sie gefälligst nicht mehr ausbrechen dürfen. Und um gar keinen Preis dürfen sie an der Autorität dieser Raster selbst zweifeln. Ich bin eine race-Terroristin! Ich führe die Authentizität der Raster ad absurdum. Ich sprengte sie und baue aus ihren Splittern eine neue Welt, in der race etwas ist, was wir genießen dürfen, mit dem wir spielen können, das uns eben nicht schicksalhaft bestimmt. (Ebd.: 245)

Man ist gewillt, Saraswati zuzustimmen. Denn die Sprengung von *race* als ein System, das Diskriminierungsformen begünstigt und einzementiert, ist an sich begrüßenswert. Tatsächlich zeigt Saraswatis neue Erscheinung, die ohne die Enthüllungen durch Raji und Priti hätte lange bestehen können, dass die Transgression binärer Identitätsstrukturen recht gut funktionieren kann. Dennoch bleibt Saraswatis Perspektive etwas einseitig. Sie kann als Tochter

einer bürgerlichen Familie und als Akademikerin und später als Professorin in Düsseldorf mit Sari und Dupatta den Schein einer Inderin genießen und der Welt eine Existenz ohne ihren deutschen biografischen Hintergrund vorgaukeln, ohne große Verluste durch die Hautfarbänderung zu erleiden. Außerdem klingt es hier mit dem Ausdruck „race-Terroristin“ wieder nach Hochstapelei. Sie liquidiert in der Öffentlichkeit eine race-Fixierung – aber nur ihre eigene. Noch lange hebt sie damit das System *race* nicht auf. Zwar sind Kategorien wie *race* und Identität immer komplex und wandelbar (ebd.: 211), auch sind sie „instabil und zwiespältig und artifiziell“ (ebd.: 238), aber Saraswati macht es sich allzu leicht mit ihrer äußeren Umgestaltung. Auch in einem Kontext brüchiger und instabiler Identitäten bestehen noch Diskriminierungsformen entlang dieser artifiziellen Identitäten. Mehr noch entledigt sich Saraswati mit ihrem Blackfacing ihrer Verantwortung als Angehörige der Mehrheitsgesellschaft: „Denn die Leugnung des eigenen Standorts als Weiße ist dann immer auch eine Leugnung der eigenen Verantwortung als Weiße“ (ebd.: 154), hebt Antje Schrupp hervor und markiert damit den Fehler in Saraswatis Argumentation und im Genuss der aufgesetzten indischen Identität. In einer Gesellschaft, in der die Hautfarbe immer noch den „Ausdruck von Herrschaftsverhältnissen“ (ebd. 154) trägt, oder der „politische[] Kampf dagegen“ (ebd. 154), argumentiert Schrupp weiter, kommt Blackfacing einer Entpflichtung vom Kampf gegen Diskriminierung gleich: „Ja, Identitäten wandeln sich, aber sich eine Identität gegen den Protest der community anzueignen und dann zu sagen, eure Meinung interessiert mich einen Dreck, ist kein Antirassismus“ (ebd.: 211), so eine im Text abgebildete Reaktion im Internet. So fallen die Reaktionen ihrer Kritiker:innen im Roman aus. Doch Saraswati versucht eine Parallele zwischen ihrer Umänderung und transgeschlechtlichen Menschen herzustellen. Sie wirft die Frage auf, warum transracial nicht akzeptiert wird, wenn transgender schon lange akzeptiert ist (ebd.: 243). Doch das lässt sich auch als eine Form der Hochstapelei interpretieren. Die sexuelle Identität eines Menschen ist im Menschen deutlich tiefer verwurzelt als das, was der Körper zeigt und wie er aufgebaut ist. Und wenn transgeschlechtliche Menschen zu Hormontherapien greifen, dann, um ihren Körper ihrem Wesen anzupassen. Bei Saraswati findet jedoch ein Wechsel an der Oberfläche statt. Was sie unternimmt, kann zum Teil der Ausdruck eines tief in ihrem Wesen liegenden Wunsches sein,

Inderin zu sein, steckt darin jedoch offensichtlich eine Täuschung der ganzen Gesellschaft, um sich dadurch Vorteile zu verschaffen.

4 Hochstapelei und Aufhebung von Identitätsfixierungen

Auf der anderen Seite zeigt der Roman, dass mit Saraswatis Transformation mehr als Profit und Entpflichtung von der Verantwortung im Spiel sind. Saraswati scheint die Identifikation mit Unterdrückten, allen voran mit dem eigenen Bruder, zu suchen. So schreibt Fatima Khan: „Saraswati ist der ultimative Ausdruck des white savior complex. Man will das ‚Anderer‘ so sehr retten, dass man es sich einverleibt. Endlich auch mal Opfer sein.“ (Ebd.: 78) Tatsächlich wehrt sich Saraswati gegen den ihr von ihrem Bruder und Priti zugefügten Schmerz durch die Enthüllungen nicht. In einer magischen Friedhofsszene an den Gräbern ihrer Eltern kommen sich Saraswati und Raji im Schmerz unter Kalis Obhut so nah und gleichen sich in ihrem Schmerz an: Rajis Schmerz an der Diskriminierung, nicht zuletzt seitens der eigenen Adoptiveltern, und Saraswatis Schmerz an den Schmerzen des Bruders (Baßler 2022: 264) und an dem ihr von ihm zugefügten Schmerz. So fällt ein weiteres Licht auf Saraswatis Hochstapelei, nämlich die Anerkennung des Leids von Nichtprivilegierten und der Wunsch, dieses Leid, mit ihnen zu teilen. So erweist sich der Fall Saraswati als eine hochkomplexe Angelegenheit, der nicht ausschließlich mit identitätspolitischen Schuldzuweisungen – wie diese im digitalen Raum des Buches befeuert werden – beizukommen ist, sondern er eröffnet einen vielstimmigen Diskurs über die Problematik von Identität und Zugehörigkeit.

Mit ihrem hochstaplerischen Akt provoziert Saraswati identitätspolitische Fixierungen und führt sie ad absurdum. Wenn die afrodeutsche Oluchi ihrer Professorin kulturelle Aneignung vorwirft: – „Das ist unsere Haut, die du dir aneignest! Unsere Geschichte!“ (Sanyal 2021: 237) – dann ist eine solche Aussage auf einem identitätspolitischen Boden entstanden und deshalb falsch, weil sie komplexitätsreduzierend ist, Absolutheitswert erreichen will, exklusiv und letztendlich dogmatisch ist. Zu ihrer Verteidigung gegen solche Anschuldigungen setzt Saraswati entgegen, dass die Fixierung auf Hautfarbe bei

den Gegner:innen nicht auf eigene bzw. europäische Rassismuserfahrungen zurückgeht, sondern eine Importware aus Amerika: „All euer Wissen über Rassismus und Kolonialismus ist importiert! In der Regel aus Nordamerika importiert! [...] Genauso wie eure Fixierung auf Hautfarbe!“ (Ebd.: 168). Und weiter: „Wie könnt ihr mir das Recht absprechen, selbst über meine Identität zu bestimmen?“ (Ebd.: 237). Saraswatis Hochstapelei treibt folglich ein kreatives Spiel entlang der Trennungslinien zwischen Rassen und Identitäten: „Als hybrid angelegte Figur bricht sie aus diskursiv hergestellten Dichotomien aus, denn mit und an ihr öffnet sich ein ternärer Raum, in dem eine eindeutige – weiß vs. *Person of Color*, Mehrheit vs. Minderheit – nicht (mehr) möglich ist“ (Hodaie 2023: 138–139), hebt Hodaie zu Recht hervor.

Die Angriffe wegen Identitätsdiebstahl pariert Saraswati mit nicht weniger als einer Destruktion der Kategorie *race*: „es gibt Menschenrassen so wenig wie es die Rasse von Wasser gibt oder das Geschlecht von Licht.“ (Sanyal 2021: 105) Vielmehr handelt es sich bei *race* um „ein Konstrukt“ (105). Ebenso ist Identität aus Saraswatis Sicht „eine notwendige Lüge“ (ebd.). Mit solchen Aussagen und Zitaten – die „notwendige Lüge“ ist von Appiah – kämpft Saraswati und auch der Romantext gegen die identitätspolitischen Argumente, die PoCs vorbringen, und führt vor, dass, sobald Zugehörigkeiten und Identitäten eindeutig werden, zwangsläufig die Ideologie ins Spiel kommt: „... wie Althusser so schön gesagt hat: Eindeutigkeit ist eine primäre Eigenschaft von Ideologie. Sobald etwas eindeutig oder offensichtlich erscheint, wissen wir, dass wir uns im Bereich der Ideologie befinden.“ (Ebd.: 126) Dass wir uns im Romantext unweit der Ideologie bewegen, zeigen folgende Tweets:

„Die AfD Echte Werte @DieAfDEchteWerte *So weit ist es bereits gekommen: Deutsche Professorin verkleidet sich als Negerin, um Gendergaga unterrichten zu dürfen #KündigtSaraswati*

Bernd Höcke @BerndHoecke *Heimatzerstörung im deutschen Bildungssystem #KündigtSaraswati*

[...]

Julius Eisenhauer @Bismarckratte *Der Islam gehört nicht zu Deutschland! #KündigtSaraswati“* (ebd.: 63)

Saraswati provoziert also mit ihrer Umgestaltung nicht nur linke Identitätspolitik, sondern auch rechte identitäre Ideologie, die das Weißsein stark hochhält. Doch Saraswati untergräbt das System Weißsein und mit ihm jedes andere System, „Menschen in Raster zu packen“ (ebd.: 245). Sie zitiert Noel Ignatiev in einer seiner emphatischen Aussagen gegen Whiteness: „Ich rufe alle Weißen auf, den Schutz ihrer Haut abzulegen. Und die Mitgliedschaft im Klub der weißen Rasse aufzukündigen! [...] Verrat am Weißsein ist Loyalität mit unserer geteilten Menschlichkeit. [...] Je mehr von uns abtrünnig werden, desto größere Konsequenzen wird das für das System des Weißseins haben.“ (Ebd.: 244)

Die Hochstaplerin Saraswati hat sich ihrer weißen Haut offensichtlich nicht ausschließlich aus profanem Eigennutz entledigt, sondern auch aus tiefen Überzeugungen, die sich gegen Rassismus und Diskriminierung richten. Doch den Schritt, den Saraswati gegen Identitätsfixierung unternimmt, erwartet sie von ihren Studierenden und ihrem Bruder, die – so scheint es – bis auf Nivedita auf dem Posten identitätspolitischer Argumentationslinien verharren. Aber Saraswati führt im Stile einer selbstsicheren Hochstaplerin diese Identitätsfixierungen gegen die Wand. Für sie gilt, was Dorothee Kimmich über Hochstapler:innen sagt:

Hochstapler sind also nicht nur unterhaltsame Abenteurer, sondern in einem viel weiter reichenden Sinne ein Typus, der auf die Herausforderungen der Moderne antwortet. Sie sind Lebenskünstler, Artisten, ja Philosophen der Existenz, die das Schwindelgefühl der anderen nicht kennen oder zumindest nicht fürchten. (Kimmich 2014)

Im Vergleich zu anderen Figuren des Romans wie Oluchi und Priti, die eine exklusive PoC-Identität für sich reklamieren und – das geht aus den Tweets hervor – richtiggehend panisch bzw. rachsüchtig auf eine Destabilisierung ihrer Denksysteme reagieren, zeigt sich auch in allen Diskussionen deutlich stabil und souverän im Umgang mit Herausforderungen der Selbstverortung in einer Welt, die immer komplexer für den Einzelnen wird und immer mehr komplexe Antworten verlangt, statt Kurzschlussreaktionen auf Twitter. Im Gegensatz zu ihren Kritiker:innen mit ihrer „Cancel-Culture“ (Steinmayr 2022: 227) scheint Saraswati durch ihre hochstaplerische Umgestaltung ihre Erwar-

tungen an sich selbst zu erfüllen. Sie ist demnach eine Hochstaplerin im Sinne der Psychoanalytikerin Helene Deutsch, die in der Identitätsmanipulation von Hochstapler:innen den Versuch erkennt, das „ego-ideal“ zu erreichen:

They [Impostors] assume the identities of other men not because they themselves lack the ability for achievement but because they have to hide under a strange name to materialize a more or less reality-adapted fantasy. It seems to me that the ego of the impostor, as expressed in his own true name, is devaluated, guilt laden. Hence he must usurp the name of an individual who fulfills the requirements of his own magnificent ego-ideal. (Deutsch 1955: 134)

Darauf aufbauend konstatiert Schmidt, „dass es möglich ist, die Identität eines anderen anzunehmen, um der eigenen Vorstellung vom Ich gerecht zu werden“ (Schmidt 2018: 108). Tatsächlich entspricht Saraswati in vielem der Bestimmung von Deutsch. Ihre deutsche Identität empfindet sie als eine schuldbeladene Last, von der sie sich durch die Aneignung einer indischen Identität befreit. Zudem sieht sie in einer indischen Erscheinung eine Identifikation, nicht nur mit dem Adoptivbruder, sondern mit allen PoCs und ihrem Leid. Dabei proklamiert der Romantext in Übereinstimmung mit Saraswatis Standpunkt, dass der Mensch keine isolierte Entität ist, sein Wesen verwandelt sich im Interagieren mit anderen: „no man is an island“ (Sanyal 2021: 126) lautet ein Zitat im Roman aus John Donne, dem Nivedita am Ende des Romans in ihrem Blog zustimmt und sich in einer Emphase der Liebe steigert:

Also, Judith Butler sagt, dass das, was uns alle verbindet, unsere Verletzlichkeit ist. Menschsein heißt Verletzlichkeitsein. Aber wir sind eben nicht nur im Schmerz vereint, wir sind auch in der Liebe vereint. Im Interesse aneinander, in Empathie und Anteilnahme. Wir alle sind dadurch alle. Wir alle sind viele. Wir alle sind alle Geschlechter, alle races, alle Klassen, alle Kasten, wir alle sind ganz unreligiös das Wunder der Schöpfung, und als solches sollten wir zwischendurch ab und zu innehalten und den Schauer der Ehrfurcht vor unserer komplexen Existenz verspüren.

*Alle wirklich wichtigen hinduistischen – und natürlich nicht nur die hinduistischen, Ihr Schlaumeier, das alles hier sind doch nur Beispiele – Gött*innen haben diese Schwellen immer wieder überschritten: Die Grenzen der Geschlechter, der Farben, der Spezies, ja selbst die der Aggregatzustände. Wir sind die Schöpfung und wir sind das Leben, und deshalb besteht hierin unsere verdammte Schuld und unsere Verantwortung der Liebe gegenüber, genau wie du immer sagst, Kali:
Let love flow like a river. (Ebd.: 417)*

So endet der Roman offenkundig versöhnlich mit Niveditas Einsicht in Saraswatis Blackfacing und mit einem uneingeschränkten Aufruf zu mehr Liebe, die in den hitzigen Debatten im digitalen aber auch im analogen Raum um die Hochstaplerin Saraswati oft gefehlt hat. Und dennoch ist dieser Romanschluss mit einer gehörigen Portion Verklärung übergossen. Der anaphorisch-asyndetische Bau – „Wir alle sind alle Geschlechter, alle races, alle Klassen, alle Kasten“, „Die Grenzen der Geschlechter, der Farben, der Spezies“ –, die Parallelismen, die melodischen Wiederholungen, all diese poetischen Elemente dienen alleine dem Zweck, Niveditas Wunsch, ihren eigenen Frieden, den sie mit ihrer Professorin geschlossen hat, in die ganze Welt auszustrahlen – der vielen offenen Fragen und Ambiguitäten, von denen in diesem Beitrag einige aufgezeigt wurden, zum Trotz. Vielmehr schrammt Nivedita mit diesem Pathos am Kitsch vorbei, falls sie nicht schon knietief drinsteckt. Nicht weniger problematisch ist ihre Aussage, die in ihrem ersten Teil aus einem Zitat von Saraswati besteht: „Nicht-Weißsein ist cool geworden, und das ist ein Zeichen unseres Erfolgs“ (ebd.: 403). Erstens bindet Nivedita den Erfolg homogenisierend – unser Erfolg – an die Hautfarbe und nicht etwa an Intellekt oder an besondere Fähigkeiten: Wie sie früher aufgrund ihrer Hautfarbe uncool waren, so sind PoCs nun aus demselben Grund cool. Zweitens stimmt die Aussage inhaltlich in ihrer Uneingeschränktheit nicht. Zwar findet sich Saraswati in ihrem hochstaplerischen *Nicht-Weißsein* cool, doch als *pars pro toto* für alle Nicht-Weißen kann sie nicht eintreten.

5 Fazit

Niveditas Worte, mit denen der Roman abschließt, untermauern einmal mehr, dass der Romantext seine Hauptfigur eher in Schutz nimmt, als sie uneingeschränkt zur Hochstaplerin zu erklären. Über Diskurs- und Deutungshoheit verfügen die Professorin und einige Kolleg:innen. So werden im Roman die berechtigten Gegenpositionen eher abgeschmälert und meist auf Kurzbeiträge auf Twitter oder in den Gesprächen mit Saraswati reduziert, die überwiegend von der Hauptfigur dominiert werden. Dennoch offenbart sich im Roman ein Hiatus zwischen der Intention des Textes, Saraswatis Hautfarbänderung in letzter Konsequenz als die Manifestation einer selbstermächtigten Identitätsbestimmung zu zeigen, und einer anderen Position gegen die Intention des Textes, die sich in den vielen Stimmen offenbart und Saraswatis Blackfacing als betrügerischen Akt verurteilt, aus dem die Professorin einen eindeutigen Nutzen schlägt. Kurz: *Identitti* verhandelt gegen seine eigene Intention einen Fall der Hochstapelei.

Trotzdem verdeutlicht der Roman entlang der unterschiedlichen Reaktionen auf die Umwandlung, wie sehr Hochstapelei einzelner Figuren mit dem gesamten gesellschaftlichen Umfeld verzahnt ist. Es zeigt sich im Text, wie problematisch identitätspolitische Fixierungen sind und wie toxisch Essentialismus in Selbst- und Fremdbestimmung ist. Nicht ausschließlich diskussionswürdig ist die weiße Frau, die sich – über alle Bedenken in Bezug auf kulturelle Aneignung und auf antirassistische Verantwortung hinweg – eine schwarze Erscheinung aneignet, sondern auch alle PoCs, die ihr das Recht darauf absprechen und dabei in binäre essentialistische Denkmuster verfallen.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- MANN, THOMAS (2004): *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: Der Memoiren erster Teil*. Frankfurt/Main: Fischer.
- SANYAL, MITHU (2021): *Identitti*. München: Hanser.
- WALLACE, DAVID FOSTER (2011): *Infinite Jest*. London: Abacus.

Sekundärliteratur

- BABLER, MORITZ (2021): „Der neue Midcult. Vom Wandel populärer Leserschaften als Herausforderung der Kritik“. In: *POP* 10, 132–149.
- BABLER, MORITZ (2022): *Populärer Realismus: Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. München: Beck.
- DEUTSCH, HELENE (1955): „The Impostor. Contribution to ego psychology of a type of psychopath“. In: *Psychoanalytic Quarterly* 24, 04, 483–505.
- HODAEI, NAZLI (2023): „Zur Dekonstruktion hegemonialer Identitätsentwürfe – Mithu Sanyals ‚Identitti‘ als postmigrantischer Roman“. In: Böker, Ines/Schulte Eickholt, Swen (Hg.): *Interkulturelle Konstellationen in Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik: Festschrift für Michael Hofmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KIMMICH, DOROTHEE (2014): „Mundus vult decipi. Warum man sich den Hochstapler als einen glücklichen Menschen vorstellen muss“. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 67, 223–236, <https://doi.org/10.4000/ceg.1839> (letzter Zugriff: 2.9.2025).
- MCINTYRE, BRITTNEY (2020): „Rachel Dolezal: An Intersectional Analysis“. In: *Juros* 9, 21–26, <https://juros.osu.edu/index.php/juros/article/view/6740> (letzter Zugriff: 3.9.2025).
- NAVRATIL, MICHAEL (2023): „Literatur als Form von Identitätspolitik?: Fakten, Fiktionen und Identitätskonstruktionen in Mithu Sanyals Roman ‚Identitti‘“. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 14, 121–140.
- POROMBKA, STEPHAN (2008): *Felix Krulls Erben: Die Geschichte der Hochstapelei im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Blumenkamp Verlag.
- SCHMIDT, KATJA (2018): *Lüge, Hochstapelei und Bildung: Bildungstheoretische Annäherungen und biographische Rekonstruktionen*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- SCHUCHTER, VERONIKA (2021): „Identitätspolitik in aktuellen literarischen Debatten“. In: <https://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/identitaetspolitik-in-aktuellen.html> (letzter Zugriff: 2.9.2025).
- STEINMAYR, MARKUS (2022): „Identität, Intersektion, Intervention – Mithu Sanyals ‚Identitti‘ und Jasmina Kuhnkes ‚Schwarzes Herz‘“. In: *Weimarer Beiträge* 68, 217–239.
- WULFFEN, ERICH (1922): *Der Mann mit den sieben Masken*. Dresden: Reißner.

Narrationen der Notwehr

Zur Darstellung der Hochstapelei Karl Mays
in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

1 Einleitung

Es ist Februar 1862 in Sachsen und der junge Lehrer Karl May steht vor Gericht. Fälschlich beschuldigt von seinem Mitbewohner, dessen Taschenuhr und Pfeife gestohlen zu haben, versucht sich der angeklagte Karl May zu verteidigen, doch ihm wird nicht geglaubt. Wenn er mit einer Lüge davonkommen wolle, müsse er sich schon eine bessere ausdenken, entgegnet der Staatsanwalt schließlich und nimmt damit das Lebenswerk eines der berühmtesten Literaten und Hochstapler der deutschen Geschichte vorweg (Schwenke 2018: 18.). So beginnt Philipp Schwenkes 2018 erschienener Roman *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste*, der sich als Beispiel des Biofiction-Genres dem Schriftsteller Karl May widmet. Zeit seines Lebens beharrte dieser darauf, die Abenteuer seiner Romane selbst erlebt zu haben, ließ sich von seinen Fans als die Helden Old Shatterhand und Kara Ben Nemsı feiern, erfand Dokortitel und behauptete hunderte Sprachen und Dialekte zu beherrschen. May entspricht damit der klassischen Definition eines Hochstaplers, wie sie etwa die Psychologin Phyllis Greenacre formuliert:

An imposter is not only a liar, but a very special type of liar who *imposes* on others fabrications of his attainments, position, or worldly possessions. This he may do through misrepresentations of his official (statistical) identity, by presenting himself with a fictitious name, history, and other items of personal identity, either borrowed from some other

actual person or fabricated according to some imaginative conception of himself (Greenacre 2011: 1025).

Dass neben Diskussionen¹ um die anhaltende Popularität seiner Werke auch die Person Karl May seit einigen Jahren immer wieder Gegenstand der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wird, ergibt sich, so die These der vorliegenden Arbeit, aus einer aktuellen Faszination für eben jene Hochstapelei, die in aktuellen Texten als Akt des Widerstandes gegen einen zunehmenden Klassismus und Neoliberalismus dargestellt wird. Mays Biographie und seine Selbstinszenierungen werden in diesem Zusammenhang als Antithese zu einer Transparenzgesellschaft gelesen, die der Kulturwissenschaftler und Philosoph Byung-Chul Han als „Hölle des Gleichen“ bezeichnet (Han 2012: 6). Han attestiert unserer Zeit einen Zwang zur Transparenz, der systemisch sei und alle gesellschaftlichen Vorgänge erfasse. Damit einher gehe eine Eliminierung der Ambivalenz, des Anderen, Fremden, aber auch der Negativität, der Opazität, indem sich alles widerstandslos den „glatten Strömen des Kapitals“ zu unterwerfen habe (Han 2012: 5–6).

In diesem Sinne soll hier der Frage nachgegangen werden, inwiefern die aktuelle Bearbeitung des Lebens von Karl May auch Anlass einer Beschäftigung mit aktuellen gesellschaftspolitischen Fragestellungen unserer Zeit ist. Anhand ausgewählter Textbeispiele soll erläutert werden, wie die Auseinandersetzung mit der Person Karl May Fragen zu Rechten und Freiheiten des Individuums in einem zunehmend kontrollierenden System verhandelt und welche Rolle in diesem Zusammenhang Klassismus spielt. Dabei wird der Begriff hier im Sinne

.....

1 *Karl May* von Maci/Nergiz nimmt beispielhaft Bezug auf die Debatte um die Entscheidung des Ravensburger Verlages 2022 die Auslieferung von zwei Winnetou-Kinderbüchern zu stoppen: „Ravensburger hat sich entschieden, das Merchandise zu *Der junge Häuptling Winnetou* noch vor Kinostart zurückzuziehen. Presseschau des nationalen Notstandes. Darf man May noch lesen? Schöne Kindheitserinnerungen oder Kolonialismusapologie? Markus Söder und Sigmar Gabriel lassen sich ihren Helden nicht schlechtreden. Die Bild-Zeitung befragt ein paar Hinterbänkler. *Wir brauchen den Winnetou-Gipfel im Kanzleramt*“ (Maci/Nergiz 2024: 19). Debatten um problematische Aspekte der Werke Mays und ihrer Rezeption in Film, Fernsehen und auf der Bühne prägen weiterhin den öffentlichen Diskurs um den Autor und seine Romane. Beide hier analysierten Texte denken diese Thematiken mit und thematisieren deutlich kritische Aspekte um Rassismus und kulturelle Aneignung bei May sowie das koloniale Gebaren der wilhelminischen Kaiserzeit.

von Gamper/Kupfer (2024) verwendet, die Klassismus als breit angelegten Prozess beschreiben, der:

[...] bezogen auf sozioökonomische Klassen(-milieus) einerseits Stigmatisierung und Diskriminierung, andererseits aber eben auch exkludierende Prozesse der Strukturierung und der Schaffung von Klassen und damit die Produktion und Reproduktion sozialer, ökonomischer und kultureller Asymmetrien umfasst. Dazu zählen ebenso Macht- und Herrschaftsstrukturen, die es erschweren bzw. verhindern bestimmte Ressourcen zu generieren, wie etwa der (Nicht-)Erwerb bestimmter Bildungsabschlüsse, die (Nicht-)Besetzung von Machtpositionen (in Politik oder Wirtschaft u.ä.) (Gamper/Kupfer 2024: 13).

Exemplarisch werden dazu der bereits erwähnte Text *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* von Philipp Schwenke (2018) sowie *Karl May* von Enis Maci und Mazlum Nergiz (2024) in den Fokus gerückt. Beide Texte machen die Person Karl May zum Ausgangspunkt ihres Erzählens, das jeweils auf der Schnittstelle zwischen Fiktionalem und Faktuellem stattfindet. Damit unterscheiden sich beide Texte von rein fiktionalen Werken wie etwa der im Feuilleton breit diskutierte Roman *Die Projektoren* von Clemens Meyer (2024), der ebenfalls auf Karl May, seine Werke und deren Verfilmungen Bezug nimmt, ebenso wie von den rein faktual gehaltenen May-Biografien, die weiterhin erscheinen, unlängst etwa *Karl May im Kreuzfeuer* von Thomas Kramer (2023).

Maci/Nergiz und Schwenke eint die jeweils im Buch offengelegte Recherchearbeit: Beide Texte verweisen im Anhang auf ihre Quellen. Schwenke erwähnt etwa gesondert die Jahrbücher der Karl-May-Gesellschaft und gibt an, im Text vorkommende Briefe, Zeitungsartikel und Tagebuchauszüge nach den Quellen wiedergegeben zu haben (Schwenke 2018: 606). Maci/Nergiz, die in ihrem Essay *Karl May* den Schriftsteller auch zum Anlass eines Nachdenkens über die Gegenwart nehmen und vielerlei Bezüge zu aktuellen Diskursen herstellen, führen in einem acht Seiten langen Anhang ihre Quellen auf. Der Text ist als begleitender Essay zum 2023 uraufgeführtem Theaterstück *Karl May* von Maci/Nergiz erschienen, und enthält Barcodes, die zu einem eigenen

Soundtrack, dem Album *Mount Ararat* von Max Weber führen (vgl. Maci/Nergiz 2024; Suhrkamp Theater Verlag).

Neben diesem Hinzufügen historischer Fakten erzählen beide Texte eine Geschichte, die notwendigerweise fiktional sein muss. *Karl May* schildert die Reise zweier Freunde, die auch, aber nicht ausschließlich, relevante Schauplätze besuchen, etwa das Karl-May-Museum in Radebeul, die Karl-May-Festspiele und Drehorte der Verfilmungen. Der Text ist dialogisch gehalten, wobei die Erzählinstanzen unklar bleiben, und ist zudem geprägt von Zeitsprüngen und Ortswechseln, was der Narration etwas Unstetes, Opakes verleiht. *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* wiederum erzählt Karl Mays einzige tatsächlich stattgefundenene Reise in den Orient und bedient sich dabei eines unzuverlässigen Erzählverfahrens, wie unter 2.2 näher zu erläutern sein wird. Die liminale Positionierung von Schwenkes Roman, der sich auf historische Fakten zu einer Person bezieht, gleichzeitig aber eine fiktionale Geschichte erzählt, ordnet ihn dem Genre der Biofiction zu. Biofiction bezeichnet das Verfahren, Geschichte zu nutzen, um Geschichten zu erzählen (vgl. Lackey 2022: 2). Maßgeblich für die Beschäftigung mit Biofiction ist das Verständnis darüber, dass trotz ihrer Nähe zueinander die literarische Figur und die faktuale Person, auf die sie sich bezieht, niemals deckungsgleich sind, auch wenn die Beschäftigung mit den Fakten einen wesentlichen Bestandteil biofiktionaler Texte darstellt (vgl. Lackey 2022: 35). Ihre liminale Positionierung zwischen dem Fiktionalen und dem Faktualen macht die Texte zu einer Brücke zwischen einer historischen Vergangenheit, auf die sich die Figur bezieht und einer Autor:innen-Gegenwart, die sich im Erzählten spiegelt: „One of the central features of biofiction is that, while the work is seemingly about a figure from the past, it is consciously and strategically about the authorial present“ (Lackey 2020: 41).

Vor dem Hintergrund dieser Einführung geht die vorliegende Arbeit von der These aus, dass beide Texte in ihren Schilderungen der Person und Biografie Karl Mays sowie in ihren formalästhetischen Verfahren und den genreübergreifenden Positionierungen eine Opposition zum Postulat einer zeitgenössischen Eindeutigkeit darstellen. Der Hochstapler May, so die Annahme, wird zu einer widerständigen Figur, in der sich die Krisen unserer Zeit spiegeln; insbesondere die zunehmenden Zwänge einer Transparenzgesellschaft im Sinne

Hans, aber auch die immer breiter werdende Schere zwischen Arm und Reich und ein damit einhergehender Klassismus. Widerstand soll dabei verstanden werden als „[...] soziales Handeln, das gegen eine als illegitim wahrgenommene Herrschaftsordnung oder Machtausübung gerichtet ist“ (Daase 2014: 3). In Zeiten fortschreitender Globalisierung kann dabei Herrschaft nicht länger zentralistisch gedacht werden:

Vielmehr besteht sie aus einer Vielzahl von Teilordnungen, die sich teils überlappen, teils miteinander konkurrieren, ohne dass eine übergreifende Logik sie ordnen würde. Eine solche ‚heterarchische‘ Ordnung hat viele Zentren, und ihr Herrschaftscharakter manifestiert sich in einem von Regulierungsnormen, Institutionen und Diskurslagen verstetigten diffusen ‚Räderwerk der Macht‘, das von den Regelungsadressaten Anpassungsleistung und Folgebereitschaft einfordert (Daase 2014: 8).

Widerstand bedeutet folglich die Verweigerung eben jener „Anpassungsleistung und Folgebereitschaft“. In den hier zu analysierenden Texten wird die Hochstapelei Mays dementsprechend als Weigerung inszeniert, den ihm ursprünglich zugedachten Platz in der Gesellschaft einzunehmen. Die Texte erzeugen damit Gegenarrative, die die Strukturen und Mechanismen moderner Herrschaft offenlegen und kritisch in den Blick nehmen.

2 Der Hochstapler May als widerständige Figur

Vom einen sprechen und das andere meinen: Deutsche statt der Wilden. Statt der Helden sich, das zukunftslose Kind. Der Erzähler bleibt derselbe, auch wenn er anders heißt: Es ist der Autor. Kara Ben Nemsî ist Old Shatterhand ist Karl May. Er hat das alles selbst erlebt. Es stimmt, es stimmt, auch wenn es gar nicht wahr ist (Maci/Nergiz 2024: 9).

Im hier zitierten Auszug aus *Karl May* von Enis Maci und Mazlum Nergiz finden sich konzentriert wesentliche Punkte der Debatte um Karl May als Hoch-

stapler und die aktuelle Auseinandersetzung mit dieser Hochstaplei wieder, indem sowohl Aspekte klassistischer Ausgrenzung als auch der ambivalente Zustand zwischen Sein und Schein angerissen werden.

Wenn May von Wilden spricht, aber die Deutschen beziehungsweise die deutsche Gesellschaft der wilhelminischen Kaiserzeit meint, dann weist das nicht zuletzt darauf hin, dass er ebenjene Gesellschaft vorführt. Das „zukunftslose Kind“ hat sich in die eigenen Texte eingeschrieben und so mit Kara Ben Nemsi/Old Shatterhand ein Alter Ego geschaffen, das vom bürgerlichen Establishment bewundert wird. Aus dem Kind ohne Zukunft ist im Akt des Erzählens ein Held geworden. Ein bewusster Akt der Täuschung? „Es stimmt, es stimmt, auch wenn es gar nicht wahr ist“, heißt es bei Maci/Nergiz (9), die damit ebenso wie Schwenkes *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* offenlassen, ob oder bis zu welchem Grad sich May seiner eignen Täuschung bewusst war. Immerhin bezeichnet Wulffen es als ein wichtiges Merkmal erfolgreicher Hochstapler, die eigene Lüge so weit zu verinnerlichen, dass man sich zumindest partiell selber Glauben schenkt: „Wir hörten ja schon, dass der Hochstapler selbst so gern an seine Schwindeleien glaubt, dass er sie vorübergehend für wahr halten kann“ (Wulffen 1923: 34). So entsteht ein Raum zwischen Sein und Schein, der noch vertieft wird durch die Tatsache, dass wir es hier mit einem Schriftsteller zu tun haben, der fiktionale Texte verfasst, also zumindest nach aktuellem Verständnis von Literatur einer wie auch immer gearteten Wahrheit nicht verpflichtet ist und damit im Rahmen seiner Texte nicht lügen kann. Maci/Nergiz weisen im oben aufgeführten Zitat auch auf diesen Aspekt hin, wenn sie auf die Beziehung zwischen Autor und Erzähler eingehen. Im Schwebezustand zwischen Sein und Schein aber siegt die Ambivalenz über die Klarheit und stemmt sich damit den Zumutungen einer Transparenzgesellschaft im Sinne Byung-Chul Hans entgegen. Inwiefern der Hochstapler May hier zu einer widerständigen Figur gemacht wird, soll im Folgenden genauer betrachtet werden.

2.1 Wider den Klassismus

*Im düsteren Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
Deutschland wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!* (Maci/Nergiz 2024: 31)

Maci/Nergiz' Text *Karl May* zitiert die erste Strophe aus Heinrich Heines Gedicht *Die Schlesischen Weber* und verweist damit nicht nur auf einen der bedeutendsten Texte deutschsprachiger Lyrik, sondern zieht auch Parallelen zu den gesellschaftspolitischen Debatten, die das Weberlied seinerzeit befeuert hat. 1844 erschienen, wagte es Heines Verleger im Angesicht der preußischen Zensur nicht, das Gedicht herauszugeben. Dass es trotzdem politische Sprengkraft entfaltete, ist seiner informellen Verbreitung in der Arbeiterbewegung zu verdanken: „Zweifellos traf es einen Nerv der sich formierenden radikal-demokratischen, sozialistischen und kommunistischen Bewegungen wenige Jahre vor der 1848er Revolution in Deutschland“ (Jacobsen 2019: 78). Die Tatsache nun, dass es in einem 2024 erschienen Text über den Schriftsteller Karl May zitiert wird, stellt zunächst einen direkten Bezug zu Mays eigener Herkunft dar, die mehrfach thematisiert wird: „Karl May kommt am 25. Februar 1842 in Ernstthal zur Welt. Er ist das fünfte von vierzehn Kindern. Seine Geschwister nähen Handschuhe und betteln um Kartoffelschalen. Die Eltern sind Weber“ (Maci/Nergiz 2024: 13). In einem Interview zieht die Autorin Maci zudem Parallelen zwischen den Lebensumständen Mays und Menschen, die heute unter prekären Bedingungen zu arbeiten gezwungen sind und betont so die aktuelle Relevanz der Thematik:

May wurde 1842 in eine bitterarme Weberfamilie im heutigen Sachsen geboren, in Verhältnisse also, wie man sie aus Heinrich Heines Gedicht „Die schlesischen Weber“ kennt. Menschen, die prekäre, scheinselfständige Arbeit leisten. Wie heute bei Lieferando zum Beispiel (Bosch 2025).

Auch *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* geht mehrfach auf die bittere Armut ein, in die Karl May hineingeboren wird und schildert, wie sich erst mit der Geburt des literarischen Alter Egos Kara Ben Nemsî/Old Shatterhand, die alte Angst vor dem Establishment aufzulösen beginnt:

Karl war in Gegenwart von Autoritäten – und dazu zählten Polizisten, Militärs, Diplomaten, Minister, Adelige, reiche Industrielle, weniger reiche Industrielle, Direktoren aller Art, Professoren, Doktoren und sehr schöne Frauen – stets schüchtern gewesen. Erst mit der Achtung, die man Old Shatterhand entgegenbrachte, war Karls Achtung vor sich selbst dergestalt gewachsen, dass er sich in Gegenwart solch großer Menschen nicht mehr seiner Herkunft, seiner Bildung, der alten Armut und generellen Kümmerlichkeit schämte. Die Statur und Würde, die Old Shatterhand besaß, ging auch auf Karl über. Jedenfalls meistens (Schwenke 2018: 125).

Karl May erschreibt sich einen Weg aus der Marginalisierung, indem er die Deutungshoheit über seine Person und seinen gesellschaftlichen Status dem bürgerlichen Establishment entwindet. Der Text von Maci/Nergiz greift diesen Aspekt der Selbstermächtigung in der Schilderung des Schreibprozesses auf:

Ich male die Welt an meine Zellenwand. Ich mal und übermal sie tausendmal. Und jetzt – jetzt fließt der Euphrat durch die Börde. Und das Mittelgebirge meiner Kindheit wird zum Rückgrat Amerikas. Ich erreiche, NEIN: Ich schreib mein Reich. Ich setze ein Wort aufs Papier, und es fällt mir leicht (Maci/Nergiz 2024: 26).

Schreiben als Schaffensprozess wird somit zum legitimen Ausweg aus dem tatsächlichen wie metaphorischen Gefängnis. Schon Wulffen weist darauf hin, dass der sogenannte „psychologische Umbildungsprozess“ ein typisches Merkmal des Hochstaplers sei, der mit sich selbst unzufrieden, alternative Geschichten kreiert (Wulffen 1923: 18).

Sowohl bei Schwenke als auch bei Maci/Nergiz rückt damit weniger die moralische Frage nach den Lügen, die damit einhergehen, in den Fokus, als die

Feststellung, dass wir es hier mit einer Art Notwehr zu tun haben. Denn ähnlich wie schon Heines Weberlied die gnadenlose Ausbeutung der Arbeiterklasse anprangert und sich in seiner Anklage nicht gegen Einzelne sondern direkt gegen das System wendet – immerhin heißt es „Deutschland wir weben dein Leichentuch“ und nicht „Fabrikbesitzer XY, wir weben dein Leichentuch“ – wird auch hier deutlich herausgearbeitet, dass Klassismus ein systemisches Problem ist, dem sich kaum jemand entziehen kann. Exemplarisch verhandeln beide Texte diese Ausweglosigkeit in der Darstellung des Verhältnisses von Recht und Klasse. *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* schildert gleich zu Beginn die in der Einleitung bereits erwähnte Gerichtsverhandlung gegen Karl, der von seinem Mitbewohner Scheunpflug angezeigt wurde, seine Taschenuhr gestohlen zu haben. Scheunpflug stammt aus gutem Haus, hat glücklich geerbt, dann aber sein Erbe verzockt und vertrunken, und ist deshalb gezwungen, einer Erwerbstätigkeit nachzugehen, was er deutlich unter seiner Würde befindet, ebenso wie seinen Mitbewohner May, den er als „Proleten“ bezeichnet (vgl. Schwenke 2018: 11–12). Als Scheunpflug nun vor Gericht zu Unrecht behauptet, Karl hätte ihm die Taschenuhr gestohlen, wird ihm geglaubt, nicht Karl. Zumal dieser bereits zuvor wegen Diebstahl aus dem Lehrerseminar entlassen worden war:

„Ich habe sechs Wachskerzen eingesteckt“, sagte Karl schnell, „aber sie waren bereits benutzt, fast nur noch Stumpen, und meine Familie besaß zu dieser Zeit keinerlei Geld, um noch die einfachsten Dinge ...“
 „Armut rechtfertigt kein Verbrechen!“, rasselte der Richter dazwischen (Schwenke 2018: 19).

Auch Maci/Nergiz erwähnen den Diebstahl der Kerzen: „Im Waldenburger Seminar stiehlt er sechs Kerzen. Er braucht Licht zum Lernen“ (Maci/Nergiz 2024: 13). In beiden Fällen scheint schon die sprachliche Gestaltung der Schilderung des Sachverhalts eine Wertung zu beinhalten, wenn etwa der Richter *dazwischen rasselte*, was in der Wortwahl auf Ungeduld und Empathielosigkeit deutet, während bei Maci/Nergiz die Alliteration *Licht zum Lernen* gerade um Verständnis und Milde wirbt. Der Diebstahl der sechs Kerzen, der Karl Mays Einstieg in die Kriminalität markiert, wird zum Symbol eines ungerechten, un-

barmherzigen Systems, das diejenigen, die keinen Anteil an der Macht haben, wegen Bagatellen verurteilt. Beide Texte werfen so Fragen sozialer Ungleichheit und ihre systemischen Grundlagen auf, die heute weiterhin drängend sind:

Dabei beobachten wir seit Jahren ein verstärktes Auseinanderdriften der oberen und unteren Klassen sowie eine zunehmende Polarisierung zwischen extremer Reichtums- und Vermögenskonzentration auf der einen Seite, und Armut und Ausgrenzung auf der anderen Seite. [...] Unterdessen profitieren Wohlhabende am meisten von der zunehmenden sozialen Ungleichheit. Oxfam Deutschland e.V. (2023: 3) gehen weltweit von einer Explosion sozialer Ungleichheit aus, bei der die reichsten Menschen noch reicher werden. In den letzten zehn Jahren, so Oxfam (2023), haben Milliardär*innen ihr Vermögen verdoppelt. Der Vermögenszuwachs ist bei ihnen fast sechsmal so hoch wie bei den ärmsten 50 % zusammengenommen (Gamper/Kupfer 2024: 9).

Ein Ungleichgewicht, das sich deutlich auch in Rechtsfragen widerspiegelt. Etwa dann, wenn „[...] politische wie wirtschaftliche Eliten nach wie vor Wege finden, sich im Verhältnis zu Unterprivilegierten deutlich stärker der juristischen Verantwortung zu entziehen“ (Zweckel 2024: 12).

Der Hochstapler May in den hier analysierten Texten findet nun einen Weg, diesem System sozialer Ungleichheit ein Schnippchen zu schlagen und so wird der bettelarme Webersohn, der verurteilte Straftäter, der nicht mehr Lehrer sein durfte, zum gefeierten Helden des gutbürgerlichen Mittelstandes. Und der Akt des Schreibens eine Art Notwehr gegen das System: „Er schreibt als ginge es um sein Leben, weil: Das tuts ja auch“ (Maci/Nergiz 2024: 14).

Das widerständige Potenzial, das sich aus diesem Akt des Freischreibens aus der Marginalisierung ergibt, findet sich auch in der liminalen Positionierung der Biografie Karl Mays zwischen Schein und Sein, zwischen Fiktionalität und Faktualität, die durch ihr hohes Maß an Ambiguität, die von Byung-Chul Han konstatierte Transparenzgesellschaft zur Disposition stellt.

2.2 Wider die Transparenz

Die Transparenzgesellschaft ist eine *Hölle des Gleichen*. Wer die Transparenz allein auf Korruption und Informationsfreiheit bezieht, verkennt ihre Tragweite. Die Transparenz ist ein *systemischer Zwang*, der alle gesellschaftlichen Vorgänge erfasst und sie einer tiefgreifenden Veränderung unterwirft. [...] Die Negativität der *Anders- und Fremdheit* oder die Widerständigkeit des Anderen stört und verzögert die glatte Kommunikation des Gleichen. Die Transparenz stabilisiert und beschleunigt das System dadurch, dass sie das Andere oder das Fremde eliminiert (Han 2012: 6–7).

Mit den Worten Hans wird also die Transparenzgesellschaft, jene „Hölle des Gleichen“, erst dadurch geschaffen, dass alles, was als fremd oder anders erscheint – sprich alles, was sich einer Eindeutigkeit entzieht – tendenziell eliminiert wird. In der Transparenzgesellschaft kann das Mehrdeutige, das Opake nicht existieren. Benthams berühmtes Panoptikum, auf das sich Han hier unter anderem bezieht, um seine Ausführungen zu verbildlichen, lässt bekanntlich keine dunklen Ecken, keine Chance zur Intimität zu und hat in seiner digitalen Ausprägung noch an Effizienz gewonnen:

Das digitale Panoptikum des 21. Jahrhunderts ist insofern aperspektivisch, als es nicht mehr von dem einen Zentrum, von der Allmacht des despotischen Blickes überwacht wird. [...] Die aperspektivische Durchleuchtung ist wirksamer als die perspektivische Überwachung, weil man von allen Seiten, von überall her, ja von jedem ausgeleuchtet werden kann (Han 2012: 74–75).

Es braucht keinen totalitären Staat mehr. Wir überwachen uns selbst, beziehungsweise uns gegenseitig. Ein Aspekt moderner Gesellschaften, auf den sich schon Foucault mit seinem Begriff der *Gouvernementalität* bezieht, der die „Kunst des Regierens“ als Zusammenspiel zwischen Herrschaftstechniken von Seiten des Staates und einer Selbstführung der Subjekte beschreibt (vgl. Foucault 2014). Dem Drängen nach Transparenz wohnt also ein Machtgestus

inne, der auf Kontrolle und Beherrschbarkeit setzt und in dessen Rahmen Kompromisse und Schwebezustände unbedingt zu vermeiden sind. Thomas Bauer erläutert in seinen Überlegungen zur Ambiguitätstoleranz und dem aktuellen Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, was diese „Vereindeutigung der Welt“; so der Titel seiner Studie, mit dem Kapitalismus unserer Zeit zu tun hat:

Das Verhältnis ist hier aber [...] ein gegenseitig abhängiges, reziprokes: Nicht nur ist die Vermeidung von Zweideutigkeit und Zögerlichkeit hilfreich für eine Karriere im Kapitalismus, sie ist geradezu eine Voraussetzung für den Erfolg des Kapitalismus überhaupt. Denn bei allen Kosten, die er für jeden sichtbar fordert, verspricht er doch eines: Eindeutigkeit. Jeder Ware und jedem Menschen (der dafür ebenfalls Warencharakter annehmen muss) kann über die Mechanismen des Marktes ein exakter Wert zugemessen werden [...] (Bauer 2018: 24).

Wenn aber Kapitalismus und Kontrolle Transparenz brauchen, muss das absichtsvolle Verschleiern derselben als Akt des Widerstandes gelesen werden.

Beide hier zu analysierenden Texte präsentieren die Figur May als hochgradig liminal, gerade was die Positionierung zwischen Fiktionalität und Faktualität angeht. So lässt Schwenkes Roman etwa in der Schweben, inwieweit May selbst seine eigenen Geschichten glaubt, indem immer wieder beide Verstehensebenen in den Text integriert werden und unkommentiert nebeneinanderstehen. So im folgenden Ausschnitt: Karl hat auf seiner Schiffsreise nach Port Said in Ägypten aufgrund eines plötzlichen Windstoßes die Locke Winnetous verloren, die er in einem Medaillon bei sich trägt, und befindet sich nun in seiner Kabine, um diese zu ersetzen:

Aus seinem Hemd zog er das Medaillon, das er um den Hals trug, und aus dem Koffer einen Strang schwarzen Rosshaars, das er einem Dresdner Perückenmacher schon vor Jahren abgekauft hatte. Ein Stück davon schnitt er ab, kurz wie die beiden letzten Glieder seines Ringfingers, verstaute den Rest wieder im Koffer und legte die Locke behutsam in das Medaillon.

Ich wachte die ganze Nacht hindurch, wortlos, mit heißen, trockenen Augen. Er lag in meinem Schoß, grad so, wie er gestorben war.

Lange betrachtete Karl das Haar, das er Winnetou vom Kopf geschnitten hatte. Dann wischte er sich über die Augen und verstaute den Koffer an seinem Platz (Schwenke 2018: 79).

Hier wird im selben Abschnitt erzählt, wie Karl die Haare bei einem Perückenmacher kauft und von Winnetous Kopf schneidet und indem beide Sachverhalten unkommentiert nebeneinanderstehen und zudem Karls emotionale Reaktion auf das Haar beschrieben wird, bleibt unklar, ob ihm der eigene Betrug vollends bewusst ist. Unterstrichen wird dies formal durch eine Art Old Shatterhand/Kara Ben Nemsi-Voiceover, das kursiv gesetzt ist und sich durch den gesamten Text zieht. Karl spinnt im Kopf seine Geschichten weiter und die Perspektive seines Helden ist ihm so in Fleisch und Blut übergegangen, dass er auch dann aus ihm spricht, wenn die äußeren Umstände so gar nicht zur literarischen Wirklichkeit passen wollen, wie im folgenden Textabschnitt, der einen Spaziergang Karls durch die Kairiner Innenstadt beschreibt:

Nach kurzer Zeit bewegte ich mich in den Gassen wie ein Einheimischer. Die Händler grüßten mich respektvoll, wenn sie mich kommen sahen, und freuten sich stets, einen Schwatz mit dem berühmten Doktor aus Germanistan zu halten,

dachte Karl bald, und dass vielleicht eine Pause guttäte. Das Gedränge strengte ihn an und obendrein meldete sich ein leiser Hunger. Der Kuchen im Hotel war sein einziges Mittagessen gewesen. Karl sehnte sich nach einer Rindsroulade im Bayrischen Hof, doch

an kleinen Ständen, die allenthalben in den Gassen aufgeschlagen waren, boten Köche arabische Köstlichkeiten feil, und von meinen Reisen wusste ich, dass die beste Küche einer Stadt oft aus den unscheinbarsten Töpfen stammte (Schwenke 2018: 81).

Besonders deutlich wird das Verfahren, etwas zu schildern, was da ist und gleichzeitig nicht da ist, in den Figuren des Abenteurers Wilhelm van Hoven und Georg Scharffenstein, Redakteur beim Preussischen Courier in Berlin. Van

Hoven begegnet Karl eines Tages, als dieser sich wieder einmal in den Wirren der Straßen Kairos verlaufen hat und kann ihn in der Folge zu einem gemeinsamen Abenteuer überreden. Die beiden brechen nach Ceylon auf, wo van Hoven eine Goldader aufgespürt haben will, und versuchen im Anschluss, in Sumatra einen Württembergischen Tabakbauern mit seiner Familie vor Menschenhändlern zu retten. Der weltgewandte, lässige van Hoven ist dabei der Inbegriff all dessen, was Karl an sich selbst vermisst und erst als er sich selbst in eine völlig missliche Lage gebracht hat, muss Karl schließlich verstehen und einsehen, dass er van Hoven erfunden hat, wie er es bereits mit seinen Romanhelden getan hat. „Was glauben Sie, mein lieber Schiller, wer ist leichter zu täuschen; die eigene Seele oder die Öffentlichkeit?“ (Schwenke 2018: 477), fragt Karl dann auch Friedrich Schiller, der ihm im Fieber erscheint. Trotzdem wird auch mit dem Abschied von Old Shatterhand/Kara Ben Nemsı keine Eindeutigkeit hergestellt. Karl deutet stattdessen seine Geschichten ins Metaphorische um:

Man hat Karl May einen Abenteurer und einen Jugendschriftsteller genannt. Nichts ist falscher als das. Ich bin ein weltreisender Volksseelenforscher. Viele der Gestalten in meinen Büchern, die edelsten wie die gewöhnlichsten, sind Individualisierungen – also gleichnishafte Lösungen irgendeines menschen- oder völkerpsychologischen Problems. Desgleichen verhält es sich mit meinen Abenteuern: Sie sind Parabeln auf Menschheits- und Seelenfragen (Schwenke 2018: 572).

Dass auch Georg Scharffenstein nur im Geiste Mays existiert, zunächst sein schlechtes Gewissen darstellt und später – nach dem Tode seines engen Freundes Richard Plöhn – zu seinem engen Vertrauten und Bewunderer wird, enthüllt der Text erst auf Karls Sterbebett (vgl. Schwenke 2018: 604). Mays Hochstapelei ist damit mehr als eine bloße Lüge. Hier hat jemand ein neues Selbst erschaffen, so erfolgreich, dass er (zumindest zeitweise) selbst glaubt, was er zu sein und zu erleben vorgibt.

In diesem Zusammenhang zieht Macı/Nergiz' Text *Karl May* Parallelen zu aktuellen Praktiken der Selbstinszenierung, die die Grenzen zwischen Sein und Schein weiter verschieben:

„Das sind diese Austherapierten“, sag ich. „Die lügen so lange, bis sie endlich die Ratschläge kriegen, die sie hören wollen.“

„Das ist ja nicht alles! Das geht tiefer. Viel tiefer! Es reicht ja nicht zu lügen. Deine Story wird erst wahr, wenn du sie selber glaubst. Wenn du in den Spiegel schaut und denkst: Dieser Mensch ist UNSCHULDIG, Euer Ehren! Ich hab NIX gemacht.“ (Maci/Nergiz 2024, 101)

Laut Maci macht dieser Wille, sich selbst zu erfinden einen elementaren Punkt in der anhaltenden Faszination mit der Person Karl May aus: „Aber ein Hauptgrund für den Erfolg von Karl May ist in unseren Augen die Faszination daran, ein anderer werden zu wollen und zu sein. Dieses erzählerische und psychologische Element bei May ist unglaublich gegenwärtig. Auf eine Art war er ein Influencer seiner Zeit“ (Voigt 2024), erläutert die Autorin in einem Interview.

Die Möglichkeit, dass etwas wahr ist und nicht wahr ist, da ist und nicht da ist, muss aber in direktem Kontrast zum Postulat der Eindeutigkeit stehen, wie es die Transparenzgesellschaft fördert und fordert. Mays Spiel mit der Wirklichkeit, die Geschichten, die in die Realität einbrechen, seine eigene Unfähigkeit, Erzähltes von Passiertem zu trennen, eröffnen einen derart ambigen Zwischenraum, dass jeder Versuch einer Vereindeutigung unmöglich wird.

Beide Texte greifen dies auch auf formalästhetischer Ebene auf, indem sie zum einen, wie einleitend bereits erläutert, genreübergreifend arbeiten. Zum anderen nutzen beide Texte Mechanismen des unzuverlässigen Erzählens. *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* verfügt über eine narrative Instanz, die sich einerseits deutlich wertend zu Wort meldet und es als „Bürgerpflicht“ bezeichnet, „ein genaues Zeugnis“ der Angelegenheit des Karl May abzulegen (Schwenke 2018: 27), andererseits aber mit van Hoven und Scharffenstein Figuren einführt, die sich schlussendlich als reine Phantasievorstellungen Karls entpuppen, der sich damit ganze Handlungsstränge der Erzählung nur eingebildet hat. Dass die auktoriale Erzählinstanz sich dieser Tatsache bewusst ist und damit wissend Informationen vorenthält, wird etwa im letzten Auftreten Scharffensteins deutlich, der – anders als van Hoven – von Karl noch auf dem Sterbebett für real gehalten wird, während die Lesenden erst hier einen

knappen Hinweis erhalten, dass auch Scharffenstein lediglich ein Produkt von Karls Phantasie ist: „(Und nur selten, ganz, ganz selten in all den gemeinsamen Jahren, da stutzt Karl für einen Augenblick und denkt, dass es doch erstaunlich ist: dass Scharffenstein so gar nicht altert und niemals mit einem anderen spricht als mit ihm.)“ (Schwenke 2018: 604).

Scheffel/Martinez beschreiben dieses Verfahren, zum Ende eines Texte Teile der Erzählung als Phantasievorstellung einer Figur aufzulösen, als „mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen“, dem eine „stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt“ zugrunde liegt, „[...] mit Bezug auf die sich manche der Erzählerbehauptungen als unzuverlässig abheben lassen“ (Martinez/Scheffel 2005: 102–103). Beim „mimetisch unentscheidbaren Erzählen“ wiederum, das für Maci/Nergiz’ *Karl May* vorzuliegen scheint, ist gerade diese stabile erzählte Welt nicht mehr vorhanden:

Vielen Texte der Moderne und Postmoderne lösen diesen festen Bezugspunkt auf, so daß der Eindruck der Unzuverlässigkeit hier nicht nur teilweise und vorübergehend entsteht, sondern unauflösbar bestehen bleibt und sich in eine grundsätzliche Unentscheidbarkeit bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, verwandelt (Martinez/Scheffel 2005: 103).

Im Falle von *Karl May* äußert sich dies etwa im bereits erwähnten unkommentiert dialogischen Erzählprinzip, das die Rezipierenden darüber im Dunkeln lässt, wer hier eigentlich spricht, aber auch in zahllosen Anachronien, die ihren Widerhall in schnellen Orts- und Themenwechseln finden, die wiederum ein Gefühl der völligen Orientierungslosigkeit im Text evozieren.

Beide Texte kreieren etwas, das hier als opake Stellen, im Sinne einer Gegenfolie zur vollständigen Ausleuchtung der Panoptikumszellen, bezeichnet werden soll. *Karl May* arbeitet etwa mit zahllosen Anspielungen und Verweisen, von denen bei weitem nicht alle mit einem Blick ins Quellenverzeichnis aufgelöst werden können, während *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* streckenweise unkommentierte Mehrsprachigkeit, etwa Arabisch oder Georgisch, nutzt, um die Lesenden (mehrheitlich) mit einem Gefühl des Nichtverstehens zu konfrontieren. Das aber widerspricht deutlich einem allgemeinen

Erklärens- und Verstehenswahn, den Bauer unserer Zeit attestiert: „Alles muss erklärt werden, alles soll verstanden werden, und wenn man etwas nicht versteht, gilt es nichts“ (Bauer 2018: 109). Das von der Transparenzgesellschaft verteuflte Fremde, Andere bricht damit also auch formal in die Texte ein und unterstreicht die geschilderte Geschichte einer hochgradig liminalen Figur, die in ihrer Positionierung zwischen Fiktionalität und Faktualität bis heute Versuche der Vereindeutigung unterwandert. „Der schwankende Boden der Wirklichkeit, auf dem er [Karl May] das Gleichgewicht verlor“ (Schwenke 2018: 93), wird in diesem Kontext gleichzeitig fruchtbarer Grund für den Widerstand gegen „die Hölle des Gleichen“ und Mays Hochstapelei eine Waffe gegen die Zwänge der Transparenzgesellschaft.

3 Fazit

Die anhaltende Faszination mit der Person Karl May, mit den von ihm geschaffenen Figuren und seinen Strategien der Selbstinszenierung, die den Schriftsteller zu einem der bekanntesten Hochstapler der deutschen Geschichte gemacht haben, weist also direkt auf die Wunden unserer Zeit. Wir kultivieren „Strategien der Disambiguierung“ (Bauer 2018: 109) und erschaffen so eine transparente Welt, die tief geprägt ist von Ungleichheit und Unfreiheit, auch wenn sie genau das Gegenteil zu sein vorgibt. Macht und Herrschaft, die so etabliert werden, stellen wiederum ein Basiselement des Klassismus dar, der, wie eingangs zitiert, auch die „[...] Produktion und Reproduktion sozialer, ökonomischer und kultureller Asymmetrien umfasst“ (Gamper/Kupfer 2024: 13). Bildungsabschlüsse und Bildung als solche werden in diesem Zusammenhang zum kulturellen Kapital, das die eigene Stellung innerhalb der Gesellschaft manifestiert. Ob jemand Zugang zu dieser hat, ist aber häufig schon durch die soziale Herkunft bestimmt, Reichtum und Status werden ebenso vererbt wie Armut und Chancenlosigkeit. Daran hat sich seit der Lebenszeit Karl Mays wenig geändert (vgl. Gamper/Kupfer 2024: 11–12).

In den hier analysierten Texten stellt der Hochstapler May damit insofern eine widerständige Figur dar, als dass seine Hochstapelei sowohl den anhaltenden Klassismus unserer Zeit als auch den allgegenwärtigen Zwang zur Ein-

deutigkeit kritisch kommentiert. May erschreibt sich eine alternative Realität, die es ihm ermöglicht, Teil jenes gesellschaftlichen Establishments zu werden, das ihm zuvor den (legitimen) Zutritt als Lehrer versagt hat. Was blieb ihm anderes übrig, möchte man fragen. Die Lügen werden so zur notwendigen Reaktion, die ambige Selbstinszenierung als Old Shatterhand/Kara Ben Nemsî zur Notwehr gegen das System.

Dass es sich dabei um derart haarsträubende Übertreibungen handelte, dass schon seinen Zeitgenossen klar gewesen sein muss, dass nicht alles mit rechten Dingen zugehen kann – May behauptete etwa 700 Sprachen und Dialekte zu beherrschen –, trägt hier weiter dazu bei, dass Eindeutigkeit eliminiert beziehungsweise Ambiguitätstoleranz trainiert wird. Denn etwas zu glauben und gleichzeitig zu wissen, dass es nicht möglich ist, müsste doch eigentlich einen unauflösbaren Konflikt darstellen. In Schwenkes Roman äußert sich die Figur Richard Plöhn, nachdem er von der Hochstapelei seines Freundes Karl erfahren hat, dazu wie folgt:

„Es war doch offensichtlich, dass in den Büchern nicht alles Wort für Wort stimmen konnte“, sagte er. [...] „Und ganz genau wollte ich es gar nicht wissen [...] Es war doch ein gemeinsames Geheimnis, dessen Reiz darin liegt, dass man selbst über seine Existenz noch schweigt – spricht man darüber, ist der Zauber dahin.“ (Schwenke 2018: 490)

Die Kunst, etwas in der Schwebelage zu lassen, ein Geheimnis nicht auflösen zu wollen, sich nicht festlegen zu müssen, steht jedoch im direkten Konflikt mit den Anforderungen einer Transparenzgesellschaft, die nichts undurchleuchtet lässt. Dies aber ist eine so unattraktive wie gefährliche Entwicklung, denn: „Vielen Menschen, denen immer alles erklärt wird und denen eine Welt ohne Geheimnisse, ohne Unerklärbares und Überkomplexes vorgegaukelt wird, glauben schließlich selbst, alles zu verstehen“ (Bauer 2028: 110). Wer aber alles schon verstanden zu haben meint, hinterfragt nicht, kritisiert nicht. In diesem Sinne lassen sich die hier erzählten Geschichten um Karl May und seine Hochstapelei als eine Kritik an einer Zeit lesen, die zwar von hochkomplexen Strukturen und Prozessen geprägt ist, diese aber hinter Fassaden der Eindeutigkeit zu verschleiern versucht und auf Individuen angewiesen ist, die

dem „Räderwerk der Macht“ mit „Anpassungsleistung und Folgebereitschaft“ begegnen (vgl. Daase 2014: 8).

Literaturverzeichnis

- BAUER, THOMAS (2018): *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- BOSCH, SUSANNA (2025): „Enis Maci. Scharf stellen in die Nähe und auch in die Ferne.“ In: *WOZ – Die Wochenzeitung* (Nr. 5, 30.01.2025). [https://www.woz.ch/2505/enis-maci/scharf-stellen-in-die-naehe-und-auch-in-die-ferne/!CD77SH7P8NDS](https://www.woz.ch/2505/enis-maci/scharf-stellen-in-die-naehe-und-auch-in-die-ferne/) (letzter Zugriff: 10.01.2026).
- DAASE, CHRISTOPHER (2014): „Was ist Widerstand? Zum Wandel von Opposition und Dissidenz.“ In: *APuZ (Aus Politik und Zeitgeschichte)*, 64. Jahrgang (27/2014), 3–9.
- FOUCAULT, MICHEL (2004): *Geschichte der Gouvernementalität II: Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978–1979*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- GAMPER, MARKUS/KUPFER, ANNETT (2024): *Klassismus*. Bielefeld: transcript.
- GREENACRE, PHYLLIS (2011): „The Imposter“. In: *The Psychoanalytic Quarterly*, Vol. LXXX (4/2011), 1025–1046.
- HAN, BYUNG-CHUL (2012): *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.
- JACOBSON, ROSWITHA (2019): Heinrich Heine: „Die schlesischen Weber“. Das politische Gedicht als Sprachkunstwerk“. In: Lehrstuhl für Germanistik, Philosophische Fakultät, Universität Ostrava (Hg.): *Studia Germanistica, Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis*, Band 24, 77–89.
- LACKEY, MICHAEL (2022): *Biofiction. An Introduction*. New York/London: Routledge.
- MARTINEZ, MATIAS/SCHIEFFEL, MICHAEL (2005): *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Auflage. München: C. H. Beck.
- MACI, ENIS/NERGIZ, MAZLUM (2024): *Karl May*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SCHWENKE, PHILIPP (2018): *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- SUHRKAMP THEATER VERLAG (2023): „Synopsis“. In: <https://www.suhrkamptheater.de/stueck/karl-may-tt-102552> (letzter Zugriff: 01.06.2026).

VOIGT, JOHANN (2024): „Karl May war ein Influencer seiner Zeit“. In: *fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung* (24. Juni 2024). <https://www.fluter.de/karl-may-maci-nergiz-interview> (letzter Zugriff: 14.01.2026).

WULFFEN, ERICH (2018): *Die Psychologie des Hochstaplers*. 1923. Aktuelle Auflage: Berlin (Ebook).

ZWECKER, LOEL (2024): *Die Macht der Machtlosen. Eine Geschichte von unten*. Berlin (Ebook).

ANNE D. PEITER

Der „Retter“ aus dem Hotel oder: Wie Hochstapler konstruiert werden

Kritische Anmerkungen zu Terry Georges Film *Hotel Ruanda*
über den Genozid an den Tutsi (1994)

La frénésie des tueries a empêché l'implantation
normalement hésitante et empirique
de réseaux de sauvetage.¹
(Hatzfeld 2021: 92; Übers. d. Verf.).

1 Zur Einleitung

Nach dem Genozid an den Tutsi Ruandas, der sich im Frühjahr und Sommer 1994 mit furchtbarer Effizienz und Schnelligkeit vollzog, ohne dass die Weltöffentlichkeit eingegriffen hätte (Melvern 2024), hat es kaum ernsthafte, filmische Auseinandersetzungen mit diesem Ereignis gegeben. Und wenn denn doch einmal ein solch schwieriges, kinematographisches Projekt gewagt wurde,² konnte es, so die allgemeine Annahme, schwerlich mit einem Mas-

.....
1 „Die Raserei des Mordens verhinderte die Aufrichtung von Netzwerken der Rettung, die immer nur zögerlich und auf empirische Weise zustande kommen.“

2 Zu denken ist hier etwa an die britische Serie *Black Earth Rising* von Hugo Blick, die erst von BBC Two, dann von Netflix und schließlich von ARTE ausgestrahlt wurde. Als Kinofilm ist der Streifen *Shooting Dogs* zu erwähnen, der jedoch nicht einmal annähernd den kommerziellen Erfolg für sich verbuchen konnte, der bei dem Film *Hotel Ruanda* zu verzeichnen war. Es gibt auch Dokumentarfilme zu Ruanda, doch diese sind noch weniger rezipiert worden als die fiktionalen Auseinandersetzungen.

senpublikum rechnen. Der afrikanische Kontinent sei ‚kein Thema‘, vor allen Dingen nicht für ein kommerziell orientiertes Kino.³

1994 waren in nur hundert Tagen schätzungsweise 800.000 bis eine Million Menschen – vor allen Dingen Tutsi, aber auch Mitglieder der politischen Opposition oder schlicht Menschen, die sich solidarisch mit den Opfern verhielten – der Vernichtungspolitik der Hutu-Extremist*innen zum Opfer gefallen. Der Genozid gehörte zu den großen Menschheitskatastrophen des 20. Jahrhunderts. Zu den am meisten rezipierten Filmwerken über den Furor des Auslöschungsplans zählt eine Hollywood-Produktion, die 2004 unter der Regie des amerikanischen Filmemachers Terry Georges entstand und den Titel *Hotel Ruanda* trägt. Wider Erwarten erwies sich dieser Film als großer, kommerzieller Erfolg (Allgemeines zu diesem Streifen in: Torchin 2005).

Mit Don Cheadle in der Hauptrolle wird ein Hotelmanager in Szene gesetzt, den es wirklich gegeben hat: Paul Rusesabagina. Dieser wurde am 15. Juni 1954 in der Nähe von Gitarama, in Ruanda, geboren. Er lebt heute in den USA. Ob er aber, wie der Film behauptet, 1994 völlig uneigennützig im berühmten „Hôtel des milles collines“, dem er als Direktor vorstand, 1.268 Menschen das Leben gerettet hat, ist durchaus umstritten. Der Film erzählt, dass Rusesabagina mit allerlei Tricks, Bestechung, Kontakt zu hochrangigen Milizen und unablässigen Verhandlungen die Auslieferung derer, die sich ins Hotel geflüchtet hatten, verhindern konnte. Verfolgte Tutsi, die sich vor Ort befunden hatten, liefern hingegen ein durchweg kritisches Bild von seinem damaligen Verhalten. Einige von ihnen insistieren darauf, dass Rusesabagina zwielichtige Kontakte zu den extremistischen Milizen unterhalten und Hilfe nur gegen Geld gewährt habe. Damit wären aber jene Kriterien, die in Anlehnung an Yad Vashem zur Definition der „Gerechten unter den Völkern“ angelegt werden, nicht erfüllt gewesen (zu diesem Konzept: Rosoux 2006: 525–533; autobiographische Aussagen von völlig unbekanntem „Gerechten“ bei: Hatzfeld 2021). War Rusesabagina also ein mutiger ‚Held‘? Oder entspricht

.....
3 Ein Beweis dafür ist, dass Zeitungs- wie Fernsehredaktionen nur wenige Auslandskorrespondent*innen auf dem afrikanischen Kontinent zu finanzieren pflegen. Journalist*innen sind, obwohl keineswegs bewandert in der Geschichte und Politik unterschiedlicher Staaten, gleich für mehrere von diesen zuständig.

der Film im Gegenteil einer säkularisierten Spielart von ‚hagiographischer‘ Umdeutung, die letztlich auf reine Hochstapelei hinausläuft? Ist, mit anderen Worten, Okaka Opio Dokotum zuzustimmen, der von Rusesabagina als einem „larger-than-life“ bzw. „mythologized Hollywood hero“ spricht? (Dokotum 2013: 213 bzw. 131).

Die Schauspieler*innen, die die Hauptrollen übernahmen, waren alle keine ruandischen Staatsbürger. Die Dreharbeiten erfolgten nicht in Ruanda selbst, sondern in Südafrika. Der reale Schauplatz – d.h. das Hotel – wurde nicht genutzt, sondern für die Dreharbeiten nachgebaut (vgl. dazu: Nzabatsinda 2005: 233). Der Film hat sich jedoch vor die Realitäten geschoben, ja diese ersetzt, wenn nicht gar ‚überboten‘. Das führte dazu, dass den Überlebenden dieses Hotels praktisch keine Stimme mehr zukam (Kayihura/Zukus 2014) – zu erfolgreich war bereits der Film gewesen.

Zu beobachten war also ein Hochstaplerturn, das gewissermaßen von außen produziert wurde. Die Filmindustrie, die hier gleichzeitig als ‚Holocaust-Industrie‘ wirksam wurde – wie das geschah, soll gleich noch gezeigt werden –, schuf eine Figur, die auf ambivalente Weise zwischen Wirklichkeit und Fiktion oszilliert. Rusesabagina gehörte zum Filmteam, nahm also Einfluss auf seine Darstellung. Durchgängig behauptet der Film, dem Publikum authentisches Material zu liefern und den Plot entlang der wirklichen Ereignisse zu erzählen. Das Ende des Films trägt zu diesem Anspruch bei, indem es sich betont dokumentarisch gibt. Dort heißt es:

2002 wurde General Augustin Bizimungu in Angola verhaftet und vor das UN-Kriegsverbrechertribunal in Tansania gestellt. Vor demselben Tribunal wurde der Anführer der Interahamwe, George Rutaganda, zu lebenslanger Haft verurteilt. (Hotel Ruanda, 01:50:37; Übers. d. Verf.)

Und weiter:

Der Völkermord endete 1994, als die Tutsi-Rebellen die Hutu-Armee und die Interahamwe-Miliz über die Grenze in den Kongo vertrieben. (Ebd., 01:50:44; Übers. d. Verf.)

Sie hinterließen fast eine Million Leichen. (Ebd., 01:50:53; Übers. d. Verf.)

In den folgenden, ersten Abschnitten möchte ich zunächst zeigen, welche erinnerungspolitischen Debatten sich an Rusesabagina entzündeten, wie etwa die Frage, ob er ein Hochstapler sei oder nicht, diskutiert wurde und welche tiefgreifenden, politischen Konsequenzen dies für die Bewertung des Genozids insgesamt hatte. Wie zu zeigen sein wird, konnten sich negationistische Thesen an der Figur festmachen – ganz entgegen den Erwartungen, die besagten, der Film werde zur Aufklärung über den Genozid beitragen. Zum Abschluss möchte ich sodann der Selbstdarstellung Rusesabaginas nachgehen und dabei den Bogen zu Erzählmustern schlagen, wie sie durch Spielbergs Shoah-Film *Schindlers Liste* vorgegeben waren. In einem Ausblick versuche ich am Ende, eine allgemeine Beschreibung von Elementen zu liefern, die bei der Entstehung, Stützung und Bekanntmachung von Hochstaplern wirksam werden. Methodisch folge ich einer Mischung aus Diskursanalyse, *memory studies* und Plot-Analyse, und zwar vor dem Hintergrund des Vergleichs zwischen den Rezeptionsmustern zu den zwei Genoziden, nämlich der Shoah und dem Tutsizid.⁴

2 Das Hochstaplerische und seine politischen Verwerfungen

In Hinblick auf Mechanismen der ‚Heldenkonstruktion‘ ist Rusesabaginas Fall paradigmatisch, weil das, was der Film über ihn zu erzählen hatte, an-

.....

4 Ich benutze diesen Begriff, um ihn gegen die verunklarende Vermischung von Krieg und Genozid abzugrenzen. Die Tutsi sind nicht einfach „nur“ Kriegsoffer gewesen. Sie sind auch nicht wegen ihrer politischen Ansichten mit Massakern überzogen worden. Vielmehr entsprach ihre schiere Geburt, die Tatsache also, dass es sie gab, einem Todesurteil. In dieser Hinsicht ist ihr Schicksal anders als das der politischen Hutu-Oppositionellen, die zwar ebenfalls mit extremer Gewalt konfrontiert, jedoch nicht durch ihr „Dasein“ dem Tode geweiht waren. Bezogen auf die deutsche Geschichte muss unterstrichen werden, dass die Shoah und die Verfolgung z. B. von Sozialist*innen und Kommunist*innen nicht gleichgesetzt zu werden pflegen – mit gutem Grund.

schließend auch wirklich in die Identität und den öffentlichen Auftritt dieses Mannes sowie seine erinnerungspolitische Vereinnahmung eingegangen ist. Es erwies sich die Einsicht, dass nicht nur das, was wirklich wirklich ist, die Wirklichkeit beeinflusst, sondern auch all das, von dem Menschen annehmen, dass es der Wirklichkeit entspreche. Sie agieren dann entsprechend diesen Überzeugungen und modulieren die Wirklichkeit in diesem (ihren) Sinne um (Peiter 2025: 301–317).

Es ist zuzugeben, dass der Begriff von „Wirklichkeit“ nicht leicht zu definieren ist. Konstruktivistische Ideen sind gerade im gegebenen Untersuchungsfeld nicht unbesehen von der Hand zu weisen. Der Film beweist in der Tat, wie sich Ideen gänzlich von dem lösen können, was tatsächlich geschah. Dennoch soll hier eine Unterscheidung getroffen werden zwischen Rettungsaktionen, die es wirklich gegeben hat, und einem Heroismus, der erst im Nachhinein auf vermeintliche Wirklichkeiten projiziert wurde. Gerade im Angesicht der tödlichen Beschleunigung, die das Tötungsprogramm des Hutu-Regimes kennzeichnete (dazu: Audoin-Rouzeau 2017; Gourevitch 1998), wäre es in ethischer Hinsicht problematisch, die Analyse auf bloße Diskursformationen oder das Gegeneinander von Wirklichkeitskonstrukten zu reduzieren. Ob eine Person überlebte oder ob sie nicht überlebte, wirkt als eine Art Wasserscheide. Auch aus machtpolitischen Erwägungen heraus ist es wichtig, die verstummten Stimme einzubeziehen, d. h. Hollywood und seinen Kreationen nicht blind Kredit zu gewähren. Gegenstimmen existierten, und das Konfligierende sichtbar zu machen, ist für die Vermeidung neuer, kriegerischer oder genozidärer Gewalt unabdingbar.⁵

Es interessiert mich weniger, wie das Hochstaplerische von einem Einzelnen getragen wird. Vielmehr sollen die sozialen und kulturindustriellen Mechanismen in den Fokus gerückt werden, die ‚post festum‘ aus einem realen Menschen eine Identifikationsfigur machten, die deutlich an die Machart von

.....

5 Es gibt auch andere Tendenzen, die im Kontrast zu dem Konfligierenden der Erinnerung stehen. Ich bezeichne diese Entwicklung in Anlehnung an Flüsse, die an bestimmten Punkten zusammenfließen können, als „konfluierende Erinnerung“ und meine damit ein dialogisches Verhältnis zwischen Opfern verschiedener Katastrophen von Massengewalt, z. B. der Shoah, der Massaker, die von den Roten Khmer begangen wurden, und des Tutsizids. Ein Buch zu diesem Thema ist in Arbeit.

Spielbergs Shoah-Film *Schindlers Liste* erinnert. Es war gewissermaßen schon alles ‚präfabriziert‘; die Interpretationen lagen für ein an populären Filmen zur Shoah geschultes Publikum offen zu Tage. Aber das hieß letztlich auch, dass die Realität in Ruanda weitgehend verabschiedet wurde. Je mehr sich der Film dem, was in diesem „anderen Genozid“ (Stockhammer 2005) geschehen war, anzuschmiegen schien, desto schwieriger wurde es für das Publikum, Distanz zu impliziten Zielen der Produktion zu gewinnen. Diese bestanden darin, die prospektiven Erwartungen der Zuschauer*innen zu befriedigen und dieselben mit dem, was von dem „Zivilisationsbruch“ (Diner 1988) der Shoah her bekannt war, abzugleichen (äußerst differenziert vergleicht und parallelisiert dagegen der Shoah-Forscher: Hilberg 1999).⁶

Die Mythisierung des Hoteldirektors, die ein sprechendes Beispiel für Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerung darstellt (vgl. Rothberg 2021; dazu Peiter 2025c), fällt nun aber keineswegs in die individuelle Verantwortung derer, die versucht haben, sich mit der Katastrophe der europäischen Jüd*innen während des „Dritten Reiches“ auseinanderzusetzen. Spielbergs Film verfolgte, als er den Versuch unternahm, einem Massenpublikum einen Begriff von Auschwitz zu geben, ein durchaus lauterer Ziel. Über die Sentimentalisierung der Geschichte und ihre Ästhetik lässt sich trefflich streiten, doch war nicht geplant, dass durch den Film eine Art Muster für nachfolgende, kinematographische Arbeiten vorgegeben sein würde. Auch muss parallel dazu festgehalten werden, dass Georges Film das Verdienst zukommt, Ruanda *überhaupt* in den Blick genommen und die Vernichtung der Minderheit der Tutsi einer größeren, oftmals völlig naiven Öffentlichkeit bekannt gemacht zu haben. Ohne diesen Film wäre das westliche Interesse an dem kleinen ost- bzw. zentralafrikanischen Land heute wohl noch geringer.⁷

Dies aber ändert wiederum nichts an der Feststellung, dass sich Erzählmuster ‚verselbstständigen‘ konnten und diese zwischen den beiden Genoziden mit ihren jeweiligen Spezifika ein Eigenleben zu führen begannen. Jonathan

.....
6 Seine drei Bände sind als Standardwerk zu werten. Sie enden mit einem Kapitel zu Ruanda.

7 Joya Uraizee hält dem Film noch etwas Anderes zugute: „Hotel Rwanda avoids overt voyeurism, relies on the audiences’ powers of imagination, and conveys how individuals and groups can respond to genocide.“ (Uraizee 2010: 10)

D. Glover bezeichnet dies als die Macht, die Georges Film bei dem Versuch erlangt habe, „„Archive‘ der Gräueltaten, die er abbildet, ‚herzustellen‘“ (Übers. d. Verf.) („to ‚fabricate archives‘ of the atrocity it represents“) (Glover 2010: 96).

Ich habe an anderer Stelle genauer zu zeigen versucht, welche erinnerungs-politischen Kämpfe nach dem internationalen Erfolg des Films über den Grad seiner „Authentizität“ geführt wurden (Peiter 2025b: 145–171). Dieser Aspekt steht hier nicht länger im Zentrum. In den Fokus rückt vielmehr die Frage nach den Konstruktionsmechanismen, die zur Herausbildung von Hochstaplern beitragen. Es sei zur allgemeinen Orientierung angemerkt, dass die Ambi-valenzen, die Rusesabaginas Verhalten im Genozid charakterisiert zu haben scheinen, von der Filmindustrie in den USA völlig beiseite gewischt wurden. Rusesabagina erhielt nicht zuletzt von Seiten der Politik hohe Ehrungen.⁸ Er avancierte in den USA unter George W. Bush zu einer Figur, die dem ruandischen Präsidenten Paul Kagame an Bekanntheit kaum nachstand (vgl. *The conversation* 8.11.2022).

Letzterer wiederum interpretierte Rusesabagina völlig anders, als es die enthusiastische Aufnahme des Hollywood-Streifens in westlichen Ländern nahelegte: „[T]he Kagame regime has branded Rusesabagina an ‚imposter‘ who made up his story“ (Dokotum 2013: 140). Rusesabagina drohte zu einer Art politischem Konkurrenten für Kagame zu werden, denn sein hoher Bekanntheitsgrad durch den Film veranlasste den einstigen Hotelier bald, in der ruandischen Politik eine Rolle zu spielen.

Der Gegenschlag ließ nicht lange auf sich warten. 2020 wurde das Flugzeug, das Rusesabagina zu einem Treffen nach Burundi hatte bringen sollen, Richtung Kigali, also hin zur ruandischen Hauptstadt, umgelenkt. Rusesabagina selbst wurde, kaum gelandet, verhaftet, nach eigener Aussage von der ruandischen Polizei gefoltert und als Terrorist und mutmaßlicher Unterstützer der FLN (*Forces de libération nationales*) zu einer Haftstrafe von fünfundzwanzig Jahren verurteilt. Diese Strafe wurde erst aufgehoben, als die USA vehement

.....

8 Zu diesen gehörten: der „Immortal Chaplains Prize for Humanity“ (2000), der „Presidential Medal of Freedom“, der 2005 von dem Präsidenten George W. Bush überreicht wurde, der „National Civil Rights Museum Freedom Award“ (2005), der „Humanitarian Award“ der „Conrad N. Hilton Foundation“ (2005), der „Lantos Human Rights Prize“ (2011), sowie mehrere universitäre Ehrungen. (Ich verdanke diese Liste Dokotum 2013: 144).

ihren Protest kundtaten (vgl. den Artikel aus *Le Monde*: Paul Rusesabagina, opposant 2023). Rusesabagina konnte Ruanda wieder verlassen und in den USA sein Leben fortsetzen (vgl. das Video *Emprisonné*). Vor seiner Freilassung hatte er jedoch versprechen müssen, sich für immer aus dem politischen Leben Ruandas zurückzuziehen. Sobald er frei war, fühlte er sich nicht länger an dieses – in der Tat absurde – Versprechen gebunden.

Rusesabagina bleibt also bis zum heutigen vor den Augen der Weltgemeinschaft einer der bekanntesten und zugleich umstrittensten Ruander überhaupt. „Einige Reisetouren tragen das Label ‚Hotel Ruanda‘. Es ist nichts Ungewöhnliches, Touristen beim Fotografieren des zur Ikone gewordenen Eingangs des Hôtel des mille collines zu sehen“ (Übers. d. Verf.) („Some tour packages to Rwanda are labeled trips to ‚Hotel Rwanda‘. It is common to see tourists taking pictures at the iconic gates of the Hôtel des Mille Collines.“) (Dokotum 2013: 144; zum ruandischen „Dark-Tourismus“ allgemein: Peiter 2025a; zu dessen erinnerungspolitischer Dimension: Peiter 2023b: 169–196). Die Geschichte von Rusesabaginas Entführung und seiner anschließenden Haft haben den Nimbus um seine Person noch einmal verstärkt. Der Film und die Wirklichkeit wirkten untrennbar zusammen. Was in den Augen von Rusesabaginas Kritiker*innen – ihrer Meinung nach grundlos – zu seinem Ruf beigetragen hatte, im Angesicht der Vernichtung ein „Gerechter unter den Völkern“ gewesen zu sein, schien sich rückwirkend schließlich doch zu bestätigen. Die Gewalt, die ihm im postgenozidalen Ruanda widerfuhr, las sich wie ein Beweis für seinen Heroismus während der genozidalen Massaker selbst (zu deren genauer Geschichte vgl. Dumas 2014; Human Rights Watch 1995; Peiter 2024b).

Bezüglich seines Lebens verbreitete sich mithin eine Lesart, die die Chronologien umkehrte: Weil die Art und Weise, wie Rusesabagina nach Kigali geholt und vor Gericht gestellt worden war, schwerlich mit rechtsstaatlichen Kategorien in Einklang gebracht werden konnte, schien er so zu etwas wie einem „Dauerhelden“ zu avancieren. Es war, als bewiese die Gewalt, die ihm durch seine Entführung widerfuhr, die Behauptung, dass er schon immer – und also auch während des Genozids – auf der richtigen Seite gestanden hatte. War das, was ihm 2020/2021 widerfuhr, als Unrecht zu bezeichnen – und daran bestand kaum Zweifel –, so musste laut dieser Interpretation schon das „Unrecht“ des Genozids seine Bereitschaft auf sich gezogen haben, sein Le-

ben zu riskieren und für Gerechtigkeit und Menschlichkeit einzutreten. Das Jahr 2021 mit seinem Prozess lag hier chronologisch praktisch *vor* dem Jahr der Vernichtungspolitik des Jahres 1994. Mit anderen Worten: Ambivalenzen, die persönliche wie historische Konstellationen kennzeichnen können, kamen als Denkmöglichkeit gar nicht erst vor. Immer musste jemand, der Gewalt an sich erfahren hatte (hier nämlich, wie erwähnt, durch die Umlenkung des Flugzeugs), an sich und von jeher ein Gewaltgegner gewesen sein.

Unzweifelhaft ist der politische Nutzen, den Rusesabagina aus seinem internationalen Ruf zog:

Rusesabagina hat unter dem Namen PDR-Imuhure auch seine eigene politische Partei gegründet, und zwar mit dem Ziel, für das Amt des ruandischen Präsidenten zu kandidieren. Seine Kritiker sagen, dass Rusesabagina zwar das Recht habe, bei den Präsidentschaftswahlen in Ruanda als Kandidat anzutreten, dass er aber „unsere Toten nicht dazu benutzen sollte und niemals benutzen darf, um dieses Ziel zu erreichen“. (Dokotum 2013: 145, mit Bezug auf: Ndahiro/Rutazibwa 2008: 90; Übersetzung d. Verf.).

„Hotel Ruanda‘ schuf einen Helden, um den die regierungskritische Rhetorik kreiste.“ (Übers. d. Verf.) („Hotel Rwanda‘ has created a hero around whom the anti-government rhetoric gravitates.“; Dokotum 2013: 147–148) Bezüglich des Hochstaplerischen kam es also zu einer eigentümlichen Mischung aus äußeren Zufällen, der Eigeninitiative des Betroffenen und Rückkopplungsprozessen zwischen öffentlicher Wahrnehmung und Selbstdarstellung. Hätte Rusesabagina allein seine eigene Person als Held zu stilisieren versucht, wäre ihm schwerlich die Aufmerksamkeit zuteilgeworden, zu der es durch die Hollywood-Produktion kam. Erst diese brachte ein Getriebe in Gang, durch das der öffentliche Nachhall Dauer bekam. Und erst durch diesen Nachhall trat wiederum das Hochstaplerische hervor – eben weil Kontraste zu den Wirklichkeiten im Hotel während des Genozids auftraten.

Es trat in den Hintergrund, dass öffentliche Figuren komplex und in sich widersprüchlich sein können. Menschlichkeit schien nur ohne Schattierungen und in strahlender Deutlichkeit existieren zu können. Dass das Verhalten vieler

Hutu während des Genozids von Grauzonen geprägt war, wurde im Film nicht zum Thema. Dokotum kommt zu dem Schluss:

Der Hinweis „Basierend auf einer wahren Geschichte“ in Georges „Hotel Ruanda“ ist nicht wirklich eine Hommage an die Geschichte des Völkermords an den Tutsi, sondern entspricht vor allem einem strategischen Anspruch, der das moralische, kommerzielle und unterhaltsame Profil des Films stärkt. Das wäre nun nicht weiter schlimm gewesen, wenn der Film denn ein Film geblieben wäre. Doch indem er Rusesabagina aus der Anonymität auf die internationale Bühne hob, schuf der Film einen hegemonialen westlichen Diskurs über den Völkermord, der die Suche nach der Wahrheit über die Ereignisse im Mille Collines und in Ruanda zu dieser Zeit erschwert. Indem sie auf der Wahrheitsgetreue des Films bestehen, beteiligen sich der Film und seine Produzenten am Widerstreit zwischen Diskursen. Diese haben zum Vorwurf geführt, Rusesabagina leugne den Genozid bzw. er arbeite mit Rebellen zusammen, deren Planung dahin gehe, das Regime von Kagame mit Waffengewalt zu stürzen und damit die Friedens- und Versöhnungsinitiativen in Ruanda zu gefährden. (Dokotum 2013: 134) (Übers. d. Verf.)

Bezüglich der Frage nach dem Hochstaplertum lässt sich als Zwischenfazit die Tendenz festhalten, dass die Schaffung von Figuren, die im Kontext von Ereignissen der furchtbarsten Massengewalt zur moralischen Identifikation einladen, zur Abstraktion tendieren. Mit „moralisch“ ist gemeint, dass das Ideal, eine Gesellschaft werde von Gewalt und Tod bedrohte Menschen unterstützen, von der Kulturindustrie zum Kern der Produktion erhoben wird. Es ist dabei jedoch, als bewegten sie sich in einem Raum jenseits konkreter, sozialer Gegebenheiten – freischwebend gleichsam, getragen mehr von dem Wunsch des Publikums, es möge die Reinheit, für die die „Helden“ geehrt werden, wirklich geben, als von dem tatsächlichen Rahmen, in dem diese Menschen agieren mussten (konkrete Gegenbeispiele für die Schwierigkeit von Rettungsaktionen bei: Prudhomme 2019).

3 Der Hochstapler und die Frage des ‚moralischen Ausgleichs‘

Diese kurze Skizze zu den erinnerungspolitischen Konflikten zwischen der ruandischen Regierung und der US-amerikanischen Politik mit ihrer Zentrierung auf Hollywood mag für den Blick auf die positive Aufladung der Rezeption von ‚moralischen Hochstapeln‘ vorerst ausreichen. Festzuhalten ist, dass sich die USA bei ihrem Versuch, ihr eigenes Scheitern in puncto Genozidprävention durch die hypertrophe Herausstellung dieses einzelnen Mannes in Vergessenheit zu bringen, und Ruanda mit seinen fehlenden rechtsstaatlichen Strukturen und seiner Zentrierung auf den Präsidenten Paul Kagame als zwei konträre Pole gegenüberstehen (zur fehlenden Einlösung des Rufs „Nie wieder Auschwitz!“: Faure 2025). Was das politisch genau bedeutet, wird gleich zur Sprache kommen.

Es ist eine Politik der Zelebrierung zu beobachten, durch die ein Einzelner gleichsam einen ‚Ausgleich‘ schaffen soll für alle Rettungsaktionen, zu denen es nach dem Abschuss des Flugzeugs des ruandischen Präsidenten Juvénal Habyarimana, der am 6. April 1994 zum Fanal für die von langer Hand vorbereitete Vernichtungsabsicht avancierte (Prunier 1995), *nicht* gekommen ist. Denn auch dies gehört zu den Folgen der Hollywood-Produktion: dass durch die Konzentration auf die eine, leuchtende Gestalt Fragen nach der eigenen Untätigkeit zum Verschwinden gebracht werden. Erneut: Auf der einen Seite haben wir die Interpretation, die Paul Kagame und sein Kreis den Ereignissen im Hotel angedeihen lassen – und auf der anderen Seite die glorifizierende Sicht der USA.

Zu den Schrecken des Jahres 1994 gehörte in der Tat der Umstand, dass eine Intervention gegen den genozidalen Apparat sehr wohl möglich gewesen wäre. Blauhelmsoldaten waren im Kontext des Versuchs, die Friedensverträge von Arusha umzusetzen, in Ruanda stationiert worden, doch sie wurden bis auf eine kleine Gruppe aus Ruanda abgezogen.⁹ Den Hintergrund bildete die

.....

9 Dass es auch von Seiten der Schweiz und der Bundesrepublik Deutschland keinen nennenswerten Protest gegen diese Entscheidung gegeben hat, wird in zwei deutschsprachigen Romanen von Bärfuss (2008) und Bossong (2019) thematisiert.

brutale Ermordung von zehn belgischen Blauhelmsoldaten gleich zu Beginn des Genozids. Sie hatten erfolglos versucht, das Leben von Agathe Uwilingiyimana, der ruandischen Premierministerin, zu schützen, die zu den Hutu gehörte und voller Mut für eine Demokratisierung des Landes, die Rückkehr der Vertriebenen und ein friedliches Miteinander zwischen Hutu, Tutsi und Twa eingetreten war.¹⁰ Auch ihre Ermordung hatte nicht verhindert werden können (zu Details über das Verhalten der UNO vgl. das ausgezeichnete und materialreiche Buch von: Melvern 2024).

Auf der anderen Seite gilt dann wiederum für das postgenozidale Ruanda, dass jede Figur, die in Konkurrenz zu Paul Kagame treten könnte, an sich als gefährlich eingestuft wird. Es muss aber auf dialektische Weise auch darauf hingewiesen werden, dass die vom Film behauptete Authentizität der Ereignisse im „Hotel der tausend Hügel“ keineswegs gegeben ist, so dass die optimistisch-verkitschende Sicht, die der Regisseur George auf die Figuren der „Gerechten unter den Völkern“ zu werfen versuchte, in der Tat Kritik herausfordert (zum Problem des Genozid-Kitsches: Peiter 2007a; Peiter 2007b). Unbequem ist der Kontext, der sich in und um den Film herum entwickelte, weil abwägende Lektüren notwendig sind¹¹ und ein manichäisches Denken in Kategorien von „Gut“ und „Böse“ notwendig an dem Schillernden, Oszillierenden der Figur und der verschiedenen Interpretationen zu ihr vorbeigeht. Bezüglich der Parallelisierung zwischen der kinematographischen Darstellung von Schindler und Rusesabagina gilt dabei Uraizees These. Sie besagt, beide Filme hätten heldenhafte Geschäftsleute als Protagonisten, die mit Hilfe von Bestechung und Schmeichelei Leben zu retten versuchten. Beide Male gehe es um die Vermittlung optimistischer Botschaften. Unterschiede zwischen den Filmen bestünden jedoch darin, dass *Schindlers Liste* in künstlerischer Hinsicht anspruchsvoller gestaltet sei als *Hotel Ruanda*. Der letztgenannte Film habe Kontroversen ausgelöst, die es bei Spielberg nicht gegeben habe.

.....

10 Zur langfristigen Vorbereitung dieser Gewalt, die praktisch schon mit der sogenannten „sozialen Revolution“ des Jahres 1959 begonnen hatte, vgl. Mugesera 2014.

11 Dies gilt mitunter sogar für die Eltern verfolgter Kinder. Die Gewalt war so furchtbar, dass es schwierig für sie wurde, ihren Wunsch, den Jüngsten ein Vorbild zu bleiben, umzusetzen. Dies war aber schlicht ein Beweis dafür, wie tief der Genozid mit seiner völlig enthemmten Gewalt noch in die intimsten Beziehungen eindrang (vgl. Peiter 2023a: 169–184).

Der damalige Präsident Ruandas, Paul Kagame, lehnte „Hotel Ruanda“ ab, weil er fand, der Konflikt sei unzutreffend dargestellt worden. [...] Kagame behauptete weiter, dass damals ein Kompromiss ausgehandelt worden sei, wonach seine [Kagames] Truppen den im Hotel gestrandeten Menschen die Flucht ermöglichten. „Er selbst versuchte zu fliehen und wurde zurückgeschickt“, fügte er über Rusesabagina hinzu. Kagames Äußerungen spiegeln eine wachsende Stimmung unter einigen Menschen in Ruanda wider, die die Vorstellung, Rusesabagina sei ein Held, ablehnen. (Uraizee 2010: 16) (Übers. d. Verf.)

Uraizee fasst hier noch einmal klar zusammen, wie Kontroversen über historische Geschehnisse die Frage nach dem, was als hochstaplerisch zu klassifizieren sei, zum Kern weitreichender, machtpolitischer Auseinandersetzungen machen. Es geht keineswegs nur um den Status und den moralischen Anspruch eines Einzelnen. Vielmehr steht die Interpretation der Geschichte des Genozids des Jahres 1994 im weitesten Sinne zur Debatte, sobald es um den Hotelmanager geht.

4 Hochstapler und Negationismus

Es gibt dann noch eine dritte Position, die wiederum die USA und die ruandische Regierung als Verbündete sieht. Die Beschönigungen, die der Film „Hotel Ruanda“ liefere, bezögen sich keineswegs nur auf ihren Manager. Vielmehr werde auch die RPF, also die Ruandische Patriotische Front, zu der Kagame gehörte, auf einseitige und glorifizierende Weise dargestellt. Es gebe hier keineswegs, wie eben dargestellt, einen Gegensatz zwischen den offiziellen US-amerikanischen Stellungnahmen unter Bush und denen der postgenozidalen Regierung in Ruanda. Vielmehr laufe alles darauf hinaus, die Verbrechen, die wiederum von der Exilarmee begangen worden seien, in Vergessenheit geraten zu lassen. Als bewusstes Beschweigen könnte man dies in Anlehnung an Beschreibungskategorien aus dem Deutschland der ersten Nachkriegsjahre bezeichnen.

Diese Sicht auf die Geschichte des Genozids in Ruanda zielt nicht so sehr darauf, das Hochstaplerische des Einzelnen – also Rusesabaginas – hervortreten zu lassen. Vielmehr wird kritisiert, dass die Hinweise auf die Befreiung der letzten Überlebenden, wie sie im Juli 1994 durch die RPF erkämpft wurde, zur offiziellen Staatsdoktrin erhoben und Untersuchungen zur ambivalenten Rolle Kagames selbst unterbunden worden seien.

Der Filmwissenschaftler Jonathan D. Glover gehört zu denjenigen, die implizit diesen Vorwurf des Hochstaplerischen an die RPF und damit auch an Kagame richten. Die Interpretation der Rollen von Verfolgern und Verfolgten im Ruanda des Jahres 1994 steht seiner Ansicht nach an sich zur Debatte:

Ideologisch unterstützt der Film die Ansicht, dass die RPF als derzeitige Verbündete der USA eine Kraft des Guten sein muss, und verfestigt zudem den euro-amerikanischen Glauben an außergewöhnliche afrikanische Persönlichkeiten (den Protagonisten Paul Rusesabagina und die RPF), die trotz der politischen Rückständigkeit, die Afrika angeblich kennzeichne, Herausragendes geleistet hätten. (Glover 2010: 97) (Über. d. Verf.)

Glover zeigt hier, dass durch das Bündnis zwischen den USA und der RPF noch einmal weitere Aspekte des Hochstaplerischen zutage treten. Gegen seine Interpretation muss wiederum eingewendet werden, dass sie in gefährliche Nähe zu negationistischen Thesen gerät (allgemeines dazu: Chrétien 2024; Semujanga/Galabert 2013). Diese Theorien besagen, dass die RPF keineswegs nur das Verdienst gehabt habe, den wenigen Verfolgten Hilfe zu bringen, denen es während der Massaker gelungen war, sich bei Hutu-Nachbar*innen, in Dachgeschossen verlassener Häuser oder aber in Wäldern, Feldern und Sümpfen zu verstecken (zahlreiche Beispiele für diese dramatischen Lebensgeschichten in: Hatzfeld 2000; Deutsch: Hatzfeld 2004a; Genaueres zu den historischen Kontexten in: Peiter 2023d: 89–98.). Der Negationismus besteht im Fall der ruandischen Katastrophe darin, die Täter*innen zu Opfern der Gewalt der RPF und umgekehrt diese Exilarmee zu Organisatoren von Massakern gegen die Hutu zu erklären, die gleichfalls den Tatbestand des Genozids erfüllt hätten (vgl. Peiter 2024a). Die Opfer seien, mit anderen Worten,

nicht nur Opfer, sondern auch und vor allen Dingen Gewalthaber gewesen, und ihre eigene Brutalität habe sich nach dem Genozid in Konflikten mit den Nachbarstaaten, besonders mit Zaire, der späteren Demokratischen Republik Kongo, fortgesetzt (zur internationalen Dimension der Konflikte kenntnisreich: Mamdani 2001). Auf der einen Seite wird also durchaus zugegeben, dass es den Genozid an den Tutsi gegeben hat. Auf der anderen Seite wird diesem ‚Zugeständnis‘ jedoch entgegengehalten, die Schuld sei eine beiderseitige gewesen. Gemeint mit der ‚Beiderseitigkeit‘ ist, dass also auch die Hutu als Opfer dargestellt werden. Sie seien ebenso der Gewalt der Tutsi ausgesetzt gewesen wie diese umgekehrt der Gewalt der Hutu.

Dieser Interpretation, die in einem ersten Schritt auf eine Relativierung der genozidalen Verbrechen der Hutu-Extremist*innen und in einem zweiten Schritt dann gar auf eine Umkehr der Beschuldigungen hinausläuft, beweist erneut, dass mit den Diskussionen über Rusesabagina nicht nur Fragen eines ‚individuellen Hochstaplertums‘ gestellt werden müssen, sondern dass parallel dazu immer auch die Bewertung des Verhaltens großer Kollektive – letztlich die Moral von Opfern und Täter*innen überhaupt – in changierende, sich gegenseitig bekämpfende Diskurse eingespeist wird.¹² Ein Hochstapler steht gleichsam gegen den anderen; eine regelrechte Spiegelmetapher bestimmt die Auseinandersetzungen. Glover geht so weit, die These zu vertreten,

dass Gedenkfeiern selbst „Geschichtsnarrative“ sind und dass das historische Narrativ, das von der Ruandischen Patriotischen Front (RPF) des Präsidenten Paul Kagame, d. h. dem herrschenden Regime in Ruanda, nach dem Völkermord, angeboten wird, den Völkermord banalisiert

.....
12 Das Komplizierte dieser Debatten wird zusätzlich noch um die kolonialgeschichtliche Dimension verstärkt. Die ersten Ursprünge für die künstliche Ethnifizierung bzw. Rassifizierung der ruandischen Gesellschaft war durch den Export des Hamiten-Mythos Richtung Ruanda im Zuge der deutschen, dann belgischen Kolonialherrschaft gelegt worden. Dazu Genaueres in: Chrétien/Kabanda 2016; Rohrbacher 2002; Peiter 2024c; Peiter 2024e: 87–105. Nach dem Genozid wäre es also auch in dieser Hinsicht wichtig gewesen, eine Aufarbeitung der europäischen Geschichte des Rassismus zu versuchen, weil nur so deren allmähliche Ver selbstständigkeit in der ruandischen Gesellschaft angemessen verstanden werden kann. Zu einer Perspektive der *longue durée* der Gewaltgeschichte vom Kolonialismus über den Nationalsozialismus bis hinein in den Kalten Krieg vgl. Peiter 2019.

und die Geschichte der Krise für seine eigenen politischen Zwecke instrumentalisiert. (Glover 2010: 96) (Übers. d. Verf.)

Glover argument, die Gedenkfeierlichkeiten hätten ausschließlich das Jahr 1994 zum Zentrum. Die Rolle der RPF werde nicht hinterfragt. Dies müsse aber gefordert werden, weil deren Rolle ambivalenter gewesen sei, als zugeben.

Indem „Hotel Rwanda“ an einer Mythologie des Völkermords mitwirkt, die die offizielle Darstellung der Ereignisse durch die RPF stützt, verschleiert der Film anhaltende Menschenrechtsverletzungen, obwohl er eigentlich die Gräueltaten von 1994 aufdecken will. Mit anderen Worten: Indem „Hotel Rwanda“ den Eindruck vermittelt, dass in Ruanda nach dem Völkermord alles in Ordnung sei, löscht es die verräterischen Akte, wie sie im innerstaatlichen und regionalen von der RPF begangen wurden, aus dem allgemeinen öffentlichen Bewusstsein und beschränkt die Gewalt des Völkermords auf die Spezifika von Zeit und Raum, wie sie das Ruanda des Jahres 1994 kennzeichneten. (Glover 2010: 96) (Übers. d. Verf.)

Glover vertritt hier die These, dass es eigentlich die RPF sei, die eine eigene, unhaltbare, da zeitlich zu enge Interpretation der Geschichte Ruandas vertrete. Man müsse die Gewalt, die von der RPF vor dem Genozid und nach seiner Beendigung ausgegangen sei, mit einbeziehen – die alleinige Konzentration auf die Rolle, die diese Armee als Befreier der letzten Überlebenden spielte, greife zu kurz. Kompliziert ist die Einschätzung des Films, weil durch den Umweg über seinen Plot kreuz und quer die unterschiedlichsten politischen Interessen verhandelt und konfliktreich gegeneinander gehalten werden. Wer Glover folgt und den Film von George quasi als propagandistischen Streifen zugunsten der RPF und ihres eigenen moralischen Hochstapertums interpretiert, läuft jedoch Gefahr, seinerseits den kategorialen Unterschied zwischen Krieg und Genozid zu verschleiern. Glovers Position würde, wenn man sie auf die Shoah übertragen wollte, auf den Vorwurf hinauslaufen, das Gedenken an die ermordeten Jüd*innen Europas lenke von dem Leid ab, das die deut-

sche Zivilbevölkerung durch die Alliierten erlitten habe.¹³ Auch diese hätten, so müsste man das Gedankenspiel weiter ausbauen, Massaker begangen und das Kriegsrecht verletzt – letztlich seien Filme wie Spielbergs *Schindlers Liste* geeignet, eine Art von ‚Täterschaft‘ der Opfer zu verschleiern. Mit anderen Worten: Auch die Alliierten sind dieser Interpretation nach als brutale Täter aufgetreten. Die Deutschen seien ihre bedauernswerten Opfer gewesen. Bezogen auf die jüdische Geschichte müsste man dies als Antisemitismus wegen Auschwitz bezeichnen. Für Ruanda wäre entsprechend ein Antitutsismus wegen des Tutsizids zu beobachten. Man macht den Opfern zum Vorwurf, dass sie zu Opfern geworden sind.

Wenn man von diesem Parallel-Konstrukt ausgeht, zeigt sich, dass auch hier wiederum mit Vorsicht verfahren werden muss. Dass die RPF Massaker begangen und sich besonders gegen Ende des Krieges an Genozid-Täter*innen gerächt hat, steht nicht in Zweifel. Die Ausweitung hin zu der Idee, letztlich seien auch die Genozid-Opfer, also das, was man als die „Inlandtutsi“ zu bezeichnen pflegte, ‚Verbündete‘ der RPF und damit im vollen Sinne ‚Mitschuldige‘ gewesen, ist in hohem Grade problematisch, da negationistisch (vgl. auch Peiter 2024b: 252–266). Es droht die Übernahme einer propagandistischen Grundannahme, die von Seiten des Hass-Radios der Hutu-Extremist*innen (vgl. Chrétien 2002; Peiter 2023c: 149–175) genauso verbreitet worden war wie von der Regierung unter Habyarimana und den ihm folgenden Presseorganen: Stets schien es so zu sein, als bildeten die ruandischen Tutsis eine ‚fünfte Kolonne‘, die von Ruanda aus ‚geheime Fäden‘ zu den Exil-Tutsi unterhielten (Peiter 2024d, 317–338) und diese nach Beginn des Bürgerkriegs im Oktober 1990 dafür genutzt hätten, umgekehrt die Hutu in ihrer Existenz zu bedrohen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass dem einen Narrativ zufolge die USA und Ruanda als Kontrahenten dastehen. Den letztgenannten – letztlich als negationistisch zu wertenden – Hypothesen zufolge sind Hollywood und die

.....
13 Eine überzeugende Arbeit zum Genozidvergleich ist vorgelegt worden von: Semelin 2017. Bei ihm werden Shoah, Tutsizid und die Massengewalt im ehemaligen Jugoslawien gemeinsam in den Blick genommen. Der ruandische Historiker Kimonyo hat den Genozid an den Tutsi Ruandas auch als „populären“/„volkstümlichen“ bzw. „beliebten“ Genozid bezeichnet. Beide Übersetzungen sind für den französischen Begriff des „génocide populaire“ möglich. (Kimonyo 2008)

ruandische Regierung unter Kagame jedoch als intime Verbündete zu werten. Beide zielten im Kampf der Erinnerungen darauf, der RPF zu einer „reinen Weste“ zu verhelfen. Es ist gewissermaßen so, als bildeten sie eine kollektive Entsprechung zum Hochstaplerischen des Hotelmanagers Rusesabagina.

Dass das Hochstaplerische im Fall dieses Managers vor allen Dingen auf der Idee seiner ethischen Lauterkeit beruht, macht das Spezifische der Debatten um ihn aus. Andere Hochstapler sind in völlig anderen Bereichen aktiv geworden, haben sich Rollen angemaßt, die nicht notwendig mit dem Kampf gegen Gewalt zu tun haben mussten. Rusesabagina hingegen erscheint als interessanter Fall, weil über seine Person letztlich auf kontroverse Art die Rolle verhandelt wird, die andere historische Akteure in der ruandischen Geschichte und besonders während des Völkermords gespielt hatten. Rusesabagina wird zur Schnittstelle von Deutungsversuchen, in denen sich unterschiedliche machtpolitische Interessen kreuzen und gegenseitig bekämpfen. Mit anderen Worten: Wie man die damaligen Vorgänge im Hotel liest, ist entscheidend für verschiedene Ansprüche auf Deutungshoheit von Geschichte. Kompliziert sind die Erzählungen rund um die Rettung derer, die sich damals im Hotel befanden, weil das Hochstaplerische keineswegs nur die eine Person – nämlich den Protagonisten des Films – in den Blick nehmen kann. Ohne die Ausläufer hinein in völlig andere interpretatorische Räume, z. B. in den USA, kann die politische Bedeutung der Frage nach dem Hochstaplerischen schwerlich begriffen werden. Die obigen Ausführungen stellen also keineswegs eine Abschweifung dar. Ich hoffe, dass ich zeigen konnte, dass die Ausweitung der Interpretation, hin zum Widerstreit zwischen verschiedenen politischen Kräften und Ländern, zum Kern des Problems gehört: Das Problem des Hochstaplerischen entspricht, bezogen auf den Film, einer ethischen Debatte. Es geht um die Frage nach der Möglichkeit von Widerstand. Das Hochstaplerische besteht darin, dass unterschwellig die These vertreten wird, es habe ausgereicht, menschlich zu sein – und schon habe ein Einzelner den genozidalen Apparat besiegen können.

Wiederum in Parallele zur europäischen Geschichte könnte man sagen, dass diese Position einer Interpretation entspricht, die besagt, das Heldische des Gerechten Schindler müsse auf alle Deutschen übertragen werden. Diese stünden in moralischer Hinsicht für etwas zweifelfrei Reines und moralisch Unantastbares.

Erneut ist zu erkennen, dass durch die Verschiebung von Akzenten bei der Interpretation von Geschichte ein Verhalten der Alliierten, das streckenweise durchaus Kritik verdient, für eine hochproblematische, da negationistische Umwertung der Shoah genutzt werden soll. Es ist, als müssten die dunklen Seiten der Geschichte der Befreiung der Konzentrationslager bzw. von ganz Europa dem „Dritten Reich“ ‚zugute‘ gehalten und die ermordeten Deportierten mit dem Vorwurf ihrer ‚Mittäterschaft‘ belastet werden. Dass eine solche Interpretation unmöglich gehalten werden kann, liegt offen zutage. Es kommt einer schockierenden Umdeutung der realen Geschichte gleich, wenn man behauptet, die jüdischen Opfer trügen zumindest eine ‚Mitschuld‘ an ihrer eigenen Ermordung. Dies ist aber genau die Interpretation, die man in negationistischen Kreisen in Bezug auf die ruandische Geschichte findet.

Dies also ist der Bezugs- und Spannungsrahmen, in dem ich jetzt zum Abschluss versuchen möchte, weitere erinnerungspolitische Verwerfungen mit Blick auf das Hochstaplertum an der Schnittstelle zwischen Shoah und Tutsizid, Spielberg und George zu analysieren. Einige allgemeine Hinweise zu dem, was Menschen in einem so komplexen Feld von Stimmen und Gegenstimmen zu Hochstaplern macht, werden den Ausblick bilden. Mit „Machen“ ist gemeint, dass Hochstaplerisches als Ergebnis von kulturindustriellen Produktionen erscheint – und nicht als etwas, was allein von der betreffenden Person ausgeht.

5 Die Geburt des Hochstapels aus der Tiefstapelei

Die Figur Oskar Schindlers bot sich für den Versuch, einen Streifen über den Tutsizid zu drehen, an. Ohne dass dies dem Regisseur George unbedingt bewusst gewesen sein muss, legte schon die Zahl der Geretteten eine Parallelisierung zwischen den beiden Männern nahe. Die Zahl derer, die einem einzelnen Mann ihr Überleben verdankt haben sollen, habe sich, so die These, auf jeweils rund 1200 Menschen belaufen. In Spielbergs Film gibt es eine Szene, in der Schindler, der von den Überlebenden geehrt werden soll, voller Verzweiflung die Zahl all derjenigen berechnet, denen er zusätzlich zum Überleben hätte verhelfen können, wenn er selbst weniger materialistisch gewesen wäre. Es tut

sich im Film also ein Kontrast zwischen der Dankbarkeit der Überlebenden auf der einen und der Selbstwahrnehmung Schindlers auf der anderen Seite auf. Letzterer bleibt fassungslos angesichts der Zahl derer, die dem Tod nicht entkommen konnten.

Rusesabagina wiederum trat in Fernsehsendungen mit bewusster Bescheidenheit auf. Die Hauptthese, die er dann auch in seiner Autobiographie vertrat (vgl. Rusesabagina 2006), lautete, er habe, als er sich gegen die Auslieferung der Hotelgäste einsetzte, durchaus nichts Besonderes getan. Er sei vielmehr „ein ganz gewöhnlicher Mann“ („an ordinary man“) gewesen [Übers. d. Verf.].¹⁴ Im einleitenden Absatz seiner Lebensgeschichte erfährt die Leser*innenschaft sofort, wie sich der Autor selbst sieht: „Mein Name ist Paul Rusesabagina. Ich bin Hotelmanager. Im April 1994, als es in meinem Land zu einer Welle von Massenmorden kam, konnte ich 1.268 Menschen in dem Hotel verstecken, in dem ich arbeitete.“ (Übers. d. Verf.) („My name is Paul Rusesabagina. I am a Hotel Manager. In April 1994, when a wave of mass murder broke out in my country, I was able to hide 1,268 people inside the hotel where I worked“). (Rusesabagina/Zoellner 2007: viii). Dokotum stellt die berechtigte Frage: „Hätte die Autobiografie so begonnen, wenn Hotel Rwanda nie produziert, geschweige denn geschrieben worden wäre?“ (Übers. d. Verf.) („Would the autobiography have begun like this if Hotel Rwanda had never been produced, let alone written at all?“) (Dokotum 2013: 137). Seiner Ansicht nach liegt eine „intertextuelle ‚Ansteckung‘ von der Erinnerung hin zum Film“ vor („intertextual ‚contamination‘ from memory to film“ (ebd.) [Übers. d. Verf.]. Diese sei dann weiter zu Rusesabaginas Autobiographie gewandert: „Alle anderen wichtigen Akteure für das Überleben der Hotel-Flüchtlinge werden in der Autobiografie und im Film ausgesondert oder heruntergespielt.“ (Übers. d. Verf.) („All other important players in the survival of the hotel refugees are eliminated or downplayed in the autobiography, just like in the film.“) (Ebd.) Meiner Ansicht nach ist diese Interpretation von Dokotum überzeugend, denn sie zeigt, wie stark

.....

14 Dokotum äußert sich kritisch zu diesem Buch: ‚Rusesabaginas Autobiografie ‚An Ordinary Man: The True Story Behind Hotel Rwanda‘ (2007) steht ebenfalls unter dem Label ‚wahre Geschichte‘. Nur ist die Geschichte dieses Mal ‚authentischer‘ als der Film, denn wie der Titel schon sagt, ist das Buch die Vorlage für den Film.“ [Rusesabagina and Zoellner 2007: viii, Herv. d. Verf.] (Dokotum 2013: 137, Übers. d. Verf.)

die Rezeption von Georges Film auf den Mann, dessen Leben diesen angeregt hatte, zurückwirkte. Rusesabagina wurde gleichsam zum ‚Opfer‘ des Mythos, der sich um seine Person zu ranken begann.

Paradoxerweise wurde die Überzeugungskraft, die Rusesabagina in der Öffentlichkeit erlangte, durch eine gewisse Zurückhaltung, die sich der Hotelmanager in Fernsehauftritten selbst auferlegte, gestützt. Während Schindler von Spielberg als Spieler dargestellt wird, der sich von ersten, moralischen Ambivalenzen hin zu der Entscheidung entwickelt habe, sich rückhaltlos für verfolgte Jüd*innen einzusetzen, steht die Filmfigur des ruandischen Hoteldirektors monolithischer dar. Zwar muss seine Frau Tatjana ihm anfänglich mahnend ins Gewissen reden, damit er seine Rettungsversuche nicht nur auf seine eigene, kleine Familie richtet. Doch insgesamt wird Rusesabagina im Film als liebender Familienvater und treuer Ehemann dargestellt, der nach der Befreiung durch die RPF all seine Kraft daransetzt, verwaiste Kinder aus seiner Familie wiederzufinden, um diesen im Kreise der Seinen ein neues Heim zu geben. Dies bildet den Schlusspunkt eines Engagements, das den gesamten Film hindurch der unterschiedslosen Rettung von Hutu wie Tutsi im Hotel gilt. Dass Rusesabagina sogar bereit ist, sich von seiner Frau und seinen Kindern zu trennen, um den Menschen im Hotel nicht untreu zu werden, erscheint als wichtiger Aspekt dieser Entwicklung vom Privatisierend-Familiären hin zum großen, gleichsam die gesamte, leidende Menschheit umfassenden Gestus. Zu Beginn des Films äußert Rusesabagina die Überzeugung: „Die Familie ist das Einzige, was zählt.“ (Hotel Ruanda, 00:11:40).¹⁵ Im Bett verspricht er seiner Frau, die, anders als er selbst, eine Tutsi ist: „Ich werde dich nie allein lassen.“ (Ebd.: 00:55:15) Später tut er es dann doch, aber das Kinopublikum versteht, dass er diese Entscheidung nur trifft, weil er auf authentische Weise um das Leben der Menschen im Hotel bangt.¹⁶

.....
15 Vgl. auch die Familienidylle nachts im Bett: Hotel Ruanda, 01:33:54.

16 Dass die Rettung gelingen und der Film auf ein Happy End hinauslaufen wird, steht von Beginn an fest. Ein völlig anderes Bild ergibt sich, wenn man z.B. die Täterinterviews liest, die der französische Journalist Jean Hatzfeld im Gefängnis von Rilima geführt hat (vgl. Hatzfeld 2003; Deutsch: Hatzfeld 2004b). Hier wird deutlich, dass das Überleben einem in höchstem Grad unwahrscheinlichen Zufall entsprach. Die Regel war der Tod, nicht ein Entkommen, das – wie im Film – durch eine voluntaristische Entschiedenheit habe herbeigeführt werden können.

Nimmt man die These vom „ganz gewöhnlichen Mann“ und seinem Familienbegriff gemeinsam in den Blick, so ergibt sich, dass es paradoxerweise gerade die vorgebliche Bescheidenheit ist, durch die der Eindruck entsteht, die Konzeption des Filmhelden biedere sich dem Publikum an. Nicht nur darf sich dieses an dem harmonischen Familienleben ergötzen, das der Hotelier trotz seines arbeitsreichen Alltags und der vielen Gäste aufgebaut hat. Vielmehr gerinnt das Bürgerliche seines Privatlebens geradezu zur Voraussetzung seines heldischen Zuschnitts. Das Hochstaplerische also überzeugt, weil sich Rusesabagina zwischen seinem eleganten Auftritt und familienväterlicher Gelassenheit hin- und herbewegt. Unmöglich, zu denken, dass er sich Verdienste anmaßen könnte, die nicht die Seinen sind. Dem Kinopublikum wird also die Botschaft vermittelt, letztlich sei es gar nicht so schwierig, einem riesigen Genozid-Apparat die Stirn zu bieten und auf das Podest für die Helden befördert zu werden, die in der ganzen Welt zu Berühmtheit gelangt sind. Weil alles Hochstaplerische dem gar so Menschlichen dieses Mannes fern zu stehen scheint, ist die Bereitschaft, dem Tutsizid ebenso wie der Shoah eines Spielberg ein Happy End zuzuschreiben, voll gegeben.¹⁷ Die moralische Beruhigung über das Ungeheuerliche, das im Jahr 1994 geschehen war, geht also Hand in Hand mit der Befriedigung, sich in dem Hotelier selbst erkennen zu dürfen. Und da die Zuschauer*innen tendenziell davon ausgehen dürften, selbst keine Hochstapler*innen zu sein, wird dieser moralische Kredit gleich auch dem Protagonisten des Films zugebilligt. In einer Amazon-Werbung für Rusesabaginas Autobiographie heißt es entsprechend:

Ein gewöhnlicher Mensch zieht Parallelen zwischen den Ereignissen in Ruanda und anderen Völkermorden der Geschichte [...]. Es schließt

.....

17 Dazu Momberg: „In the film Paul develops from a person who pursues his own interests to someone who risks his life for the sake of others. To interpret his behaviour as heroic, or as resembling those of Oscar Schindler, may reflect a modern Western view, if it is assumed that he overcomes a current reality too devastating to be confirmed as the ultimate in his striving for a better tomorrow. Such an interpretation of courage and sacrifice, hailed for being special in society, is devoid of a relevant, and additional, perspective of an interconnected societal bond that needs to be affirmed and restored for the sake of the spiritual wellbeing and worthwhileness of the individual as an integral member of the community.“ (Momberg 2016: 10).

mit einer Untersuchung zur enormen Kraft, die Worte haben, die Hass säen, aber auch Leben und Hoffnung bringen können.

(<https://www.amazon.fr/Ordinary-Man-Story-Behind-Rwanda/dp/0747583048>) (letzter Zugriff: 30.8.2024). (Übers. d. Verf.)

Paradox ist, dass das Zusammentreffen von Shoah und Tutsizid nicht etwa eine gesteigerte Beunruhigung auslöst, sondern die Tendenz verstärkt, zu glauben, als Publikum kenne man sich aus. Mit Schrecklichem müsse gerechnet werden, doch die Macht, die die Worte von Menschen wie Rusesabagina entfaltet, werde dafür einen ‚moralischen Ausgleich‘ schaffen.¹⁸ Das Hochstaplerische beruht hier also gewissermaßen auf der Kunst, bei der Selbstdarstellung das Tiefstapeln zu beherrschen. Nur wenn der ‚Held‘ nicht gar zu einschüchternd wirkt, sondern eine Verbindung zur Lebenswelt der Zuschauer*innen aufrechterhält, wächst ihm der Nimbus zu, der sich dann auch im realen, nicht zuletzt politischen Leben nutzen lässt. Es zeigt sich, dass zwei Pole zusammenwirken: der demonstrativen Bescheidenheit des realen Hotelmanagers korrespondiert das Bedürfnis des Publikums nach der Alltäglichkeit des ‚Heldischen‘. Der Regisseur George erklärt, wie er selbst seinen Film versteht. Dass er von dem Protagonisten nur unter Verwendung des Vornamens „Paul“ spricht, ist dabei ein bedeutsames Indiz für die Beziehung, die er selbst als geradezu ‚in-time‘ erlebt habe:

Paul ist wahrscheinlich das beste Beispiel dafür, ein Stellvertreter des Publikums zu sein: Er führte in Kigali ein an europäischen Mustern orientiertes Leben der Mittelklasse, und seine Karriere, seine Ausbildung, all das lehrte ihn, Europäern und Westlern entgegenzukommen und zum Hörer des Hassradios zu werden. Er vertritt in Bezug auf die In-

.....

18 Die heute in Deutschland lebende Psychotherapeutin Esther Mujawayo berichtet, wie Menschen, die vom Genozid nicht betroffen gewesen waren, stets von Neuem das Zuhören verweigert hätten: Zu schrecklich sei das, was sie als Überlebende erzähle. (Mujawayo/Belhaddad 2011; Deutsch: Mujawayo/Belhaddad 2007). Die Tendenz zur Sentimentalisierung und Verkitschung der wenigen Ausnahmen – d. h. der Rettungsgeschichten – gehört also in den Kontext der psychologischen Schwierigkeiten, die am besten mit einer Angst vor einer sekundären Traumatisierung beschrieben werden können. Hitchcott hat dies in den interessanten Ausdruck der „prosthetic memory“ gefasst. (Hitchcott 2021: 935).

tervention der UNO eine hoffnungsvolle Haltung und lehnt die Milizen eindeutig ab. Als sich dann aber der Völkermord abzuzeichnen beginnt, wird er völlig aus der Bahn geworfen und muss auf seine Ressourcen zurückgreifen. Das geschieht, indem die Talente seines Berufs nutzt und sie plötzlich für diese riesige Herausforderung einsetzt. (Interview mit George, zitiert nach: Glover 2010: 104) (Übers. d. Verf.)

Die Deutung, die George seinem eigenen Film angedeihen lässt, ist interessant, weil sie noch einmal deutlich macht, wie stark ihn der ‚europäische Lebensstil‘ seiner Figur bei der Profilierung des Filmsujets interessierte. Dass es um die Herstellung einer Projektionsfläche für ein westliches Publikum ging, liegt auf der Hand.

6 Ein Ausblick

Zum Abschluss möchte ich einige allgemeine Schlussfolgerungen versuchen. Wie entsteht ein Hochstapler? Was hält ihn am Leben? Was bedroht ihn aber auch? Zeichnen sich durch den geschilderten Fall einige allgemeine Tendenzen ab? Überlebende, die sich 1994 im Hotel befunden hatten, haben sich noch weitere Fragen gestellt, die die Komplexität der Frage nach dem Hochstaplerischen verdeutlichen:

„Hat der Produzent des Films die Realität absichtlich verzerrt? Oder geht die Lüge allein auf das Konto seines technischen Beraters [Rusesabagina]?“ Wenn Rusesabagina gelogen haben sollte, strebte er dann nach „Ruhm und Ehre“ oder war er lediglich ein Opportunist, der versuchte zu überleben? (Ndahiro/Rutazibwa 2008: 40; zitiert nach: Dokotum 2013: 136). (Übers. d. Verf.)

Dass Hochstapler*innen nur dann zu Hochstapler*innen werden können, wenn es jemanden gibt, der ihnen glaubt, dürfte unmittelbar einsichtig sein. Das Hochstaplerische wird aber zugleich auch nur dann zu einem solchen, wenn die Entlarvung desselben zumindest als *Möglichkeit* im sozialen Raum gegeben ist.

Kein*e Hochstapler*in ohne potenzielle Kritiker*innen – kein*e Hochstapler*in aber auch ohne die entsprechenden Bewunderer*innen. Hochstapler*innen sind stets von dialektischem Zuschnitt. Die Initiativen der betreffenden Person, die sich Verdienste anmaßt, die sie gar nicht hat, ist nur die eine Seite der Medaille, die sich hier als Medaille der öffentlichen Anerkennung darstellt.

Nicht weniger wichtig ist aber die mehr oder weniger weiträumige, psychische Disposition derer, die den Hochstapelnden begegnen – die Disposition nämlich, die darin besteht, ihnen Kredit zu gewähren, und zwar zunächst einmal im nichtmonetären Sinne des schlichten Ihnen-glauben-Wollens. Geschenkt wird dieser Glauben aber nur bedingt; unterschwellig kehrt das Monetäre zurück. Diejenigen, die es den Hochstapelnden erlauben, zu mehr zu werden, als sie sind, müssen auf irgendeine Weise für sich Gewinn einfahren können. Dieser Gewinn verweist auf Schwierigkeiten, derer sich das Publikum im Angesicht der Hochstapelnden zu entledigen wünscht. Im Falle der Beschäftigung mit Genoziden bestehen diese Schwierigkeiten darin, zwar einerseits etwas über die jeweiligen Katastrophen erfahren zu wollen, sich andererseits aber eine gewisse Kontrolle über das Maß des Schreckens zu wünschen, dem man dabei unweigerlich begegnet.

Der Hotelmanager aus Georges Film ist dafür ein ebenso gutes Beispiel wie Oskar Schindler von Spielberg. In beiden Fällen wird den Zuschauer*innen der Eindruck vermittelt, sie setzten sich mit der historischen Wirklichkeit des Zweiten Weltkriegs bzw. des Jahres 1994 auseinander. Zugleich wird jedoch die Abmilderung durch das jeweils schon feststehende Happy End gleich mitgeliefert. Das Hochstaplerische verschafft also keineswegs nur demjenigen Genuss, der an seiner eigenen Glorifizierung arbeitet. Vielmehr entsteht die Kontur des*der Hochstapelnden durch das, was andere Menschen zu glauben bereit sind, d. h. durch das, was im Bereich der Möglichkeit des Glaubhaften, für sie Glaubwürdigen liegt.¹⁹ Hinzu kommt, dass gerade kommerziell orientierte Fil-

.....
19 Der Regisseur George begründete seine Darstellungsweise wie folgt: „Ich wusste, dass der Film wie ein Zug dahinrasen musste. Wir konnten uns nicht zurücklehnen, wir konnten uns keine langen Szenen leisten, denn das zentrale Element oder die treibende Kraft für ein breiteres Publikum war, wenn wir einen Crossover erreichen wollten, das Thriller-Element. Ich musste das Publikum in Atem halten. Wenn sich die Leute für irgendwelche Erklärungen zurücklehnen, verlieren sie sich in dem ganzen Durcheinander.“ (Zit. nach: Glover 2010: 101; Übersetzung d. Verf.)

me mit der Reduktion von sozialer Komplexität operieren. Das manichäische Schema von Gut und Böse entspricht einem verbreiteten Bedürfnis, das durch die Filmindustrie bedient wird.

Es ist evident, dass die Grenzen desselben durch die Behauptungen der Hochstapelnden ziemlich weit zum Äußersten, gerade noch, doch fast schon nicht mehr Glaubhaften verschoben werden können. Doch das, was ich den „Genuss“ nannte, kommt paradoxerweise gerade durch diese Annäherung an die Grenzen zustande. Hochstapler*innen gefallen, weil sie mehr als nur menschlich – d. h. nicht gar zu menschlich – sind. Sie repräsentieren das bessere Selbst, das das Publikum gern selbst wäre. Hochstapler*innen sind Figuren des Ersatzes, die an Stelle von anderen agieren. Sie bilden Projektionsflächen, die so lange wirksam bleiben, wie ihre Bewunderer*innen innerlich die drohenden Enttäuschungen abzuwehren vermögen. Diese Enttäuschungen bestehen darin, dass es sich bezüglich des ‚Heldischen‘ in Wirklichkeit anders verhält, als man es sich wünschte. Anders formuliert: Nichts wirkt so stabilisierend für die Rolle, in die die Hochstapler*innen schlüpfen, als das Bedürfnis nach Stabilität auf Seiten ihrer Adepten.

In dieser Hinsicht bietet der Fall Rusesabagina sprechendes Material für die Kontinuitäten, die sich vom Beginn der 1990er Jahre, nämlich mit der Ursendung von „Schindlers Liste“, 1993, bis hinein in die 2000er Jahre ergeben – dieses Mal mit Georges Streifen aus dem Jahre 2004. Beide Male geht es um Genozide, und beide Male wird jemand, der in den Filmen selbst als Hochstapler erkennbar wird, gefeiert. Schindler hat jedoch wirklich und unstreitig Menschen gerettet. Der Unterschied tritt an dieser Stelle zutage. Rusesabagina hingegen konnte in der Wirklichkeit als lauterer Bürger und Held nur darum gefeiert werden, weil das Hochstaplerische seines Vorgehens ganz und gar auf den Film beschränkt zu sein schien. Das Publikum zeigte also, dass es weiterhin das Bedürfnis nach einem Happy End empfand, das schon 1993 für den Erfolg der Spielbergproduktion so wichtig gewesen war.

Wieder abstrakter gefasst, kann man sagen, dass etwas, was – da anmaßend – durchaus negativ ist, in letzter Konsequenz dem ununterdrückbaren Wunsch nach Verschönerung von Wirklichkeiten entspringt. Der Hochstapler ist der Wundverband auf der schwärenden Erkenntnis, dass sich 1994 das, wofür die Chiffre ‚Auschwitz‘ steht, hatte wiederholen können. Die Ausnahme – nämlich

die Rettung – wird jedoch im Film zur Regel erklärt und die Regel wiederum in den Bereich des Machbaren geholt: Das ganz und gar „Ordinäre“, „Alltägliche“, das der Hochstapler für sich beansprucht, bringt in einem dialektischen Umschlag gerade das „Extraordinäre“, „Außergewöhnliche“ seiner Gestalt zum Glänzen. Ein Oszillieren zwischen Erreich- und Unerreichbarkeit muss gegeben sein, damit das Hochstaplerische als hoch, doch nicht gar zu hoch erlebt werden kann.

Niemand kann einen Genozid wollen. Das Kinopublikum von Spielberg wie George begibt sich durch die Stellvertreter, die ihnen kinematographisch geboten werden, in die Rolle der Verhinderer und bleibt danach dem Gefühl treu, diese Männer bis hinein in die Wirklichkeit verteidigen und ihren Nimbus schützen zu müssen.

Hochstapler entstehen also an der Schnittstelle von kulturell-industrieller Produktion, massenpsychologischen Dispositionen und der Arbeit des Einzelnen, der zum Helden stilisiert werden soll und gleichzeitig seinen Beitrag leistet, damit dieses Vorhaben gelingen möge. Es wäre jedoch völlig unzutreffend, wenn man glauben wollte, er agiere ganz allein. Hochstapler können nur entstehen, weil der Bedingungsrahmen dafür auf irgendeine Weise schon gegeben ist. Und im Fall von Genoziden scheint die Konstante darin zu bestehen, dass ihre Realitäten letztlich nicht rezipierbar sind. Die Hochstapler*innen, die beruhigend-moralische Produkte wie etwa Filme herstellen, sind letztlich wie eine Wand. Diese schränkt die Sicht auf die Realitäten in Völkermorden ein. Die moralischen Gewissheiten scheinen nicht völlig ausgehebelt zu sein. Dem gewöhnlichen Alltag der bloß Zuschauenden wird zur bruchlosen Durchsetzung verholfen. Der jeweilige Genozid ragt nicht wirklich in den Alltag hinein. Mit Hilfe des Hochstaplers können die Zuschauer*innen ihr eigenes, optimistisches Weltbild retten. Die darunter schwärende Wunde der unaufgearbeiteten Katastrophe wird weggeschoben. Das Beschweigen siegt in der Redseligkeit des Optimismus.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BÄRFUSS, LUKAS (2008): *Hundert Tage*. Göttingen: Wallstein.
- BOSSONG, NORA (2019): *Schutzzone*. Berlin: Suhrkamp.
- HATZFELD, JEAN (2000): *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*. Paris: Éditions du Seuil.
- HATZFELD, JEAN (2003): *Une saison de machettes. Récits*. Paris: Éditions du Seuil.
- HATZFELD, JEAN (2004a): *Nur das nackte Leben. Berichte aus den Sümpfen Ruandas*. Übers. von Karl-Udo Bigott. Gießen: Psychosozial 2004.
- HATZFELD, JEAN (2004b): *Zeit der Macheten. Gespräche mit den Tätern des Völkermordes in Ruanda*. Übers. von Karl-Udo Bigott. Gießen: Psychosozial.
- HATZFELD, JEAN (2021): *Là où tout se tait*. Paris: Gallimard.
- MUJAWAYO, ESTHER (2007): *Ein Leben mehr. Wie ich der Hölle Ruandas entkam*. Übers. von Jutta Himmelreich. Köln: Ullstein.
- MUJAWAYO, ESTHER/BELHADDAD, SOUÂD (2011): *SurVivantes*. Paris: MetisPresses.
- PRUDHOMME, FLORENCE (Hg.) (2019): *Cahiers de mémoire, Kigali, 2019*. Paris: Classiques Garnier.

Sekundärliteratur

- AUDOIN-ROUZEAU, STÉPHANE (2017): *Une initiation. Rwanda (1994–2016)*. Paris: Seuil.
- CHRÉTIEN, JEAN-PIERRE (2024): *Combattre un génocide. Un historien face à l'extermination des Tutsi du Rwanda (1990–2024)*. Bordeaux: Le bord de l'eau.
- CHRÉTIEN, JEAN-PIERRE ET AL. (Hg.) (2002): *Rwanda. Les médias du génocide*. Paris: Karthala.
- CHRÉTIEN, JEAN-PIERRE/KABANDA, MARCEL (2016): *Rwanda. Racisme et génocide. L'idéologie hamitique*. Paris: Belin.
- DINER, DAN (1988): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt/M.: Fischer-Verlag.
- DOKOTUM, OKAKA OPIO (2013): „Remembering the Tutsi Genocide in Hotel Rwanda (2004): Implications for Peace and Reconciliation“. In: *African Conflict and Peace-*

- building Review* 3.2 (Special Issue on Peace Education, Memory, and Reconciliation in Africa), 129–150.
- DUMAS, HÉLÈNE (2014a): *Le génocide au village*. Paris: Seuil.
- FAURE, VALENTINE (29.1.2025): Plus jamais ça. L'histoire d'un impératif né après la Shoah. In: *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/idees/article/2025/01/29/plus-jamais-ca-l-histoire-d-un-imperatif-moral-ne-apres-la-shoah_6521857_3232.html (letzter Zugriff: 30.1.2025).
- GOUREVITCH, PHILIP (1998): *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles. Chroniques rwandaises*. Paris: Gallimard.
- HILBERG, RAUL (1999): *Die Vernichtung der europäischen Juden*. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Fischer-Verlag.
- HITCHCOTT, NICKI (2021): „Seeing the Genocide against the Tutsi through someone else's eyes. Prosthetic memory and Hotel Rwanda“. In: *Memory Studies* 14.5, 935–948.
- HUMAN RIGHTS WATCH (Hg.) (1995): *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda*. Paris: Karthala.
- KAYIHURA, EDUARD/ZUKUS, KERRY (2014): *Inside the Hotel Rwanda. The Surprising True Story and Why it Matters*. Dallas, Texas: Ben Bella Books.
- KIMONYO, JEAN-PAUL (2008): *Rwanda. Un génocide populaire*. Paris: Karthala.
- MAMDANI, MAHMOOD (2001): *When Victims Become Killers. Colonialism, Nationalism, and the Genocide in Rwanda*. Princeton: Princeton University Press.
- MELVERN, LINDA (2024): *A people betrayed. The role of the west in Rwanda's genocide*. New York: Zed books.
- MOMBERG, MARTHE (2016): Hotel Rwanda: Individual heroism or interconnectedness in the portrayal of Paul Rusesabagina? In: *Scriptura* 115, 1, 1–12, URL: <http://scriptura.journals.ac.za>; <http://dx.doi.org/10.7833/115-0-1176>.
- MUGESERA, ANTOINE (2014): *Les conditions de vie des Tutsi au Rwanda de 1959 à 1990. Persécutions et massacres antérieurs au génocide de 1990 à 1994*. Kigali: Dialogue.
- NDAIHIRO, ALFRED/RUTAZINDWA, PRIVAT (2008): *Hotel Rwanda. Or the Tutsi Genocide as Seen by Hollywood*. Paris: L'Harmattan.
- „Paul Rusesabagina, opposant rwandais libéré de prison, est arrivé aux Etats-Unis“. In: *Le Monde*, 30. März 2023. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2023/03/30/libere-de-prison-l-opposant-rwandais-paul-rusesabagina-est-arrive-aux-etats-unis_6167493_3212.html (letzter Zugriff: 24.08.2024).

- PEITER, ANNE D. (2007a): „‘Erlebte Vorstellungen’ versus ‚den Vorstellungen abgezogene Begriffe‘. Überlegungen zum Shoah-Kitsch“. In: Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hg.): *Nach-Bilder des Holocaust*. Köln: Böhlau Verlag, 66–76.
- PEITER, ANNE D. (2007b): *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln: Böhlauverlag.
- PEITER, ANNE D. (2019): *Träume der Gewalt. Studien der Unverhältnismäßigkeit zu Texten, Filmen und Fotografien. Nationalsozialismus – Kolonialismus – Kalter Krieg*. Bielefeld: transcript-Verlag.
- PEITER, ANNE D. (2023a): „Beispiellos Beispielhaftes. Zu Vorbildern in autobiographischen Erinnerungstexten von Überlebenden der Shoah und des Tutsizids in Ruanda“. In: Schütte, André/Nielsen-Sikora, Jürgen (Hg.): *Wem folgen? Über Sinn, Wandel und Aktualität von Vorbildern*. Berlin: J. B. Metzler, 169–184.
- PEITER, ANNE D. (2023b): „Genozide und die Frage nach dem ‚Warum?‘. Komparatistische Überlegungen zum Konzept der ‚extremen Grundlosigkeit‘ in autobiographischen Zeugnissen von Überlebenden der Shoah und des Tutsizids“. In: *dive-in* 3/1, 169–196.
- PEITER, ANNE D. (2023c): „Invektiven im Genozid. Zu Zeugnissen von überlebenden Tutsi“. In: Kämper, Heidrun D./Meier-Vieracker, Simon/Warnke, Ingo H. (Hg.): *Invective Discourse*. Berlin: De Gruyter, 149–175.
- PEITER, ANNE D. (2023d): „Tausche abgebüßte Haft gegen komplette Entschuldung: Aushandlungen von Schuld und Vergebung in Jean Hatzfelds ‚Une saison de machettes‘“. In: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 4, 89–98.
- PEITER, ANNE D. (2024a): „Der Alltag des Tötens. Der Tutsizid in Ruanda als ‚landwirtschaftlicher Genozid‘ im Spiegel von Jean Hatzfelds Täter-Interviews“. In: *Wiener digitale Review*. DOI: 10.25365/wdr-05-02-07.
- PEITER, ANNE D. (20204b): *Der Genozid an den Tutsi Ruandas. Von den kolonialen Ursprüngen bis in die Gegenwart*. Marburg: Büchner.
- PEITER, ANNE D. (2024c): „Die Watussi auf dem Wasser. Überlegungen zu kultur-, fotografie- und literaturgeschichtlichen Quellen eines Schiffsnamens und seiner ethnifizierenden Ausdeutung“. In: *Nordelbingen. Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kultur, Literatur und Musik in Schleswig-Holstein*, 215–237. DOI: 10.38072/2941-3362/p19.

- PEITER, ANNE D. (2024d): „Migration – Krieg – Genozid. Zur Migrationserfahrung in autobiografischen Texten von Überlebenden des Genozids an den Tutsi Ruandas“. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 64, 317–338.
- PEITER, ANNE D. (2024e): „Zwischen Kolonialgeschichte und Genozid. Zu Kontinuitätslinien der Darstellung von Tier-Mensch-Beziehungen in deutschen Publikationen und Fotografien zu Ruanda.“ In: *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment* 15/2, 87–105. DOI: 10.37536/ecozona.2024.15.2.5381.
- PEITER, ANNE D. (2025a): „Dark-Tourismus, der Genozid an den Tutsi Ruandas und Erinnerungsorte in literarischen Texten aus deutschsprachigen und afrikanischen Ländern“. In: *Digitales Magazin der Germanistik*, 9–27.
- PEITER, ANNE D. (2025b): „Mitläufertum versus Widerstand. Terry Georges Genozid-Film ‚Hotel Ruanda‘ im Lichte von Steven Spielbergs ‚Schindlers Liste‘“. In: Fürholzer, Katharina/Fritsch, Katrin (Hg.): *Komparatistik Online. Mitläufer, Wendehälse, Karrieristen. Opportunistische Figuren in Literatur- und Filmgeschichte*, 145–171.
- PEITER, ANNE D. (2025c, im Druck): „Multidirektionale Erinnerungen in den Graphic Novels ‚Full Stop. Le génocide des tutsi du Rwanda‘, ‚La fantaisie des Dieux. Rwanda 1994‘ und ‚Rwanda, 1994‘“. [Der Beitrag wird erscheinen in: *Between Contestation and Convergence. Multidirectional Memorys of the Holocaust and Colonialism in Comics*.]
- PEITER, ANNE D. (2025d): „Verschwörungsreligiöser Negationismus. Überlegungen zum Zusammenhang von Konsum, Antisemitismus und Pandemie“. In: McLean, Philipp/van Norden, Jörg: *Geschichte als Kritik*, Frankfurt/M.: Wochenschau Wissenschaft, 301–317.
- PRUNIER, GÉRARD (1995): *The Rwanda Crisis. History of a Genocide 1959–1994*. London: Hurst & Co.
- ROHRBACHER, PETER (2002): *Die Geschichte des Hamiten-Mythos*. Wien: Beiträge zur Afrikanistik.
- ROSOUX, VALÉRIE (2006): „La figure du Juste au Rwanda. Héro, traître ou inconnu?“ In: *Revue internationale des sciences sociales* 3/189, 525–533.
- ROTHBERG, MICHAEL (2021): *Multidirektionale Erinnerung. Holocaust-Gedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*. Frankfurt/M.: Metropol.
- RUSEABAGINA, PAUL/ZOELLNER, TOM (2006): *An Ordinary Man. The true story behind ‚Hotel Rwanda‘*. London: Bloomsbury Publishing PLC.

- SEMELIN, JACQUES (2017): *Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides*. Paris: Points.
- SEMUJANGA, JOSIAS/GALABERT, JEAN-LUC (2013): *Faire face au négationnisme du génocide des Tutsi*. Paris: Izuba éditions.
- STOCKHAMMER, ROBERT (2005): *Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben*. Berlin: Suhrkamp.
- The conversation* (8.11.2022), darin der Artikel: Hôtel Rwanda: un film qui s'est avéré être une arme à double tranchant pour Kigali. <https://theconversation.com/hotel-rwanda-un-film-qui-sest-avere-etre-une-arme-a-double-tranchant-pour-kigali-194194> (letzter Zugriff: 24.08.2024).
- TORCHIN, LESHU (2005): „Hotel Rwanda by Terry George and A. Kitman“. In: *Cinéaste* 30.2, 46–48.

Filmographie

- BLICK, HUGO (2018): *Black Earth Rising*. Großbritannien.
- CATON-JONES, MICHAEL (2005): *Shooting dogs*. Großbritannien, Deutschland.
- „Emprisonné 939 jours, l'opposant rwandais Paul Rusesabagina voit dans sa libération, un miracle“. In: *France 24*. <https://www.youtube.com/watch?v=G19Hneac3gI> (letzter Zugriff: 24.08.2024).
- GEORGE, TERRY (2004): *Hotel Ruanda* [deutsche Fassung]. USA, Kanada, Italien, Südafrika. <https://www.dailymotion.com/video/x8iifvd> (letzter Zugriff: 30.08.2024).
- „Paul Rusesabagina. 939 Days in Rwanda's Gulag. A conversation with Thor Halvorsen“. In: *Oslo Freedom Forum*. <https://www.youtube.com/watch?v=FUfWlhhB2LU> (letzter Zugriff: 24.04.2024).
- SPIELBERG, STEVEN (1993): *Schindler's List*, USA.

II. LIEBESSCHWINDEL UND DIE ÖKONOMIE DER GEFÜHLE

Wenn Love Scam nicht das eigentliche Problem ist

Hochstapelei in Martina Hefters Roman
Hey guten Morgen, wie geht es dir?

1 Populismus, Populärer Realismus und das uneingelöste Versprechen von Authentizität

Das anhaltende Interesse an Hochstaplerfiguren in Literatur und Film beruht auf unterschiedlichen Faktoren. Einer davon liegt in der Fähigkeit solcher Figuren, andere von unzutreffenden Sachverhalten zu überzeugen und so alternative Wirklichkeiten zu entwerfen. Um breite Akzeptanz zu erlangen, greifen Hochstapler:innen auf allgemein anerkannte Symbole zurück und inszenieren ihre Person auf dieser Grundlage (vgl. Veelen 2014: 89 f.). Dies hat einen doppelten Effekt zur Folge: Zum einen erwecken sie den Eindruck von Authentizität, zum anderen machen sie zugleich die Brüchigkeit gesellschaftlicher Authentizitätsvorstellungen sichtbar (vgl. Schmidt 2018: 11 ff., 98 ff.).

Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, auch den Populismus, der die politische Debatte unserer Gegenwart maßgeblich prägt, als eine Form der Hochstapelei zu begreifen. Populistisch argumentierende Berufspolitiker:innen geben vor, die ‚Stimme des Volkes‘ zu repräsentieren und konstruieren einen künstlichen Gegensatz zwischen ‚Volk‘ und ‚Eliten‘, wobei sie letzteren den Kampf ansagen, obgleich sie ihnen offenkundig selbst angehören (vgl. Möller 2021: 7; Müller 2016: 18 f.). Damit soll selbstverständlich nicht in Abrede gestellt werden, dass es auch seriöse politische Akteur:innen gibt. Allerdings zeigt sich, dass populistische Rhetorik häufig von der gezielten Skandalisierung gesellschaftlicher Gegensätze lebt und diese zuspitzt. Die politische Agenda von Populist:innen ist daher oft auf Polarisierung entlang von Kategorien wie *race*, *class* und *gender* angewiesen – auch wenn sie darauf abzielt, eben diese zu diskreditieren.

In Teilen der Gegenwartsliteratur zeigt sich dagegen häufig eine ausgeprägte Aufmerksamkeit für soziale Fragen. Dies erklärt unter anderem den Erfolg der postmigrantischen Literatur, die strukturelle Ungleichheiten reflektiert und marginalisierte Perspektiven sichtbar macht (vgl. Hodaie/Hofmann 2024). Mit dieser Hinwendung zu *social awareness* verbindet sich jedoch ein spezifisches Problem, das Moritz Baßler unter dem Begriff des Populären Realismus diskutiert. Gemeint ist eine literarische Darstellungsweise, die eine hohe Unmittelbarkeit erzeugt, indem sie Leser:innen in die erzählte Welt eintauchen lässt, ohne ihre Konstruiertheit sichtbar zu machen („Realismus“), und zugleich Identifikationsangebote bereitstellt („populär“) (Baßler 2022: 198). Baßler geht es dabei nicht etwa um das Konzept *wokeness*, sondern um die Spannung zwischen anspruchsvoller Thematik und deren textueller Umsetzung. Seine Kritik richtet sich auf die Zeichenebene solcher Texte, die bestimmte Werte behaupten, ohne sie literarisch konsequent einzulösen. Stattdessen setzen sie ein ideologisches Einverständnis der Leser:innenschaft voraus. Entsteht dabei der Eindruck, die dargestellten Ereignisse bildeten eher gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten ab als fiktionale Konstruktionen, so birgt dies die Gefahr einer unreflektierten Affirmation (vgl. ebd.: 199). Gerade Erzählungen, die ausdrücklich auf Provokation und kritische Reflexion abzielen, können so unbeabsichtigt eine unkritische Identifikation hervorrufen. Durch interne Fokalisierung wird diese Wirkung noch verstärkt, da sie den autobiographischen Pakt aktiviert: Das Erleben der Erzähler:in verweist auf das der Autor:in und gewinnt dadurch an Glaubwürdigkeit. Leser:innen fühlen sich der dargestellten Stil- und Wertegemeinschaft zugehörig und rezipieren den Text tendenziell als Bestärkung eines bestimmten Weltbildes (vgl. ebd.: 198 ff.).

In diesem Punkt berührt sich der Populäre Realismus mit dem Populismus, der die Leute ebenfalls dort abholt, wo sie ideologisch stehen, und weniger ihren Verstand als vielmehr ihre Emotionen adressiert; anders ließe sich das erfolgreiche Lancieren ‚alternativer Fakten‘ kaum erklären (vgl. hierzu Kumkar 2022). Dies ist umso erstaunlicher als sich beide Strömungen hinsichtlich der *awareness* doch gegenläufig verhalten – oder etwa doch nicht? Ist der Populäre Realismus letztlich ebenso hochstaplerisch veranlagt wie der Populismus? Gewiss, literarische Erzählungen haben aufgrund ihres Fiktionalitätscharakters ein anderes Verhältnis zu Wahrheit und Lüge als die Politik – insofern könnte

man den Einwand erheben, die Frage sei falsch gestellt und eine Diskussion darüber müßig. Die Perspektive verschiebt sich jedoch, sobald Texte mit gesellschaftskritischem und ästhetischem Anspruch das Thema Hochstapelei ausdrücklich ins Zentrum rücken. Dann kann es nämlich geschehen, dass Ungleichheitskategorien nach allen Seiten durchlässig werden, die Grenzen zwischen Täuschung und Authentizität sowie zwischen Opfern und Täter:innen verschwimmen und am Ende unklar bleibt, wer überhaupt aus welchen Gründen hochstapelt.

In diesem Spannungsfeld gewinnt Mithu Sanyals Roman *Identitti* (2021) eine besondere Relevanz, auf den in diesem Band Brahim Moussa eingeht. Die Geschichte einer Professorin, die sich die Haut pigmentieren lässt, wodurch ihre postkolonialen Lehren glaubwürdiger erscheinen, zeigt auf exemplarische Weise, wie gesellschaftliche Authentizitätsvorstellungen funktionieren. Gerade weil der Text Saraswatis Täuschung nicht eindeutig markiert, entsteht eine irritierende Ambivalenz: Ihr Verhalten kann als Betrug oder als radikale Dekonstruktion von Identitätskategorien gelesen werden. Die Reaktionen innerhalb der Erzählung – vom Shitstorm bis zum Ruf der Protagonistin nach Oxford – offenbaren, wie fragil das Fundament postkolonialer Diskurse sein kann, wenn Authentizität performativ eingefordert, aber nicht eingelöst wird.¹

Entscheidend ist hier nicht die Frage, warum sich diese Diskurse als anfällig erweisen, sondern wie es überhaupt dazu kommt, dass Authentizität zur performativen Forderung wird, deren Einlösung keineswegs garantiert

.....

1 Zugespielt formuliert eröffnet sich den Leser:innen ein Abgrund semiotischer Mehrdeutigkeit, der jedoch einer vermeintlichen Eindeutigkeit weicht, sobald gegen Ende des Romans der rechtsterroristisch motivierte Anschlag von Hanau die im Text entworfene Wertegemeinschaft zusammenschweißt. Während zuvor in postkolonialer Manier der ‚Dritte Raum‘ beschworen und die Hybridität menschlichen Seins betont wird, lautet die Botschaft nun sinngemäß: ‚Wir‘ gegen ‚die Rechtsradikalen‘ – eine Haltung, die für sich genommen unproblematisch wäre, dem bisherigen Darstellungsverfahren jedoch fundamental widerspricht. Um Saraswatis als heikel und kaum praktikabel entlarvtes Theorieverständnis zu rehabilitieren, greift der Text auf die längst überwunden geglaubte Binarität zurück. Das Leben der Figuren nimmt indessen seinen gewohnten Lauf. Auch Saraswati bleibt von einer grundlegenden Neuorientierung weit entfernt. Im Gegenteil, sie gründet in Oxford „den neuen Lehrstuhl zu *Identity and Solidarity*“, „[m]it einem besonderen Schwerpunkt auf *Whiteness Studies*“ (Sanyal 2021: 413). So entsteht am Ende der Lektüre leicht der Eindruck, das Figurenpersonal täusche sich mit seiner postkolonial geprägten, ambivalenten Weltsicht letztlich selbst.

ist. Ein möglicher Erklärungsansatz liegt in den normativen Erwartungen liberaler Gesellschaften begründet: Im Zuge von Individualisierungs- und Pluralisierungsprozessen gilt es als selbstverständlich, dass jede:r die Chance hat, sich in der eigenen Einzigartigkeit zu verwirklichen (Uhle 2022: 402 ff.). Das in Sanyals Roman zur Anschauung kommende Problem ist, dass die darin abgebildete Stilgemeinschaft eine elaborierte *awareness* im Umgang mit *race* nachgerade als *Conditio sine qua non* ihrer sozialen Existenz wahrnimmt, deren Anforderungen zu entsprechen mit einem hohen normativen Druck einhergeht. Die Konsequenz ist, dass im Zweifelsfall lediglich der Anschein postkolonialer Authentizität erweckt wird; um nicht aus der Rolle zu fallen, greifen ihre Mitglieder zur Pose.

Während Sanyals Roman die prekäre Dynamik kollektiver Authentizitätsforderungen vor Augen führt, beschreibt Christian Uhle die gleiche Problematik auf individueller Ebene. Er erinnert daran, dass wir zwar „alle einzigartig“ seien, Authentizität jedoch dort verloren gehe, wo wir versuchen, „unsere eigene Einzigartigkeit nach außen zur Schau zu stellen“ und sie „zu einer sozialen Ware zu machen“. In diesem Moment, so Uhle, drohten wir „zu Hochstaplerinnen und Hochstaplern zu werden – nicht weil wir lügen würden, sondern weil wir uns selbst vermarkten“; unsere Besonderheit erscheine dann „künstlich überhöht“. (Ebd.: 404 f.)

In der Gegenwartsliteratur, so ist anzunehmen, kommt Hochstapelei in diesem Sinne nicht selten vor. Ein Beispiel, auf das im Nachfolgenden näher eingegangen werden soll, ergibt sich aus dem Textverfahren, das Martina Hefters mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichneten Roman *Hey guten Morgen, wie geht es dir?* (2024) zugrunde liegt. Die Protagonistin Juno ist eine in Leipzig lebende Deutsche mittleren Alters, die – wie die Autorin – Performancekünstlerin ist und leidenschaftlich gern Ballett tanzt. Regelmäßig chattet sie mit Benu, einem in Nigeria lebenden jungen Mann, und entwickelt ein Verhältnis zu ihm, das immerhin derart intim ist, dass sie es vor ihrem unter Multiple Sklerose leidenden Lebenspartner Jupiter geheim hält. Dabei ist sie sich im Klaren darüber, dass er ein krimineller Hochstapler ist. Genauer gesagt, ist Benu im Bereich des sogenannten Love Scam, auch Romance Scam genannt, aktiv. Darunter versteht man eine Form des Internetbetrugs, bei der Betrüger:innen mit gefälschten Profilen auf Partnerbörsen oder in sozialen Netzwerken den Anschein

romantischer Zuneigung erwecken, um ihre Opfer zu finanziellen Zahlungen zu bewegen. Es handelt sich um eine moderne Variante des klassischen Heiratsschwindels (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Romance_Scam). Häufig stammen die Täter:innen aus westafrikanischen Schwellenländern, während sie vorgeben, in den USA oder in europäischen Staaten zu leben. Zugleich konstruieren sie ein Bild von hohem gesellschaftlichem Status, indem sie sich etwa als Ingenieur:innen, Architekt:innen, Soziolog:innen, Fachkräfte der Ölindustrie, Tierärzt:innen, Computerspezialist:innen, US-Soldat:innen oder auch als Ärzt:innen, Krankenpfleger:innen und Entwicklungshelfer:innen im Auslandseinsatz ausgeben (vgl. Polizeiliche Kriminalprävention (o.A.)). Um ihre Opfer gezielt zu täuschen, stilisieren sie sich also über ihre tatsächlichen Verhältnisse hinaus und bedienen sich dabei allgemein anerkannter Symbole von Liebe, Prestige und sozialem Erfolg.

Im Gegensatz dazu erscheint Juno vielfach als eine Figur, die nach Wahrheit und unverfälschter Wirklichkeit strebt und ihr Glück darin findet, „die Schönheit eines Moments“ zu erleben, „der völlig unerheblich war“ (Heffer 2024: 201). Darin wird ihr Anspruch auf Authentizität sichtbar, der eng mit dem literarischen Programm des Textes verbunden ist. Dementsprechend hebt auch die Jury des Deutschen Buchpreises 2024 hervor, Martina Heffer habe „in ihrem klug choreografierten Roman, der eine ganz eigene Anziehungskraft ausübt“, eine Konstellation gestaltet, in der sich die Grenzen zwischen digitalem Spiel und realer Zuneigung zunehmend auflösen, wobei die Frage, „wer hier wen ausbeutet“, bewusst offenbleibe (Goethe Institut 2024).

Im Verlauf von Junos Begegnung mit Benu entfalten die Ungleichheitskategorien *race* und *class* eine zunehmende Eigendynamik, die das Machtverhältnis zwischen beiden Figuren umso deutlicher verschiebt, je intensiver die sozial sensible Protagonistin darüber reflektiert. Problematisch ist diese Verschiebung insofern, als Juno aus dem Verhältnis zu Benu auf dessen Kosten veritable Vorteile zieht. An diesem Punkt lässt sich an das zuvor erläuterte Konzept des Populären Realismus anknüpfen, dessen Wirkung darin besteht, dass Leser:innen durch ein hohes Maß an Unmittelbarkeit in die Erzählung hineingezogen werden und sich dabei potenziell in ein implizites ideologisches Einverständnis hineinbegeben. In Martina Heffers zwischen dokumentarischer Unmittelbarkeit und fiktionaler Konstruktion oszillierendem Text

bleiben jene Kippmomente unmarkiert, in denen es – gerade im Sinne der von Juno reklamierten *awareness* hinsichtlich *race* und *class* – angezeigt wäre, das Verhalten der Protagonistin kritisch zu hinterfragen. Im Folgenden ist daher der Frage nachzugehen, ob das durch die Figurenkonzeption ausgehende Authentizitätsversprechen tatsächlich eingelöst wird oder im Wirbel des „klug choreografierten“ Tanzes mit Benu untergeht.

2 Junos Chatverhalten: Wenn es hegemonial wird, einen Lügner zu belügen

Love Scam existiert wahrscheinlich schon, seit es Online-Partnervermittlungen gibt. Bekannt wird diese Form des Internetbetrugs jedoch erst in den 2010er Jahren. Es erscheinen erste Berichte (vgl. etwa Ungerleider 2012) und Studien (vgl. etwa Whitty 2018). Kontaktbörsen signalisieren ein entsprechendes Problembewusstsein und grenzen sich ausdrücklich gegen Love Scammer ab (vgl. etwa ElitePartner 2012). Während der Corona-Pandemie erfährt das Onlinedating einen regelrechten Boom, weshalb es nicht verwundert, dass zu Beginn der 2020er Jahre die Zahl der gemeldeten Betrugsfälle steigt (vgl. O’Driscoll 2023, vgl. Volkhardt 2025), in der Folge aber auch stärker präventiv dagegen vorgegangen und mehr über Romance Scam diskutiert wird. Spätestens durch Dokumentationen wie die beliebte Netflix-Produktion *The Tinder Swindler* (2022), in der die auf der sogenannten Ponzi-Masche basierenden Betrugspraktiken des Romance Scammers Simon Leviev geschildert werden, rückt das Thema ins Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Hey guten Morgen, wie geht es dir? ist ein aktuelles Beispiel für seine literarische Darstellung. In diesem autofiktional erzählten Roman strukturiert der Love Scam die Handlung, in deren Zentrum eine Protagonistin steht, die regelmäßig mit Männern chattet, die sie über ein Fake-Profil auf Instagram anschreiben. Offensichtlich ist Juno dabei stets im Bilde, wer sie sind und welches Ziel sie verfolgen. Die gleich zu Beginn aufgeführten Phasen, aus denen sich ein Romance Scam zusammensetzt (vgl. Hefter 2024: 8f.), geben von ihrer Recherche ebenso Auskunft wie die anschließende Beschreibung der unterschiedlichen Männertypen, als die sich die Betrüger ausgeben (vgl. ebd.:

9 f.). Potentielle Opfer, auch das erfahren wir, stellen demgegenüber „ältere, scheinbar alleinstehende Frauen“ (ebd.: 8) dar – also Frauen wie Juno. Damit wären Punkte angesprochen, die durch die Erzählung unterlaufen werden, denn die Protagonistin entspricht nicht der Norm. Episoden aus ihrer Kindheit und Jugend demonstrieren, dass sie schon immer anders als die anderen war (vgl. ebd.: 189 ff.). „Eigentlich“, so heißt es an einer Stelle, „schauspielerte sie nur dann, wenn sie nicht auf einer Bühne stand. An den normalen Tagen. Da spielte sie, ein normaler Mensch zu sein.“ (Ebd.: 52) Auf ältere Frauen, die sich im Glauben an die große Liebe ausnehmen lassen, blickt sie tatsächlich herab:

Heimlich dachte sie, wie doof diese Frauen doch waren, die auf die Love-Scammer reinfielen.

Hallo mein Sonnenschein, wie geht es dir?

Frauen hatten gelernt, dass das was Schönes ist.

Schön: Blumen und Komplimente.

Schön: *Ich liebe dich.* (Ebd.: 90)

Dass Frauen „gelernt“ hätten, an netten Gesten und Liebesworten Gefallen zu finden, deutet auf die Konventionalität von romantischen Gefühlen, mithin auf ihre kulturelle Konstruiertheit hin. Mit Eva Illouz lassen sie sich als Fiktionen beschreiben, die durch kapitalistische und mediale Narrative strukturiert sind. Moderne Gefühle erscheinen damit als Resultat von Geschichten, Bildern und Simulationstechniken, die Sehnsüchte hervorbringen und lenken. „Wir alle“, so Illouz, „sind Emma Bovary in dem Sinne, daß unsere Gefühle tief in fiktionale Erzählungen eingebettet sind: Sie entwickeln sich in Geschichten und als Geschichten.“ (Illouz 2011: 381) Da wir unser Leben durch solche Narrative verstehen und strukturieren, wird die Form unserer Gefühle – insbesondere der romantischen – durch Medien und Konsumkultur vorgeprägt und verbreitet (vgl. ebd.). Wir entwickeln und antizipieren Gefühle entlang kulturell vorgegebener Szenarien und übernehmen auf diese Weise Regeln darüber, wie Emotionen auszudrücken sind, welches Gewicht sie in unseren Biographien haben und mit welchem Vokabular und welcher Rhetorik sie artikuliert werden. (Vgl. ebd.: 383)

Der narrative Konstruktcharakter romantischer Gefühle darf aus naheliegenden Gründen nicht manifest werden; seine Sichtbarkeit würde, wenn man so will, die Illusion der Liebe aufheben. Nicht zufällig stellt Illouz im Zitat eine Analogie zu Emma Bovary her, die quasi zum Opfer ihrer angelesenen romantischen Phantasien wird, und spricht von „Simulationstechniken zur Konstruktion und Manipulation von Sehnsüchten“ (ebd.: 381). Die Grenze zum Liebesbetrug scheint fließend. Aufgrund ihres unkonventionellen Charakters ist Juno aber unempfindlich gegen „Memes mit Motiven, von denen nicht nur Love-Scammer denken, dass sie Frauen glücklich machen“ (Hefter 2024: 45) und lässt sich daher nicht leicht auf einschlägige Maschen ein. Überhaupt eignet sie sich nicht als Figur einer Liebesgeschichte, die jemand anderes steuert. Im Gegenteil: In ihren Chats mit Love-Scammern, deren Identität ihr von Anfang an bewusst ist, bestimmt sie die Themen selbst. Bevorzugt legt sie ihre Gedanken zu Lars von Triers Endzeitfilm *Melancholia* (2011) dar, in dem ein fremder Planet mit der Erde kollidiert und sie vernichtet. Mit morbiden Bemerkungen wie „so eine Kollision mit einem Planeten oder Kometen, das wär’s“ (ebd.: 12) oder „Ich finds immer toll, wenn wahre Liebe erst im Tod ihre Wahrheit zeigt“ (ebd.: 14) löst sie starkes Befremden bei ihren Chatpartnern aus, sodass es nicht lange dauert, bis sie den Kontakt mit ihr abbrechen.

Junos subversiver Umgang mit den Scammern entbehrt nicht des Witzes und lässt sie sympathisch erscheinen. Wir können uns mit der cleveren Art, wie sie die an ihr unternommenen Manipulationsversuche ins Leere laufen lässt, identifizieren, umso mehr als es eine kriminelle Form toxischer Männlichkeit ist, der sie die Stirn bietet. Doch was hier als eine Art Triumph des Feinsinnigen über das Rohe daherkommt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als hegemonialer Akt. Denn wie auch im Roman erklärt wird, handelt es sich bei Love Scammern in der Regel um jüngere Männer, die in Schwellenländern leben (vgl. ebd.: 8, 11). Vor diesem Hintergrund erhält Junos wiederholte Rede von dem Film *Melancholia* eine ungeahnte Bedeutung. Die unter schweren Depressionen leidende Protagonistin Justine blickt dem der Erde näherkommenden Planeten mit Entzückung entgegen. In einer Szene geht sie nachts ins Freie und räkelt sich nackt in seinem Schein (vgl. Trier 2011: 1:21:50). Byung-Chul Han liest ihren erotischen Bezug zu *Melancholia* im Sinne einer Diagnose der Gegenwart, in der eine „Erosion des Anderen“ voranschreitet, „die derzeit in

allen Lebensbereichen stattfindet und mit zunehmender Narzissifizierung des Selbst einhergeht“ (Han 2012: 17). In diesem Prozess kommt dem Eros ein besonderer Stellenwert zu, macht er doch

eine Erfahrung des Anderen in seiner Andersheit möglich, die den Einen aus seiner narzisstischen Hölle herausführt. Er setzt eine freiwillige Selbstaberkennung [...] in Gang. Ein besonderes Schwach-Werden erfasst das Subjekt der Liebe, das jedoch gleichzeitig von einem Gefühl der Stärke begleitet wird. (Ebd.: 20)

Der Film beginnt damit, dass Justine ihre Hochzeit platzen lässt. Überwältigt von ihren Depressionen, verlässt sie den Bräutigam unvermittelt und hat Sex mit einem der Gäste (vgl. Trier 2011: 0:52:48). Dann nimmt die Krankheit einen kritischen Verlauf; Justine kann sich nicht mehr waschen, Gefühle und Geschmackssinn stumpfen bei ihr ab (ebd.: 1:11:18). Eine Besserung ihres Zustands tritt erst ein, als bekannt wird, dass Melancholia sich der Erde nähert und sie zu zerstören droht (ebd.: 1:14:40). In Erwartung des Endes erstarken Justines Lebenskraft und Libido von Tag zu Tag mehr. Ihre zu Beginn des Films inszenierte Unfähigkeit zu lieben verwandelt sich in sinnliche Empfangsbereitschaft. „Erst der Planet ‚Melancholia‘ als atopischer Anderer, der in die Hölle des Gleichen einbricht, entfacht bei Justine ein erotisches Begehren“, schreibt Han (2012: 21).

Insofern lassen sich Junos *Melancholia*-Kommentare als verkappte Einladungen an die Scammer – diese „atopische[n] Andere[n]“², von denen sie nicht weiß, wer sie sind und wo sie sich befinden – deuten, sie aus ihrer „Hölle des Gleichen“ herauszuholen. Diese besteht aus der täglichen Routine, die sich hauptsächlich zwischen den Koordinaten ihrer Wohnung, wo sie ihren kranken Partner pflegt, dem Briefkasten, in den sie Anträge an die Krankenkasse wirft, dem Supermarkt, der ihr die eigene Prekarität vor Augen führt,

.....

- 2 Durch folgende Parallelisierung wird der Umstand, dass im Text Love Scammer mit dem Planeten Melancholia gleichgesetzt werden, besonders augenfällig: „Claire: Ich hab Angst vor diesem blöden Planeten. / John: Er wird uns nicht treffen. / Claire: Versprochen? // Ältere Frau: Du bist doch echt, Scammer? / Scammer: Ja natürlich. / Ältere Frau: Versprochen?“ (Heftner 2024: 84)

und dem von ihr geliebten Tanzstudio abspielen. Wie sehr sie ihre soziale Situation belastet und wie einsam sie sich fühlt, lässt sich daraus erschließen, dass sie „die weinende Frau von Leipzig-Schleusig“ ist: „Immer öfter ist es ihr inzwischen egal, wenn sie nachts draußen auf der Straße weint und ihr Leute entgegenkommen. Sie rauscht ab und zu ungeniert mit Tränen im Gesicht durch so manche fröhliche Gruppe.“ (Hefter 2024: 45)

Aus dieser „Hölle“ nun wünscht sie, gerettet zu werden. Dabei zielt sie wohlgerne nicht darauf ab, ein erotisches Abenteuer zu erleben. Ihre Nachrichten an die Love Scammer verraten an keiner Stelle irgendwelche Flirtabsichten. Vielmehr scheint es ihr bewusst oder unbewusst darum zu gehen, das eigene Selbst mit dem Anderen in Beziehung zu setzen. Die dubiosen Männer, mit denen sie chattet, dienen ihr nur als Vorwand, aus ihrer (wie Han betonen würde) narzisstischen Einsamkeit auszubrechen und sich durch das Gegenüber neu und anders zu erfahren.³ So kommt es, dass sie – geschützt von der Anonymität und wohl auch inspiriert von dem sie anlächelnden Fake-Profil – in Hinsicht auf die eigene Identität unversehens ins Hochstapeln gerät. Mal besitzt sie drei Falken, mal züchtet sie Kampfhunde, immer ist sie dabei reich, raucht Geldscheine oder beschimpft ihre Diener (vgl. ebd.: 9 ff.). Tatsächlich ist ihr der Austausch mit den Love Scammern so wichtig, dass sie, einmal von ihnen angeschrieben, den Kontakt zu ihnen sucht. *Hey guten Morgen, wie geht es dir?* – der Titel des Textes geht nicht etwa, wie man meinen könnte, auf einen Scammer zurück, sondern auf Juno, die einem Scammer schreibt, der auf ihre tags zuvor dargebrachten Reflexionen über *Melancholia* nicht mehr antwortet (vgl. ebd.: 13). Die Grenzen zwischen ‚Täter:in‘ und ‚Opfer‘ lösen sich tendenziell auf, und es stellt sich die Frage, wer hier eigentlich wem etwas vorspiegelt. Juno zumindest weiß, dass ihre Chatpartner Betrüger sind.

Hegemonial ist ihr Verhalten aufgrund der hier zutage tretenden Asymmetrie: Während sie weiß, dass sie es mit Lügner:innen zu tun hat, nehmen diese sie, die ebenfalls lügt, beim Wort. Hierin ließe sich ein politisch unverfängliches

.....
3 Dafür spricht nicht zuletzt der Umstand, dass sie dem Love Scammer Benu am Ende über WhatsApp mitunter sehr bekenntnishafte Worte schreibt, obwohl er offensichtlich die Nummer gewechselt hat und ihre Nachricht ihn wohl nie erreichen wird – „Hauptsache, die Nachricht war abgeschickt.“ (Ebd.: 214)

Moment der Komik erblicken, würde Juno sich mit den Männern, bei denen sie davon ausgeht, dass sie aus Schwellenländern stammen, nicht auf Identitätsverhandlungen einlassen. Problematisch ist dabei weniger, mit wem sie diese führt (das vielleicht auch), als vielmehr die Art, wie sie es tut. Zu keinem Zeitpunkt findet bei ihr eine „freiwillige Selbsterkennung“ (Han 2012: 20) im weiter oben beschriebenen Sinne statt. Ihr Selbst wird nicht schwächer, weil der Andere in ihr subjektiv mehr Raum einnimmt. Sie ist weit davon entfernt, sich – zum Beispiel – in ein postkolonial reflektiertes Verhältnis zum Anderen zu setzen, indem sie dem „Appell‘ oder ‚Ruf‘ nach dem ‚ganz‘ anderen“ folgt und „die innere Stimme, die Stimme des anderen in uns, delirieren“ lässt (Spivak 2008: 71 f.). Auch kommt es ihr nicht in den Sinn, die Chats als liminale Herausforderung des eigenen Selbst zu betrachten, als „challenge to the limits of the self in the act of reaching out to what is liminal in the historic experience, and the cultural representation, of other peoples, times, languages, and texts“ (Bhabha 2009: xiii). Angesichts des Umstands, dass es sich bei den anderen in diesem Fall um anonyme Kriminelle handelt, könnten derartige Ansprüche freilich etwas überhöht erscheinen. Und doch darf man nicht vergessen, dass Juno den Scammern auch einfach nicht antworten und sie gegebenenfalls blockieren könnte. Stattdessen geht sie aber dazu über, sie in ihre Ichbezogenheit einzuspannen und narzisstisch auszunutzen, wodurch Dynamiken entstehen, die eine klare Abgrenzung unmöglich machen. Zudem gibt sie das Thema vor (den Film *Melancholia*) und bespricht es ausführlich. Es ist ihre Weltsicht, die in den Chats dominiert. Wie sie agiert, spiegelt also im Grunde das diskursive Verhältnis des Westens gegenüber dem Globalen Süden wider – ein Aspekt, der im Text tatsächlich eine wichtige Rolle spielt und sich mit dem Thema Ausbeutung verbindet.

3 Junos Theaterprojekt oder: „Ausbeutung hält die Welt zusammen“

Eines Tages wird Juno auf Instagram von jemandem mit dem Benutzernamen Owen_Wilson223 angeschrieben (vgl. Hefter 2024: 19). Aus einer Laune heraus macht sie deutlich, über den Zweck solcher Nachrichten informiert

zu sein, und stellt den Sender zur Rede. Dieser reagiert überrascht und gibt sich umstandslos als nigerianischer Love Scammer zu erkennen. Anders als die übrigen Männer, mit denen Juno bislang geschattet hat, findet Benu ihre Ausführungen (diesmal über die „Verletzlichkeit der Erde“) lustig und sendet ihr „zwei Tränenlachsmileys“ (ebd.: 20). Zwischen beiden entspinnt sich ein über Wochen anhaltender uneigentlicher Dialog, durch den die Frage der Authentizität zwischenmenschlicher Kommunikation im Allgemeinen in den Fokus gerückt wird. Aufgrund seiner Scammer-Identität erscheinen Benus verbale und nonverbale Äußerungen in hohem Grad ambivalent und deutungs offen. Indes ist zu beobachten, dass er den um Transparenz bemühten Part des Dialogs übernimmt. So geht etwa die Initiative, Videoanrufe zu starten, in denen Juno Einblick in seine von Armut geprägten Lebensverhältnisse erhält, von ihm aus, wobei naturgemäß offenbleibt, ob sich darin nicht auch eine strategische Inszenierung mit dem Ziel der affektiven Einflussnahme erkennen lässt. Aus Junos Sicht will er mit seiner betonten Offenheit „so nah an sie rücken, dass sie denken musste, er wäre wirklich. Wie Melancholia der Erde nah kam, und man sah die Krater, wie auf dem Mond“. (Ebd.: 31) Bis zuletzt zweifelt sie daran, dass er ihr „als er selbst schrieb, ohne Zweck, ohne Hintergedanken“ (ebd.: 25).

Demgegenüber hält sich Juno verdeckt und erzählt ihm eindeutig die Unwahrheit. Zumindest präsentiert sie ihm am Anfang ihrer Bekanntschaft „[e]ine Art Gegenentwurf“ (ebd.: 99) zu ihrer in subjektiven Aushandlungsprozessen begriffenen Identität, der ihr später allerdings nicht mehr gefällt, sodass sie es bereut, „Benu in den ersten Chats so viel vorgelogen“ (ebd.) zu haben. „Jetzt hatte sie keine große Lust mehr, diesen Entwurf immer weiter zu spinnen. Lieber Normalität in die Sache bringen, irgendwas, das stimmte. Etwas Echtes.“ (Ebd.: 100) Sie erzählt ihm von der Wildbiene, die sich in ihrer Wohnung verirrt hat und nun im Insektenhotel ihres Partners Jupiter lebt. Signifikanterweise zeigt eine von Junos Tätowierungen, die im „Trailer“ zu Beginn des Textes beschrieben werden, „[e]in paar Bienen“ mit der „Königin in ihrer Mitte“, die den Satz „Ausbeutung hält die Welt zusammen“ umschweben (ebd.: 5). Allerdings stellt sie sich als abwaschbares Imitat heraus, ganz so, als sei der Ausspruch etwas, das man allenfalls nur denken darf. Eine andere Tätowierung besteht aus dem Schriftzug *Dolce Vita*, der mit folgenden Wor-

ten erläutert wird: „Dolce Vita ist das, was man sich immer / wünscht, und zugleich, was man verachtet. / Nur durch Tod und Leid anderer zu / bekommen.“ (Ebd.: 6) Das schöne Leben der einen gründet also auf der Ausbeutung der anderen. Damit erweist sich die Bienenkönigin auf Junos Tätowierung als ein poetischer Beitrag zur politischen Zoologie: Sie wird als hegemoniales Zentrum akzentuiert, das im Konnex der zitierten Worte leicht als der Westen ausgemacht werden kann, dem der Globale Süden *volens volens* zuarbeitet. Der biologische Gehalt des Motivs geht „unmittelbar im Politischen“ auf (Heiden/Vogl 2007: 10), wodurch zugleich das Politische im Biologischen augenfällig wird (vgl. hierzu Tönsing 2023 443 ff.).⁴

Auf das Politische lässt sich auch das im Text zentrale Planeten-Motiv übertragen.⁵ Zum einen kommt darin der Aspekt der Universalität zum Ausdruck, zum anderen hängt die Umlaufbahn der Planeten von ihrer gegenseitigen Gravitation ab. Der Westen und der Globale Süden stehen so gesehen in einem quasi planetarischen Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Aus diesem

.....

- 4 Überhaupt handelt es sich bei der Biene um ein Tier, das für Politisierungen aller Art besonders geeignet erscheint. Dies beweist ein Blick in die mit ihm verknüpfte Motivgeschichte, über die Johanna Tönsing in ihrem erhellenden Artikel über die politische Zoologie der *Biene Maja* einen Überblick gibt: „Die Biene wurde schon in der Antike als politisches Tier behandelt, im 18. Jahrhundert verbindet sich ihre naturkundliche Beschreibung mit der Verbreitung liberalistischer Maximen.* Die anthropomorphisierenden Beschreibungen als fleißige Bienen und müßiggängerische Obrigkeiten (die Drohnen) weichen zwar im 19. Jahrhundert zunehmend einer vermeintlich rein biologischen Beschreibung, der biopolitische Gehalt wird damit aber nicht zurückgenommen, sondern im Gegenteil: er wird subtiler. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts rückt der Bienenbau mit den mathematisch perfekt anmutenden Waben in den Mittelpunkt biologischer und städtebaulicher Bienenforschungen und mit ihm das Bild einer gut organisierten, hart arbeitenden und effektiven Gesellschaft.“ (Tönsing 2023: 442 f. An den mit * versehenen Stellen finden sich Quellenverweise auf Eva Johachs Artikel *Der Bienenstaat* und Jussi Parikkas Artikel *Die Biopolitik der Schwärme. Eine zeitgemäße entomologische Architektur*, OKB.)
- 5 Nahezu überall im Text ist von Himmelskörpern die Rede, ob in Form von intertextuellen Anspielungen auf den Film *Melancholia* oder Beobachtungen Orions (vgl. ebd.: 33), Plutos' (vgl. ebd.: 112 ff.) und des Sternbildes Löwe (vgl. ebd.: 153). Fallende Splitter von Ästen werden zu einstürzenden Asteroiden (vgl. ebd.: 159), ein flüchtiger Eindruck wird mit einer Sternschnuppe verglichen (vgl. ebd.: 168), ungewöhnliches Verhalten mit dem Abweichen eines Planeten aus seiner Umlaufbahn analogisiert (vgl. ebd.: 169). Einschlägig sind zudem die Namen der Protagonistin und ihres Partners (bekanntlich heißt die Raumsonde der NASA, die Jupiter, den größten Planeten des Sonnensystems, umkreist, Juno). Die Beispiele ließen sich fortführen.

Grund wird bei Benu, wie Juno von den gemeinsamen Videochats her weiß, um 23.00 Uhr automatisch das Stromaggregat ausgeschaltet:

Wieso gabs in dieser Stadt in Nigeria ab dreiundzwanzig Uhr keinen Strom?

Blöde Frage. Weil die Stromversorgung katastrophal war.

Aber warum war sie katastrophal?

Weil sie hier in Europa vierundzwanzig / sieben Strom hatten.

Weil sie alles hatten und auch alles haben wollten.

Nichts, was Juno hier um sich hatte, Wärme, Nahrung, Arbeit, richtete woanders keinen Schaden an. (Ebd.: 71)

Dem hier aufgezeigten Missstand liegt offenkundig der Kapitalismus zugrunde, der sämtliche Lebensbereiche umfasst und folglich keine Unschuldigen kennt. An der Ungerechtigkeit, dass ein Teil der Weltbevölkerung auf Kosten des anderen im Überfluss lebt, sind alle irgendwie beteiligt, egal, wo sie leben, auch wenn die Love Scammer in armen Ländern nach Junos Dafürhalten „nicht wahrhaben [wollten], dass sie sich in Wirklichkeit klein machten und sich westlichen Mechanismen von Ausbeutung und Gier genauso beugten, weil sie Menschen ausnahmen und wegwarfen“ (ebd.: 114). Gemäß der sich hier anbietenden kapitalismuskritischen Lesart wird die Ausbeutungsthematik an einer anderen Stelle des Textes in der Manier des Brecht'schen Verfremdungseffektes dargestellt. Noch unter dem Eindruck eines soeben beendeten Chats, in dem Benu meinte, eigentlich würde er gerne musizieren, geht Juno in die Küche, um sich etwas zu essen zu machen, und singt dabei gedanklich folgendes Lied vor sich her:

Träum lieber nicht von Deutschland.

Die Gitarren sind bei uns aus Diamant,

und ich will ehrlich sein, der Diamant

kommt aus einer Mine in einem afrikanischen Land.

Twäng twäng twäng (ebd.: 52)

Vor diesem Hintergrund wirkt die Wildbiene in Jupiters Insektenhotel, von der Juno Benu berichtet, wie eine Chiffre globaler Ausbeutungsverhältnisse. Das Idyll der Szene, in der Jupiter ihrem Summen „zuhörte wie jemand, der Musik hört, mit geschlossenen Augen und leichtem Lächeln“ (ebd.: 97), ist ein falsches. Nach Anne von der Heiden und Joseph Vogl erhalten Tierdarstellungen eine politische Dimension, wenn bestimmte Praktiken sie als Vorbild, als Metapher oder als vermeintliche Natur applizieren (vgl. Heiden/Vogl 2007). Letzteres ist dann gegeben, wenn die Instanz, die eine solche Naturalisierung vornimmt, damit das Ziel verfolgt, sich einen quasi natürlichen Legitimationsgrund zu verschaffen. Ein entsprechender Fall liegt in der Wildbienenszene vor, in der die konstruierte Idylle den Umstand kaschiert, dass hier in gewisser Weise – darauf lässt die mit der Ausbeutungsthematik verknüpfte Verweisstruktur in der Erzählung schließen – die politische Weltordnung abgebildet ist. Junos Partner heißt wie der größte Planet im Sonnensystem, da er für die Protagonistin gleichsam ein gravitatisches Zentrum bildet, an dem sie sich im Leben orientieren kann. In seinem Namen schwingt jedoch auch die Bedeutung mit, die er für die Römische Mythologie und Kultur hat; nicht zufällig hat der Klett-Cotta Verlag für den Buchumschlag von *Hey guten Morgen, wie geht es dir?* eine Jupiter-Darstellung gewählt, in der die Gottheit den Arm um die Taille einer weiblichen Figur legt. Dadurch bekommt die Position von Junos Lebenspartner bzw. das Zimmer, in dem er sich krankheitsbedingt rund um die Uhr aufhält, eine westlich-abendländische – und im Lichte der Ausbeutungsthematik bedeutet dies: eine hegemoniale – Akzentuierung. So wird Benu, den Juno ohne Jupiters Wissen geistig ausbeutet und dessen Signale in ihrer gemeinsamen Wohnung umherschwirren, auf motivischer Ebene zu einer Wildbiene aus dem Globalen Süden, die dem westlichen Weisel dient, ohne dass beide es je darauf angelegt hätten. Vielmehr tragen sie allein durch die – gleichsam planetarische – Konstellation, in der sie sich befinden, zu einem Zustand bei, der politisch als derart normal gesehen wird, dass er in den Augen der westlich geprägten Stilgemeinschaft, die den Roman goutiert, auf geradezu idyllische Weise natürlich wirken muss.

Wie in zahlreichen Rezensionen und Buchvorstellungen hervorgehoben wird, haben sich Martina Hefter und ihre Lektorin kurz vor der Verleihung des Deutschen Buchpreises gemeinsam das Bild einer Wildbiene auf den Unter-

arm stechen lassen. Anders als die im Kollektiv aufgehende Honigbiene bilden Wildbienen in der Regel keine Staaten. Die literarische Öffentlichkeit nahm die Tätowierung daher zum Anlass, Martina Hefter (stärker als dies durch die interne Fokalisierung ohnehin geschieht) mit der als Einzelkämpferin dargestellten Juno und diese wiederum mit der im Text auftretenden Wildbiene zu identifizieren.⁶ In einem auf *SZ.de* erschienenen Artikel etwa heißt es:

Auf dem rechten Unterarm von Martina Hefter fliegt seit einiger Zeit eine Wildbiene. Schwarzer Rücken, filigrane Flügel, ein echter Hingucker. Wer das neue Buch der Autorin gelesen hat, weiß natürlich: Dieses Insekt steht sinnbildlich für Freiheit und Unabhängigkeit, denn anders als Honigbienen sind Wildbienen eben keine fleißigen Produzenten im Dienste des Kapitalismus, sie stehen für eine „krasse Form der Bedürfnislosigkeit“, wie es im Roman heißt. (Mayer 2024)

Martina Hefters Tätowierung wird wie selbstverständlich („weiß natürlich“) mit bestimmten Inhalten der autofiktionalen Erzählung, die indirekt auf die Protagonistin verweisen, in Beziehung gesetzt. Dass auch Benus Existenz gezwungenermaßen eine „krasse Form der Bedürfnislosigkeit“ darstellt (und wahrscheinlich eine noch viel krassere als die Junos), und die Wildbiene im Text deshalb semiotisch auch etwas mit ihm zu tun haben könnte, ist dem Verfasser des Artikels offensichtlich nicht der Überlegung wert. Zu normal scheint es, die Bedürfnisse der eigenen Stilgemeinschaft über die der anderen zu stellen.

Wenn die Protagonistin Benu von der Wildbiene in Jupiters Zimmer erzählt, um „Normalität“ in den Austausch zu bringen, „irgendwas, das stimmte. Etwas Echtes.“ (Hefter 2024: 100), so stellt sich die Frage, ob sie Ausbeutung nicht insgeheim als ‚normal‘ oder ‚echt‘ akzeptiert, als etwas, das nun einmal in der Welt ist und wohl oder übel die Realität bestimmt. Auf den ersten Blick mag dieser Verdacht wie eine Unterstellung erscheinen, zumal Juno zweifellos

.....

6 Naturgemäß liegt hier eine Form der Selbstinszenierung und ein Spiel mit fiktionalen Ebenen vor, vergleichbar mit bestimmten literarischen Strategien Christian Krachts (vgl. hierzu Schröter 2018: 215 ff.).

großen Wert auf *social awareness* legt. So erfahren wir, dass sie einen Stapel Bücher zu den Themen Rassismus und Kolonialismus bestellt (vgl. ebd.: 62 f.) und reichlich Dokumentationen über den Sexurlaub älterer weißer Frauen in Ländern wie Ghana oder Kenia schaut (vgl. ebd.: 8 f., 81, 117). Sie könnte ohne Weiteres einen Vortrag über die Kolonialität des „superweißen“ Balletts halten, über das sie „fast alles [wusste]“ (ebd.: 135). Und doch erscheint es befremdlich, dass sie in der Kommunikation mit Benu Double Binds einsetzt. Einerseits sanktioniert sie ihn moralisch, andererseits hält sie weiterhin den Kontakt zu ihm aufrecht, ganz so, als böte ihr dies den einzig gesichtswahrenden Ausweg aus der vertrackten Situation, freundschaftlich mit jemandem zu verkehren, der (als Love Scammer) Täter und (als von Armut bedrohter Mensch aus dem Globalen Süden) Opfer zugleich ist. Im folgenden Textabschnitt wird ihre Art, Doppelbotschaften zu senden, besonders deutlich:

Benu schrieb ja doch nur, um am Ende Geld aus ihr zu quetschen, es kam ihr gerade viel zu profan vor.

Das war die Hässlichkeit der Welt. Sie hatte den Kopf nicht dafür frei. Irgendwann bei einem Spaziergang schrieb sie zurück, er solle nicht dauernd schreiben.

Dass sie eines Tages Geld schicke, könne er vergessen.

Das schrieb sie auch.

Wieso bist du immer wieder so?

Ich schreib dir nicht als Scammer.

Wir werden ja sehen. (Ebd.: 53)

Juno bezichtigt Benu, es auf ihr Geld abgesehen zu haben, und als er sich verteidigt, verweist sie auf die Zukunft, in der sie „ja sehen“ würden; das Fortbestehen des Kontakts setzt sie stillschweigend voraus. Sein hilfloses „Wieso bist du immer wieder so?“ zeigt, dass derartige Beschuldigungen ein wiederkehrendes Muster in ihrem Kommunikationsverhalten bilden. Wenn man bedenkt, dass es sich beim Double Bind um ein im kolonialen Kontext erprobtes Mittel zur Ausübung von Herrschaft handelt (vgl. hierzu exemplarisch Varela/Haghighat

2023), erscheint es ungerechtfertigt, Junos Rolle in der Beziehung von der im Zitat so vollmundig beklagten „Hässlichkeit der Welt“ auszunehmen. Wichtig ist zudem der Grund, warum sie den Kontakt zu Benu nicht einfach abbricht. Mehrmals ist sie kurz davor, ihn zu blockieren, interessanterweise immer dann, wenn er ihr nah sein will, wie in dem Moment, als er gesteht, sich in sie verliebt zu haben. Ihre Reaktion: „Bäm. / Irgendeine helle Explosion, vielleicht zog sich das Weltall gerade wieder zusammen. / Lüge Täuschung Kenia Weiße Lady Ozean komm schon Sex Loverboy Money Hunger alte Frau Scham What / no no no / Schluss. Blockieren.“ (Hefter 2024: 169) Doch gerade das, was solche Emotionen auslöst und einen Bruch mit dem Gewohnten bewirkt, ist es, worauf es ihr ankommt. Sie braucht es für einen konkreten Zweck. Zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit Benu noch von subjektiver Neugier auf den anderen angetrieben, beschließt sie nämlich irgendwann, ein Theaterstück über ihre Erlebnisse mit ihm zu schreiben und öffentlich aufzuführen. Sein Titel lautet „SOFT WAR“: „Zwei marginalisierte Gruppen standen sich gegenüber. / Sie kämpften nicht miteinander. Das war das falsche Wort. / Sie rangen miteinander.“ (Hefter 2024: 184) Die eine Gruppe empört sich vermutlich über die mangelnde Teilhabe in einem der wohlhabendsten Länder der Welt und vergießt bisweilen Tränen der Scham, so wie Juno und der von Multiple Sklerose betroffene Jupiter. Ihre Ausgrenzungserfahrungen sind zweifellos bitter und beschämend. Indes besteht die andere Gruppe aus Menschen, die ab einer bestimmten Uhrzeit ohne Strom auskommen müssen, weil die Menschen in der anderen Gruppe immer Strom haben. Zu Junos Verlegenheit bezeichnet Benu Nigeria an einer Stelle als „schreckliches Land“ (ebd.: 150). Tatsächlich handelt es sich um eines der unsichersten Länder der Welt, mit einer äußerst hohen Kriminalitätsrate (vgl. Auswärtiges Amt 2025). Welche der beiden marginalisierten Gruppen die unterlegene ist, steht also von vornherein fest; ihr Ringen kann gar nicht unter fairen Bedingungen erfolgen. Dass Juno diesen Punkt nicht sieht, ist für sie, die trotz hohem Anspruch an die eigene *awareness* ihren nigerianischen Chatpartner gezielt ausbeutet, symptomatisch.

Naturgemäß erzählt sie Benu nichts von dem Projekt, wodurch das Ausbeuterische ihres Handelns nur umso deutlicher hervortritt. Dabei wäre es nun wirklich „[e]twas Echtes“, über das sie mit ihm diskutieren könnte, denn, so meint sie in einer Art von Epiphanie zu begreifen, als sie an einer Straßen-

kreuzung den Mast einer Ampel befühlt: „Die Wirklichkeit war etwas, das man feststellen konnte.“ (Hefter 2024: 128) Und was sie feststellt, ist: „Sie beutete Benu aus, und es war dabei egal, ob er sie vielleicht ebenso noch immer auszubuten versuchte. Eine Ausbeutung rechtfertigte nicht eine andere.“ (Ebd.: 116) An einer anderen Stelle heißt es:

Das war die Wirklichkeit, dass Juno Benu immer noch nicht die Wahrheit gesagt hatte, ihm, mit dem sie chattete und per Videocall telefonierte: dass es in dem Text darum ging, wie sie mit ihm chattete.

Die Wirklichkeit war, dass sie ihn noch immer belog.

Sie nutzte ihn aus, sie hatte die Verhältnisse umgekehrt.

Eigentlich müsste sie Benu einen Anteil bezahlen, falls sie später mal etwas an diesem Text verdienen sollte.

Der Scammer bekam sein Geld. Diesmal durch faire Arbeit.

Das war zynisch. (Ebd.: 129 f.)

Auf ihrer Suche nach Wirklichkeit und Authentizität, bei der wir sie über weite Teile der Erzählung beobachten können, stößt Juno also auf den Kern dessen, was wirklich geschieht. Statt jedoch ihr Verhältnis zu Benu zu korrigieren oder ganz aufzulösen geht sie dazu über, die Wirklichkeit umzudeuten. Dies scheint ihr in dem Maß leichtzufallen, in dem ihr die ganze Zeit über bewusst ist, dass es sich hier lediglich um eine vorübergehende Episode handelt: „Benu würde da schon wieder fort sein. Das ahnte sie auch. / Benu. Ein Satellit, der verloren gegangen war.“ (Ebd.: 103) Irgendwann denkt sie, dass sie „die Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden“ kann „von dem, was sich in ihrem Kopf abspielt. / Und dass auch Benu nur so ein Gespinst gewesen ist.“ (Ebd.: 163 f.) Als sie bei einem Videochat erste Anzeichen seiner Verliebtheit bemerkt, redet sie sich ein: „Es war nur in ihrem Kopf.“ (Ebd: 168) Damit setzt sie im Grunde eine Form des Otherings ins Werk: Sie spricht Benu gewissermaßen die Lebendigkeit ab und macht ihn zu einem „Gespinst“, um ihn ohne Gewissensbisse weiter ausbeuten zu können; jemanden, der nicht lebendig ist und keine echten Gefühle hat, kann man auch nicht ausbeuten. Zu der hier stattfindenden Umdeutung der Wahrheit lässt sich mit Nikolas Rose anführen, dass diese nicht nur das Ergebnis von Konstruktion, sondern auch von Anfechtung ist:

Truth is not only the outcome of construction, but of contestation. There are battles over truth, in which evidence, results, arguments, laboratories, status and much else are deployed as resources in the attempts to win allies and force something into the true... Truth, that is to say, is always enthroned by acts of violence. It entails a social process of exclusion in which arguments, evidence, theories, and beliefs are thrust to the margins, not allowed to enter "the true". (Rose 1998: 55)

Analog zu der marginalisierten Gruppe in „SOFT WAR“, die von vornherein unterlegen ist, hat Benu keine Chance, den im Zitat beschriebenen Kampf um die Wahrheit gegen Juno zu gewinnen. Dies wohl ahnend, tut er das, was sie vorausgesehen, vielleicht auch insgeheim gehofft hat: Er löscht sein Profil und verschwindet gleich einem verloren gegangenen Satelliten aus ihrem Leben. Juno aber führt ihr Theaterstück erfolgreich auf, zuerst in Leipzig, dann in München, und wird dadurch berühmt. Auch Jupiter, seines Zeichens Schriftsteller, hat am Ende Grund zum Feiern, erhält er doch für seinen bald erscheinenden Roman „einen gar nicht so kleinen Vorschuss“ von einem großen Verlag (Hefter 2024: 212). Ob Benu in dem von ihm als „schrecklich[]“ empfundenen Nigeria überlebt, erfahren wir nicht. Die beiden Mitglieder der marginalisierten Gruppe in Leipzig jedenfalls, die jetzt gar nicht mehr so marginalisiert wirkt, „lachten wieder“, als Jupiter meint: „Wir sind reich“ (ebd.: 212). Es ist ein wahrhaft olympisches Lachen, das im Konnex der in sich widersprüchlichen Kolonialismuskritik im Text unversehens zu einem hegemonialen Gestus umschlägt.

4 Fazit, mit einem Gefühl der Verstimmtheit

Wie eingangs erörtert, setzt der Populäre Realismus in Hinsicht auf bestimmte Werte stillschweigend einen Konsens mit der Stilgemeinschaft voraus, die im Text von der Erzählinstanz und den Figuren repräsentiert und zugleich auf der Rezeptionsebene von ihnen adressiert wird. So kann es gerade dann, wenn Hochstapelei im Text explizit eine Rolle spielt, zur Verwischung der Grenzen zwischen ‚Täter:in‘ und ‚Opfer‘ kommen und letztlich die Frage im Raum

stehen, wer eigentlich wem etwas vortäuscht. Eben dies geschieht in Martina Hefters Roman *Hey guten Morgen, wie geht es dir?*, in dem das hochstaplerische Verhalten der Protagonistin nicht sofort als solches sichtbar wird, da eine andere Form des Hochstapelns, das Love Scamming, es gewissermaßen überdeckt. Das Problem liegt weniger darin, dass Juno Benu ein verzerrtes Bild von sich vermittelt oder ihm gegenüber nie ganz ehrlich ist (zumal er als Scammer selbst kaum vertrauenswürdig erscheint), sondern vielmehr darin, dass gerade von ihr – die wir auf ihrer unentwegten Suche nach unverfälschten Momenten beobachten – ein Authentizitätsversprechen ausgeht, das sie nicht einzulösen vermag. Obwohl sie einen hohen Anspruch an die eigene *awareness* hat, der in ihrer intensiven Beschäftigung mit dem Thema Kolonialismus zum Tragen kommt, beutet sie ihren nigerianischen Chatpartner systematisch aus. Um sich trotzdem weiter einen antihegemonialen Anschein zu geben, deutet sie kurzerhand die Wahrheit um, indem sie Benu die Wirklichkeit abspricht und ihn zu einem „Gespinst“ „in ihrem Kopf“ erklärt. Sie wird zu einer Hochstaplerin ihrer selbst, und weil dies im Text nirgends kritisch markiert wird, könnte man auch sagen, dass sie als Figur dazu angetan ist, der sich mit ihr identifizierenden Leserschaft im Hinblick auf die gemeinsamen Werte etwas vorzumachen.

Dass es sich hierbei nicht nur um den Anspruch handelt, die Protagonistin ambivalent zu zeichnen, sondern auch und gerade um ein strukturelles Problem des Textes, wird spätestens deutlich, wenn man Martina Hefters der Erzählung nachgestellte Danksagung liest, in der es abschließend heißt:

Ein extra großer Dank geht an Patrice Lipeb, mit dem ich mich über den gesamten Entstehungsprozess des Romans über das Thema Rassismus ausgetauscht habe und der meinen Text im Rahmen eines Sensitivity Readings mit so klugen und aufmerksamen Anmerkungen begleitete und mich auf verborgene Machtgefälle und Diskriminierungen aufmerksam machte, die mir selbst nicht bewusst waren. Diese vertrauensvolle Zusammenarbeit war eine bereichernde und wichtige Erfahrung. Sprache kann unsere „Schwachstellen“ im Denken anzeigen, die wir von allein nicht immer bemerken. Und zuletzt: Danke an den, der so ähnlich ist wie Benu. Wo auch immer er jetzt ist, was auch immer er macht: Hey da draußen, wie geht es dir? *Smiley*. (Ebd.: 222)

Der Vorwurf der unreflektierten Diskrepanz zwischen Junos Anspruch und ihrem Verhalten wird mit diesem Passus nicht entkräftet, sondern eher noch bestärkt. Zwar hat sich die Autorin (ähnlich wie die Protagonistin) intensiv mit dem Thema Rassismus beschäftigt. Ihr gemeinsam mit Patrice Lipeb durchgeführtes Sensitivity Reading ändert jedoch nichts an dem unsensibel wirkenden Hinweis, dass der Roman teilweise auf Erfahrungen mit jemandem beruht, „der so ähnlich ist wie Benu.“ Unter Umständen könnte der zitierte Passus an den Schluss von *Iphigenie auf Tauris* erinnern, wo die Protagonistin ihr fragwürdiges Handeln mit erheblichem rhetorischem Aufwand zu kompensieren versucht und der von ihr, Orest und Pylades auf hegemoniale, mitunter rassifizierende Weise zum ‚Barbaren‘ alterisierte Skythenkönig Thoas (vgl. Kißling 2020: 143 ff.), wie Theodor W. Adorno schreibt, „allein, verlassen übrig ist“ (Adorno 1981: 509). Gleiches gilt nicht nur für Benu, dem Juno am Ende eine lange, nett gemeinte Nachricht sendet, wohl wissend, dass sie ihn vermutlich nie erreichen wird (vgl. Hefter 2024: 214), sondern auch für die reale Person, auf die seine Zeichnung zurückgeht. Mit dem vermeintlich humanistischen Überlegenheitsgefühl Iphigenies korrespondiert die hegemoniale Selbstgewissheit, die aus der Danksagung spricht. Adornos Beobachtung, dass sich am Ende des Goethe-Stückes das „Unzulängliche der Beschwichtigung, die Versöhnung nur erschleicht, [...] ästhetisch manifestiere“ (Adorno 1981: 509), lässt sich daher auch stilistisch für diesen Paratext in Anschlag bringen, ebenso wie der Eindruck: „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt“ (ebd.).

Das Gefühl der Verstimmtheit rührt nicht zuletzt daher, dass Rassismus und Kolonialismus Themen von hoher gesellschaftlicher Relevanz sind, die auch im literarischen Kontext besondere Sensibilität erfordern. In diesem Zusammenhang erweist sich ein Als-ob, eine Pose oder Scheinauthentizität als problematisch, da sie in zentralen Fragen sozialer Ungleichheit eine Verschiebung des Blicks bewirken können. Der Populäre Realismus neigt dazu, Werte, die in Politik, sozialen Medien und Alltag durch virulente Ressentiments bedroht sind, als selbstverständlich vorauszusetzen. Oft stützt er sich dabei auf Automatismen, die innerhalb einer von denselben Wertvorstellungen getragenen Rezeption unbemerkt bleiben. Literatur sollte jedoch dazu beitragen, „Automatisiertes wieder wahrnehmbar zu machen“ (Brauerhoch, Eke

u. a. 2014: 9). Wo dies nicht gelingt, fällt diese Funktion der Literatur- und Kulturwissenschaft zu.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, THEODOR W. (1981): *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- AUSWÄRTIGES AMT (2025): „Nigeria: Reise- und Sicherheitshinweise (Teilreisewarnung).“ In: <https://www.auswaertiges-amt.de/de/reiseundsicherheit/nigeriasicherheit-205788> (letzter Zugriff 22.02.2025).
- BHABHA, HOMI K. (2009): „In the Cave of Making. Thoughts on Third Space“. In: Ikas, Karin/Wagner, Gerhard (Hg.): *Communicating in the Third Space*. New York u. a.: Routledge, ix–xiv.
- BABLER, MORITZ (2022): *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. München: C. H. Beck.
- BRAUERHOCH, ANNETTE/EKE NORBERT OTTO U. A. (2014): „Entautomatisierung. Zur Einleitung“. In: Brauerhoch, Annette/Eke, Norbert Otto u. a. (Hg.): *Entautomatisierung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 9–19.
- ELITEPARTNER REDAKTION (2012): „Deine Sicherheit: So zeigen wir Romance Scammern die rote Karte“. In: <https://www.elitepartner.de/magazin/tipps/interview-wir-zeigen-scammern-die-rote-karte/> (letzter Zugriff: 9.2.2025).
- GOETHE INSTITUT (2024): „Martina Hefter gewinnt den Deutschen Buchpreis“. In: <https://www.goethe.de/prj/ger/de/ihr/bks/26135746.html> (letzter Zugriff: 23.08.2025).
- HAN, BYUNG-CHUL (2012): *Agonie des Eros*. Berlin: Matthes & Seitz.
- HEFTER, MARTINA (2024): *Hey guten Morgen, wie geht es dir?* Stuttgart: Klett-Cotta.
- ILLOUZ, EVA (2011): *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp.
- KIBLING, MAGDALENA (2020): *Weißer Normalität. Perspektiven einer postkolonialen Literaturdidaktik*. Bielefeld: Aisthesis.
- KUMKAR, NILS C. (2022): *Alternative Fakten. Zur Praxis der kommunikativen Erkenntnisverweigerung*. Berlin: Suhrkamp.

- MAYER, CHRISTIAN (2014): „Die Frau mit dem Wildbienen-Tattoo“. In: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/frankfurt-buchmesse-hefter-buchpreis-literatur-portraet-lux.UafJPn1z5BDwptfidocvL3> (letzter Zugriff: 2.3.2025).
- MÖLLER, KOLJA (2021): „Der Populismus als Forschungsgegenstand in Politik- und Sozialwissenschaft“. In: ders. (Hg.): *Populismus. Ein Reader*. Berlin: Suhrkamp, 7–52.
- MÜLLER, JAN-WERNER (2016): *Was ist Populismus? Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp.
- O'DRISCOLL, AIMEE (2023): „Statistiken zu Dating-Betrug“. In: <https://www.comparitech.com/de/blog/informationssicherheit/statistiken-dating-betrug/> (letzter Zugriff: 9.2.2025).
- POLIZEILICHE KRIMINALPRÄVENTION DER LÄNDER UND DES BUNDES (o. A.): „Scamming: Vorsicht bei virtuellen Bekanntschaften.“ In: <https://www.polizei-beratung.de/themen-und-tipps/betrug/scamming/> (letzter Zugriff 1.6.2026).
- ROSE, NIKOLAS (1998): *Inventing Our Selves: Psychology, Power, and Personhood*. Cambridge University Press.
- SANYAL, MITHU (2021): *Identitti*. München: Carl Hanser.
- SCHMIDT, KATJA (2018): *Lüge, Hochstapelei und Bildung. Bildungstheoretische Annäherungen und biographische Rekonstruktionen*. Bielefeld: Transcript.
- SCHRÖTER, JULIAN (2018): *Theorie der literarischen Selbstdarstellung: Begriff – Hermeneutik – Analyse*. Münster: mentis.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übersetzt von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- TÖNSING, JOHANNA (2023): „Das (Bienen-)Volk Waldemar Bonsels und seine (anti-)rassistischen Nachkömmlinge – politische Zoologie der Biene Maja“. In: Böker, Ines/Schulte Eickholt, Swen (Hg.): *Interkulturelle Konstellationen in Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. Festschrift für Michael Hofmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 439–452.
- TRIER, LARS VON (2011): *Melancholia*. In: <https://www.filmmodu.nl/melancholia-turkce-dublaj-film-izle> (letzter Zugriff: 2.3.2025).
- UHLE, CHRISTIAN (2022): *Wozu das alles? Eine philosophische Reise zum Sinn des Lebens*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- UNGERLEIDER, NEAL (2012): „\$50 Million Lost To Online Romance Scammers Annually“. In: <https://www.fastcompany.com/1837288/50-million-lost-online-romance-scammers-annually> (letzter Zugriff: 9.2.2025).

- VARELA, MARÍA DO MAR CASTRO/HAGHIGHAT, LEILA (Hg.) (2023): *Double Bind postkolonial. Kritische Perspektiven auf Kunst und Kulturelle Bildung*. Bielefeld: transcript.
- VEELEN, SONJA (2014): „Die Geister, die ich rief ... Hochstapeln als strukturell gefo(e)rderte Kulturpraxis? Soziologische Perspektiven auf ein entfesselttes Phänomen“. In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): *Über Hochstaplerei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis, 85–99.
- VOLKHARDT, SOPHIA (2025): „Online Dating-Betrug: Love Scamming nimmt in BW immer weiter zu“. In: <https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/stuttgart/love-scamming-lka-heiratsschwindler-betrug-schaden-verdoppelt-100.html> (letzter Zugriff: 9.2.2025).
- VON DER HEIDEN, ANNE/VOGL, JOSEPH (2007): „Vorwort“. In: von der Heiden, Anne/Vogl, Joseph (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich/Berlin: diaphanes, 7–12.
- WHITTY, MONICA T. (2018): „Do You Love Me? Psychological Characteristics of Romance Scam Victims“. In: *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*. Bd. 21, Nr. 2, 105–109.
- WIKIPEDIA (2024): „Romance Scam“. In: https://de.wikipedia.org/wiki/Romance_Scam (letzter Zugriff: 7.2.2025).

I can buy myself flowers

Der Verkauf der Einsamkeit
als Hochstapelei des Neoliberalismus und der
Entwurf einer feministischen Utopie von Taylor Swift

I can buy myself flowers – der weltweit bekannte Song von Miley Cyrus (2023) könnte nicht treffender den derzeit vorherrschenden Glaubenssatz eines Neoliberalismus personifizieren, der die Einsamkeit als feministisches Dasein in hochstaplerischer Weise verkauft. Taylor Swift ist auch deshalb erfolgreich, weil sie auf Basis dieses neuen Heterofatalismus eine feministische Utopie entwirft und eben jene Hochstapelei des Neoliberalismus damit entlarvt. Ihre Songs imaginieren eine Sehnsucht nach einer romantischer Beziehung und stellen die Logik toxischer Männlichkeit bloß. Sie fällt dabei aber nicht in das Postulat einer radikalen Selbstgenügsamkeit wie ein Teil des Popfeminismus *à la* Cyrus. Sie zeigt sich immun gegen die Hochstapelei einer Postmoderne, die vorgibt, die heterosexuelle Liebe hätte endgültig ausgedient. Ihre Songs lassen sich als Gegendiskurs zum hegemonialen Einsamkeitsdiskurs lesen, was sie zu einer wahrhaft feministischen Ikone der Gegenwart macht. Sie singt frei heraus, dass sie sich nach Liebe innerhalb einer heterosexuellen Beziehung sehnt, und zwar in einer von patriarchalen Strukturen befreiten. Sie tritt damit gegen nichts Geringeres als einen Neoliberalismus an, der indoktrinativ verdeutlicht: Sei unabhängig von Männern, gehe, wenn möglich keine Beziehung ein, denn sie könnte toxisch sein und sei zufrieden mit dir allein. Konsumiere dabei aber weiterhin im Zeichen der feministischen Selbstsorge und der Selbstoptimierung. Sie propagiert ein von den kapitalistischen Strukturen entthobenes Liebesideal für Frauen und spricht damit Generationen von Frauen an, die dieses Ideal sich nie gewagt haben, auszuleben.

Um diese These plausibel zu machen, braucht es einen argumentativen Parforce-Ritt. Wie die romantische Liebe entsteht und wie sie sich durch den Neoliberalismus verändert, ist die Grundlegung für die Annahme, dass das solipsistische Dasein als neu anzustrebendes pseudofeministisches Ideal für Frauen im Patriarchat anvisiert wird. Der Song *I can buy myself flowers* steht paradigmatisch für diesen neuen neoliberalen Glaubenssatz, der letztlich die neoliberal-patriarchalen Strukturen weiterhin stützt. Taylor-Swift-Songs vermögen ihn zu entautomatisieren.

1 Die Entstehung der romantischen Liebe

Die Idee der modernen romantischen Liebe entsteht im 18. Jahrhundert mit dem Liberalismus (vgl. Koschorke 2023). Mit der liberalistischen Staatsform entsteht ein freier Markt, der auf ein Bürgertum angewiesen ist, das den freien Handel zu betreiben in der Lage sein muss. Damit dies funktionieren kann, stützt sich der Staat auf eine Bevölkerung, die gebildet und individuell ist. Es etabliert sich ein neues Machtsystem, das Michel Foucault als „Biopolitik“ (2004) bezeichnet. Dieses Machtsystem funktioniert im Wesentlichen dadurch, dass es in subtiler Weise eine Vorstellung davon, was normal ist, in die Subjekte einzupflanzen weiß: „Die Normalisierungsgesellschaft ist der historische Effekt einer auf das Leben gerichteten Machttechnologie.“ (Foucault 1977, 170 f.) Damit also die Individuen entstehen, die in der Lage sind, kreativ den Markt zu bedienen, braucht es die auf Liebe aufbauende patriarchale Kleinfamilie, die die Subjekte im biopolitischen Sinne zu leistungsfähigen Bürger:innen erzieht. Die subtile, unmerkliche Implementierung der Selbstregulierungsmacht Liebe war dabei, so erörtert es Foucault, wesentlich für das Funktionieren einer Biomacht, die nur dann leistungsfähige Bürger:innen produzieren konnte, wenn sie liebten und auf Basis dieser Liebe nicht nur heirateten, sondern auch ihre Kinder innerhalb der patriarchalen Kleinfamilie erzogen. Denn die heterosexuelle Liebe sorgte für einen produktiven Umgang mit den Triebkräften, die nur innerhalb der Ehe fruchtbar zu werden hatten (vgl. Koschorke 2023). Imaginiert wurde eine rein geistige Verbindung zwischen zwei Individuen. Alles, was sich dieser sich im 18. Jahrhundert etablierenden heterosexuellen Matrix

entzieht, wurde schließlich als unnormale und pervers deklariert: Homosexualität, Onanie, Promiskuität, und so weiter. Es ist die Zeit, in der die Prostitution als das Gegenstück zur rein geistigen Verbundenheit konzeptualisiert wird. Der Körper muss zukünftig durch einen hohen imaginären Aufwand nach Koschorke „trockengelegt“ (Koschorke 2023: 74) werden, damit die Illusion eines nur geistigen Austauschs in der Liebe aufrechterhalten werden kann und die patriarchale Scheidung von Geist und Körper ins Unbewusste rutscht. Die Liebesromane des 18. Jahrhunderts tragen zur Naturalisierung dieses neuen Liebeskonzepts bei. Die Scheidung von körperlicher und geistiger Liebe ist möglich, aufgrund der Ablösung der humoralpathologischen Säftelehre durch ein neues Konzept des Menschen als physisch-psychische Konstruktion. Die Dichotomisierung von Körper und Geist im Zuge des Liberalismus, hat Frauen dem Körper und Männern dem Geist zugeordnet. Die Frau wird fortan dem Häuslich-Privaten zugeordnet und der Mann dem Öffentlichen-Politischen Raum (vgl. Hausen 1976: 367). Die Einführung des Lohns für Männer, hat die Frauen in die Häuser katapultiert und damit in die (finanzielle) Abhängigkeit von Männern. Im Kapitalismus leistete der Mann also fortan produktive Arbeit und die Frauen unbezahlte reproduktive (vgl. Roig 2023). Es gelte die Faustformel: „Mit jedem Kind, das eine Frau bekommt, sinken ihr Gehalt und ihr beruflicher Status – es entsteht die sogenannte *Maternal Wage Penalty*. Kinderlose Frauen verdienen besser als Frauen mit Nachwuchs. Bei Männern ist es genau umgekehrt: mit jedem weiteren Kind steigen das Gehalt und sein Rang in der Hierarchie. Männer ohne Kinder verdienen weniger als Männer mit Kindern.“ (340f.)

2 Kritik an der patriarchalen Kleinfamilie

Diese dichotome Zuordnung ist es, die mit den feministischen Wellen rückgängig gemacht werden sollte. Ein schönes Beispiel dafür ist Virginia Woolfs *Ein Zimmer für sich allein* (2020). In dem Text beschreibt sie den Wunsch einer schreibenden Frau nach einem Rückzugsort innerhalb eines patriarchalen Haushalts, um Raum für sich, auch im metaphorischen Sinne zu haben. Im Haus des patriarchalen Haushalts könne sie nur mit Unterbrechungen arbei-

ten und schreiben, da ihr die Aufgabe zukommt, den Mann im Haushalt zu bedienen und auf seine Stimmungen zu achten.

Was als Wunsch nach einem temporären Rückzugsort innerhalb der patriarchalen Ordnung beginnt, endet im 21. Jahrhundert im Wunsch, die Berührungspunkte mit dem Patriarchat bestenfalls komplett zu kappen und sich auf keine derartigen Strukturen überhaupt mehr einzulassen. Zahlreiche empirische Studien attestieren inzwischen der Ehe gravierende monetäre, physische und psychische Probleme für die Frau (dazu beispielsweise Roig 2023, 91–155).

Zusätzlich haben sich die Beziehungsbildungen der neoliberalen Logik angepasst. Denn auch für die Beziehungsstrukturen gilt zunehmend eine alleinige Ausrichtung am Möglichkeitsraum der Zukunft. Die Auswahl der Partner:innen hat sich stark vergrößert und führt auf der anderen Seite immer auch zu einem Gefühl der Austauschbarkeit und der Unsicherheit. *Der kleine Prinz* von Antoine de Saint-Exupéry gilt der Soziologin Eva Illouz dahingehend als Musterbeispiel für eine längst vergangene Beziehungsstruktur. Beziehungen orientieren sich nach ihr nicht mehr an einer Ethik, die sich an der Kernaussage orientiert, man sei für das, was man sich einmal vertraut gemacht hat, Zeit seines Lebens verantwortlich. Also Beziehungen richten sich nicht mehr an einer gemeinsam erlebten Vergangenheit aus. Sondern zeitgenössische Beziehungen richteten sich nach der Frage, inwiefern der jeweils Andere von Nutzen für die eigene Zukunft ist. ‚I could do better‘ werde zunehmend zur Maxime zeitgenössischer Beziehungsstrukturen. Das vorherrschende Gefühl in einer Beziehung sei daher auch: ‚I might not be good enough‘.¹ Dadurch würden Beziehungen insgesamt prekärer. Die Optimierungslogik diffundiert also in den gesamten Beziehungsbereich. Und diese Entwicklungen trifft Frauen härter und intensiver, da sie nach Eva Illouz emotional mehr und früher in die Beziehungen als Männer investieren würden (vgl. dazu insgesamt Illouz 2006).

.....

1 Illouz' Erkenntnis beruht auf einer Auswertung mehrerer tausend Einträge in Internetforen über Beziehungsprobleme. Vgl.: Illouz, Eva: „Intimität und Selbst – vom Verblassen zweier Fluchtpunkte am Horizont.“ Vortrag im Rahmen der Tagung „Lost in Perfection“ der APAS-Gruppe (Aporien der Perfektionierung in der beschleunigten Moderne). Universität Hamburg am 9.10.2015.

Es nimmt also nicht wunder, dass es eine neue feministische Kultur gibt, die den heterosexuellen Beziehungen endgültig abgeschworen hat. Dies zeigt sich in zahlreichen Monographien von Frauen, die allesamt über die Vorteile des Allein-Seins gegenüber der patriarchalen Beziehung berichten. Zu nennen wären hier *Die singuläre Frau* von Katja Kullmann, die ihr Alleinsein glorifizierend in den schönsten Farben beschreibt:

Doch die Zeit verstrich, wie es typisch für sie ist, ich hatte einiges zu tun, stieß plötzlich auf so viele Dinge, die ich ergründen wollte, erfuhr meine eigene Freundlichkeit und Furchtlosigkeit auf neue Art, entdeckte etwa mein Talent, mit wildfremden Menschen herzerquickende Zufallsgespräche zu führen, in der Bahn, auf einer Parkbank, schloss Freund- und Bekanntschaften aus ungeahnten Zusammenhängen, wurde, da niemand sein wachendes Auge auf mich hielt, das, was man vielleicht *gelassener*, vermutlich *offener* nennt, konnte einfach *sein*, nicht jemandes Frau – es war so ermüdend, oft so undankbar –, sondern zur Abwechslung einmal vor allem Mensch, Mensch unter Menschen, und erhielt sehr viel dafür zurück. Fast traute ich meiner eigenen Wahrnehmung nicht, aber womöglich ... blühte ich auf? (22)

In Emilia Roigs Aufruf zum *Ende der Ehe* geht sie auch den Verstrickungen der Institution mit den patriarchalen und liberalen Machtzentren ein. Auch der Bestseller *Entromantisiert Euch* von Beatrice Frasl (2025) formuliert explizit, dass es keinen Grund für Frauen gibt, eine heterosexuelle Paarbeziehung noch zu wollen. Sie attestiert Frauen, in Paarbeziehungen zu Männern degradiert zu werden zur Putzfrau, Köchin, Managerin und Therapeutin des Mannes und dadurch letztlich einsamer zu sein. Für sie gibt es keinen „radikaleren feministischen Akt als die vollständige Verweigerung der Romantik“ (22).

Dieses Phänomen der Verweigerung der heterosexuellen Beziehung von der Frau hat im englischsprachigen Raum längst seinen Begriff gefunden: „Heteropessimismus“ oder „Heterofatalismus“. Rekuriert wird dabei auf einen berühmten Aufsatz von Asa Seresin aus dem Jahr 2019: *On Heteropessimism. Heterosexualität is nobody's personal problem*. Er hat seitdem breite Wege in die soziologische Debatte gefunden, ist aber in Deutschland nur in Form dieser

Ratgeberliteratur angekommen. Seresin beschreibt darin eben jenes Phänomen des Rückzugs von romantischen Beziehungen aller Art von heterosexuellen Frauen zum Schutz vor den Auswirkungen von toxischer Männlichkeit. „[H]eteropessimism is anticathartic. Its structure is anticipatory, designed to preemptively anesthetize the heart against the pervasive awfulness of heterosexual culture as well as the sharp plunge of quotidian romantic pain.“ (Ebd.)

Die Kritik des Heteropessimismus bezieht sich dabei tatsächlich auf Heterobeziehungen und die Nachteile, die diese für die Frau mit sich bringen. Die Ratgeberliteratur Deutschlands zeichnet also nicht zu Unrecht aus, dass sie die negativen Seiten der heterosexuellen Paarbeziehung zur Gänze soziologisch und historisch ausleuchtet und benennt. Gespickt mit ihren eigenen durch zahlreiche Anekdoten angereicherten Erfahrungen glorifizieren sie das Alleinsein als heterosexuelle Frau gegenüber dem Zusammensein mit einem Mann und bieten damit vordergründig eine schnelle Lösung für die verzweifelten Frauen an.

Doch hier wird als Feminismus verkauft, was eigentlich Patriarchat ist. Es handelt sich um eine typische Hochstaperei des Neoliberalismus, der verinnahmt und für sich selbst nutzt, was eigentlich als Kritik an ihm beginnt.

Boltanski und Chiapello (2003) sehen zwischen 1970 und 1990 einen neuen Geist des Kapitalismus zutage treten, der auf der Abkehr von fordristischer und tayloristischer hin zu postfordristischer Arbeitsorganisation beruht. So lasse sich anhand eines Vergleichs von Managertexten belegen, dass es zu einer Verflachung von Hierarchien und Erhöhung von individueller Freiheit am Arbeitsplatz gekommen ist und dies zu einer Veränderung der Kontrollmechanismen geführt hat. Kontrolle richte sich nun an das ganze Subjekt. Dies sei zurückzuführen auf den Druck der Globalisierung, der es erforderlich macht, eine Vielfalt von Produkten in kleiner Stückzahl in immer kürzerer Zeit herzustellen. In diesem Sinne sehen Boltanski/Chiapello ihre These erfüllt, dass der Kapitalismus die Tendenz habe, Kritik an ihm für sich selbst zu implementieren und nutzbar zu machen. So habe, was einst als subversive Kritik angetreten ist, nämlich, dass der Kapitalismus Kreativität, Selbstverwirklichung und Autonomie nicht zulasse, sich in der neuen Phase ins Gegenteil verkehrt und diese Attribute seien nun Teil der neuen Arbeitssituation. (Vgl. 80–144). Der neue Kapitalismus verstehe es also, sich selbst als etwas zu verkaufen, was er nicht

ist. Ihm wohnt damit ein Element der Hochstapelei inne, die paradigmatisch an der Bewegung des Heterofatalismus festgemacht werden kann.

Auch bei der neuen Einsamkeitsbewegung handelt es sich im eigentlichen Sinn um eine Kritik am Kapitalismus, der schließlich auf der patriarchalen Kleinfamilie als Keimzelle für den Liberalismus beruht. Doch der Neoliberalismus vermag es auch hier, diese Kritik für sich zu vereinnahmen. Was als feministische Kritik startet, endet hier in der Bestätigung der patriarchal-liberalen Strukturen.

Sichtbar wird das anhand des Popsongs *Flowers* von Miley Cyrus. Nach einer Trennung sagt das weibliche Ich „I can buy myself flowers“. Ermöglicht wird dieses Denken aufgrund einer wesentlichen Transformation in der Kulturgeschichte der Ehe. Die ökonomische Funktion der Ehe hat sich im 20. Jahrhundert (weitestgehend) aufgelöst. Dadurch ergeben sich weniger Gründe für eine Frau eine Ehe aus ökonomischen Erwägungen einzugehen oder sie aus diesen Gründen zu erhalten. Das weibliche Ich ist frei (zumindest in der Theorie), aus einer Ehe auszubrechen und kann sich weiterhin selbst gut versorgen. Das Besingen davon, sich selbst Blumen zu kaufen, ist also auch eine Feier dieser Emanzipation von der finanziellen Abhängigkeit gegenüber dem Ehemann. Gleichzeitig ist es aber auch eine Bankrotterklärung an die Romantik: Das Ich kann sich nach einer Trennung mit dem eigenen Geld Blumen kaufen. Blumen gelten seit dem 20. Jahrhundert als das metaphorische Symbol für die romantische Liebe schlechthin (vgl. Illouz 2007: 146). Das Lied von Cyrus vermittelt, das Ich kann auch ohne einen Mann die romantische Liebe genießen, indem es sich selbst zum Tanzen ausführt oder seinen eigenen Namen in den Sand schreibt – „I can take myself dancing“, „I can write my name in the sand“ (Cyrus 2023). Es suggeriert damit, nach einer Trennung von einem Mann im Grunde genommen nichts Qualitatives verloren zu haben. Sie muss ohne einen Mann auf keine Annehmlichkeiten verzichten. Nichts, was ein Mann ihr in der Beziehung geben konnte, das suggeriert der Song, kann sie sich anschließend nicht auch selbst erfüllen. Der Song soll also empowernd wirken auf Frauen, sie sich auch trennen mussten oder ohnehin solipsistisch dastehen.

3 Pseudofeministische Hochstapelei

Doch gibt es in dieser Erzählung des heterofatalistischen Feminismus nicht auch einen blinden Fleck? Was der Song bzw. das neue heterofatalistische Narrativ nämlich ignoriert, ist die Tatsache, dass die Blumen, die eine Frau sich selbst kaufen kann, zwar immer noch schön aussehen mögen, sie aber nicht mehr metaphorisch für die Liebe als emphatische Verbindung zweier Menschen auf allen Ebenen stehen. Sie stehen nur noch für sich selbst, da sie eben kein Mann als Zeichen für seine Liebe gekauft hat. Sie verkommen daher in dem Song von einer Liebesmetapher zu einem welkenden Gegenstand. Sie stehen nicht mehr metaphorisch für das Abstrakte, sondern nur noch für das Konkrete.

Die postmoderne Vorstellung von Liebe ging davon aus, dass es sich bei der Liebe ohnehin lediglich um „Imitationen fiktionaler Codes ohne zugrunde liegende Referenten“ (Illouz 2007: 210) handele. Die Codes für die Liebe – hier in Form der Blumen besungen – würden ohnehin den „realen Referenten“ (ebd.) immer schon übersteigen. Unter dieser Denkweise ist es nur folgerichtig, nach einer Trennung lediglich die Liebescodes zu erhalten – das Schenken von Blumen – nicht aber die Liebe selbst. Unter postmodernen Vorzeichen war die Liebe schließlich ohnehin nichts anderes als das: ein Zeichen ohne Bezeichnetes. Der Song besingt damit gewissermaßen die Zeichen der Liebe, die auch ohne Referenten ihre Berechtigung hätten.

Dabei wird jedoch mindestens eine historische, wenn nicht sogar eine biologische Tatsache übersehen. Historisch betrachtet kam es zu einer „Romanisierung der Waren“ (Hümmer und Speck 2023: 19) in dem Moment, als die Werbebranche Anfang des 20. Jahrhunderts die romantische Seite der Liebe erschlossen hat. Die Liebe wurde zunehmend bildlich ausgerichtet und zusammen mit den neuen Massenmedien – Radio und Film – wuchs eine Industrie, die das romantische Gefühl mit dem Konsum von Waren, insbesondere bei ersten Dates – im Sinne des Ausführens in schicke Restaurants beispielsweise – zu verknüpfen wusste. Ein wahres Gefühl verschiebt sich zunehmend auf den Konsum. Mit der Kommodifizierung der Liebe kam es zunehmend auf die richtigen Zeichen an: Rosen, Restaurantbesuch, Ring usw. Auch wenn man diese Entwicklung im Sinne einer Konsumkritik selbstverständlich kritisieren

kann, passiert in Cyrus Text genau das Gegenteil. Statt also die Ökonomisierung der Liebesromantik zu verurteilen, feiert der Text die Ökonomisierung und streicht die eigentlich dahinterstehende Romantik.

Illouz stellt dahingehend die „Frage, ob die romantische Fiktion unsere tatsächliche ‚Erfahrung‘ ersetzt hat oder nicht.“ (Illouz 2007: 211) Statt jedoch die Realität der Liebe als reines Konstrukt zu degradieren, geht Illouz davon aus, dass sich beides – also die Liebe selbst und ihre jeweiligen Zeichen – immer schon gegenseitig bedingt und hervorgebracht haben. Nach ihr müsse man sich dem Verstrickungsverhältnis zuwenden, um die Liebe neu definieren zu können (vgl. ebd.). Als Liebessoziologin gibt sie also keineswegs die Liebe an sich auf, sondern sie geht vielmehr ihren kulturell-historischen Codes nach und versucht diese zu entautomatisieren.

Auch Seresin leitet aus dem Befund der heterosexuellen Fatalismen eben nicht ab, die Abkehr von jeglicher romantischer Beziehung zu einem Mann sei die feministische Lösung. Vielmehr untermauert auch sie, dass der Fokus auf den Einzelnen ebenso den Neoliberalismus unterstützt wie zuvor die patriarchale Heterobeziehung:

Like most online subcultures, heteropessimism occupies a contradictory relationship to the market. Quite often framed as an anti-capitalist position, heteropessimism could be read as a refusal of the “good life” of marital consumption and property ownership that capitalism once mandated. Yet this good life, which was always withheld from marginalized populations, is now untenable for almost everyone. If the couple was the primary consumer unit of the past, today this has collapsed, or more accurately been replaced by a new dyad, the individual consumer and her phone. (Seresin 2019)

Sie kommt deshalb ausdrücklich zu dem Ergebnis: „To be permanently, preemptively disappointed in heterosexuality is to refuse the possibility of changing straight culture for the better.“ (Ebd.) Ausgehend vom Heterofatalismus, müsste also eine Utopie entworfen werden, die an der Liebe festhält, ohne jedoch die patriarchalen Beziehungsstrukturen zu füttern, die mit dem Liberalismus einhergingen.

Es gilt hier für den Neoliberalismus, was sonst eine natürliche Person eines Hochstaplers definiert. Er bedient sich eines Codes – dem feministischen nach Emanzipation von der patriarchalen Zuordnung – ohne ihn jedoch letztlich durch einen dahinterstehenden Referenzpunkt abdecken zu können (siehe Einleitung in diesem Band). Er bedient sich hier eines ursprünglich feministischen Skripts ohne jedoch eigentlich emanzipatorisch zu wirken. Vielmehr wird den Frauen mit dem Konzept des Heterofatalismus Feminismus verkauft, was eigentlich Einsamkeit ist mit dem Zwecke der Aufrechterhaltung des Liebeskonsums.

4 Taylor Swift für die romantische Liebe

Der Forderung nach einer neuen, feministischen Definition der Liebe kommt Taylor Swift nach. Dies ist der eigentliche Grund, warum sie bei so vielen Frauen auf Resonanz stößt. Sie entlarvt das neue hochstaplerische Einsamkeitspostulat des neuen Pseudofeminismus und stellt ihm eine feministische Utopie entgegen, in der Beziehungen zwischen Mann und Frau auf eine neue Art und Weise gelingen können. Sie leugnet dabei nicht die patriarchalen Strukturen zwischen Mann und Frau in heterosexuellen Beziehungen, also die kritischen Würdigungen des Heterofatalismus, vielmehr versucht sie eine Beziehungsutopie zu entwerfen, die diese überkommt. Was ist die Liebe also im 21. Jahrhundert jenseits der Geschlechteraufteilung des 18. Jahrhunderts und jenseits der Ökonomisierung der Liebe des 20. Jahrhunderts? Unkenrufende würden an dieser Stelle vermutlich einwenden, dass auch Taylor Swift als Milliardärin schließlich die Liebe ökonomisiert habe (vgl. taz 2025). Taylor Swift ist jedoch deshalb zur Milliardärin geworden, weil sie es geschafft hat, aus einer genuin weiblichen Perspektive die Sehnsucht nach Liebe in einer poetisierten Weise zu artikulieren. Und weil das Frauen jeden Alters weltweit anspricht, ist sie so erfolgreich. Denn die Frauen wollen sich nicht selbst Blumen kaufen und ihren Namen einsam im Urlaub in den Sand schreiben, und damit vor der Patriarchalität der Liebe kapitulieren. Sie wollen vielmehr eine Liebesutopie entwerfen, die eine gleichberechtigte und feministische Liebe zu einem Mann möglich macht. Taylor Swift huldigt nicht den Zeichen hinter der Romantik

wie in dem *Cyrus* Song, sondern sie sucht nach der Liebe hinter den Zeichen. Mit ihrer Sprache nähert sie sich hermeneutisch jenem wahren Gefühl an, das durch die Warenhaftigkeit ihrer Erscheinung einst verloren gegangen ist. Sie glaubt noch an das Bezeichnete hinter dem poetischen Besingen der Liebe und versucht es mit ihren Liedern einzufangen. Gleichzeitig vollzieht sie damit eine Abkehr von dem Pseudofeminismus der hochstapelenden Heterofatalistinnen, die die Liebe als Größe hinter den Zeichen aufgegeben haben.

5 Warum es sich beim Einsamkeitspostulat um eine hochstaplerische Strategie des Neoliberalismus handelt

Der Verkauf von Einsamkeit als das Allheilmittel gegen das Patriarchat ist letztlich nur eine Hochstapelei, die das feministische Scheitern kommodifiziert. Im Einsamkeitspostulat erfüllt sich lediglich, was Boltanski/Chiapello dem Neoliberalismus insgesamt attestieren: nämlich jegliche Kritik an ihm für sich selbst zu implementieren und nutzbar zu machen. Was einst als subversive Kritik angetreten ist – das nicht Zufrieden-Sein mit den patriarchalen Strukturen der Liebe – wird in sein Gegenteil verkehrt: Statt etwas an der Patriarchalität der Beziehungsstrukturen zu verändern, wird das Allheilmittel in der Einsamkeit gesucht, die dann mit allerlei Konsum – den berühmten *selfcare*-Produkten – ausgelebt werden soll. *Cyrus alter ego* fährt von nun an allein in den Urlaub und schreibt ihren Namen in den Sand und bestätigt damit weiterhin den neoliberalen Tourismusbetrieb. Was wie Kritik am liberalen Patriarchat aussieht, bestätigt diesen letztlich: Der romantische Konsum ist in *Cyrus Song* gerettet. Sie erfüllt damit das Anliegen des Neoliberalismus – nämlich weiter zu konsumieren. Dass sie sich dabei um die Liebe betrügt, um die es auch bei der vielleicht fehlgeleiteten Aufladung mit Konsumzeichen tatsächlich immer ging, wird stillschweigend weggelogen. Die Liebe ist tot, es lebe der Konsum – ist der eigentliche Glaubenssatz hinter der Hochstapelei des Neoliberalismus.

Der Strand ist nach Illouz ebenso ein hoch kodifizierter Ort der Liebe, der mit dem Beginn ihrer Kommodifizierung als arbeitsabgewandter Ort ent-

sprechend aufgeladen wurde.² Immer mehr Frauen entscheiden sich für das Alleinsein, angesichts der fatalen patriarchalen Strukturen. Indem sie dabei weiterhin dem Datingkonsum frönen, bestätigen sie damit, ohne es zu wissen, letztlich nur diejenigen Strukturen, die das Patriarchat, gegen das sie schließlich eigentlich antreten wollten, erst hervorgebracht haben: nämlich die liberalistischen. Und sie bringen sich damit selbst um ein Bedürfnis nach Nähe, das jenseits der Körper-Geist-Dichotomie in jeder Frau angelegt ist. Hélène Cixious attestiert dieses Bedürfnis nach einer von den patriarchalen Vorzeichen befreiten weiblichen Sexualität (vgl. Cixious 2017). Jenseits der männlich geprägten Ordnung gäbe es nämlich ein Bedürfnis nach körperlich-seelischer Verbindung, die den Unterschied nicht mehr denken könne. Ihre Forderung deshalb eine neue weibliche Sexualität zu entdecken, die anders funktioniert als es die phallogozentristische Ordnung vorschreibt, wird damit *ad absurdum* geführt. Das von Cixious geforderte Lachen der Medusa – eine Aufforderung die männlichen Vergewaltigungsmythen weiblich umzuschreiben – wird hier von Cyrus verkehrt. Sie schreibt nicht, um eine neue weibliche Sexualität für sich zu entdecken – Schreiben und Onanie liegen dahingehend für Cixious auf einer Ebene:

Weil du es nicht zu Ende geführt hast, oder dann weil unwiderstehlich Schreiben, so wie wir uns im Geheimen masturbiert haben, nicht da war um weiter zu gehen, sondern um die Anspannung ein bißchen zu lockern, gerade soviel, daß das Übervolle zu quälen aufhört. (41)

Cyrus schreibt ihren Song, um eine Anspannung loszuwerden. Bei ihr ist damit das Schreiben nur Kompensation über den Frust an den patriarchalen Strukturen und keine Onanie, um „sich [zu schreiben]“ (39). Cyrus Song ist deshalb alles andere als feministisch, weil es das weibliche Urbedürfnis nach einer Sexualität jenseits der patriarchalen Körper-Geist-Dichotomien ignoriert. Taylor Swift hingegen geht anders mit der Diagnose der Heterofatalistinnen um. Sie gibt sich mit der Flucht vor der patriarchalen Liebe nicht

.....

2 Die Kommodifizierung der Liebe ist darauf angewiesen die Liebe als das Besondere außerhalb des Alltags zu verkaufen.

zufrieden, sondern sehnt sich nach einer Verbindung zu einem Mann jenseits der phallogozentristischen Ordnung. ‚Sie schreibt sich‘ im Sinne Cixious, um ihren eigenen Zugang zu Sexualität und Liebe zu entdecken. So schließt sie die „überragende Wirklichkeit körperlicher Erfahrungen“ (Illouz 2007: 212) der Liebe mit ein und schneidet sie nicht von sich ab aus einer Angst heraus erneut toxische Erfahrungen mit einem Mann machen zu müssen. Sie ergreift damit eine Machtposition, die Frauen im Patriarchat nicht automatisch gegeben ist, im Gegensatz zu den Heterofatalistinnen, die sich selbst die Macht absprechen, überhaupt etwas am System der heterosexuellen Beziehung ändern zu können. So stellt auch Seresin fest:

A certain strain of heteropessimism assigns 100 percent of the blame for heterosexuality’s malfunction to men, and has thus become one of the myriad ways in which young women – especially white women – have learned to disclaim our own cruelty and power. (Seresin 2019)

Aus diesen Gründen setze ich folgend die Autorin Taylor Swift mit ihren lyrischen Ichs weitgehend gleich. Auch wenn es literaturtheoretisch erklärungsbedürftig ist, ergibt sich das aus ihrem Anliegen sich selbst zu schreiben. Und auch aus den vielen autobiographischen Bezügen ihrer Lyrik zu außerliterarischen Beziehungen (Swiftipedia 2024).

Taylor Swift besingt ebenso toxische Erfahrungen im patriarchalen Beziehungssystem, die sie machen musste. Am drastischsten wohl in *The smallest mab who ever lived* (2024): Dieser Song geht nachweislich auf ihre kurze Liaison mit Matty Healy zurück (Puckett-Pope; Gonzales 2024). Diese war offenbar derart problematisch, dass sie ihm sogar wünscht, ins Gefängnis zu müssen:

In fifty years, will all this be declassified?
And you’ll confess why you did it and I’ll say, “Good riddance”
’Cause it wasn’t sexy once it wasn’t forbidden
I would’ve died for your sins, instead, I just died inside
And you deserve prison, but you won’t get time. (Swift 2024)

Angesichts dieser Erfahrungen gibt sie aber nicht die Hoffnung auf eine Verbindung zu einem Mann jenseits der Körper-Geist Dichotomie und der Ökonomisierung der Liebe doch noch zu etablieren. Ihr geht es nicht um die pure Erhaltung der Liebescodes wie in Cyrus' Song, sondern sie möchte neue, weibliche von den patriarchalen Strukturen bereinigte Codes entwickeln, um das Bezeichnete, das romantische Ideal der Liebe, zu entdecken oder freizulegen. Nicht zuletzt ist sie deshalb poetisch so überaus fruchtbar. Der Zielpunkt ihrer Poetik, das dahinterstehende Bezeichnete – die Liebe jenseits des Phallogozentristischen – wird eben nicht in Frage gestellt. Bei Cyrus wird die Liebe schlichtweg gestrichen und das Zeichen besungen, bei Swift ist die Liebe als abstrakte dahinterstehende Größe ihres poetischen Verkehrs immer gesetzt. Sie wünscht sich eine Liebe, die zwischen Geist und Körper nicht zu unterscheiden vermag und der auch die Zeichenhaftigkeit der Liebe und das Bezeichnete ineinanderfließen und sich gegenseitig hervorbringen. Ihr poetischer Verkehr ist deshalb nicht vergeistigte Trockenlegung des liebenden Körpers, sondern körperlicher Akt im Sinne des weiblichen Schreibens nach Cixious. Diese sieht Schreiben, betrachtet man es jenseits des männlichen Phallogozentrismus, eben nicht als (männlichen), nur geistigen Akt – diese Körperlosigkeit des Schreibens ließ sich ohnehin nur von männlichen Genies imaginieren, weil Frauen für die leibliche Unbekümmertheit stets gesorgt haben (vgl. Woolf 2020) – sondern als urweibliches Begehren nach einer Zusammenführung des patriarchal geschiedenen Geistes vom Körper. Wie in der Liebe auch, besingt Swift ein neues Denken, das beide durch den Liberalismus voneinander geschiedenen Größen zusammendenkt. Cyrus besingt die konsumierbaren Zeichen, Swift stellt die durch das Patriarchat hervorgebrachte Zeichenhaftigkeit der Liebe selbst in Frage. Im Sinne Cixious ist ihre Lyrik *écriture féminine*.

Ein besonders anschauliches Beispiel dafür ist der Song *Lover* (2019), in dem es paradigmatisch für das weibliche Schreiben heißt: „We could leave the Christmas lights up 'til January / And this is our place, we make the rules.“ Was bei Virginia Woolf mit dem frommen Wunsch beginnt, innerhalb des patriarchalen Haushalts doch wenigstens einen Raum für sich haben zu können, wird bei Taylor Swift zu einer Neuformatierung des patriarchalen Hausgefüges insgesamt. Die Regeln des Hauses werden vom Paar definiert,

von einem emphatischen Wir, dem das Haus gehört. Sie werden nicht mehr vom Mann, dem bei Woolf noch das Haus gehörte, auferlegt, sondern sind Teil eines Aushandlungsprozesses. Konventionen dürfen in diesem Haus über Bord geworfen werden.

Der Strand, an dem Cyrus Ich zukünftig alleine ihren Namen schreiben möchte, bleibt bei Swift eine Metapher für die Sehnsucht nach der großen Liebe. In ihrem Song *Snow on the Beach* (2022) lotet sie das Verhältnis von realistischer Erfahrung und fiktionalen Codes der Liebe neu aus. Das Ich befindet sich nach einer anstrengenden Flugreise in einem desolaten Zustand, auch aufgrund eines Mannes, der offensichtlich nicht nachgefragt hat, wie ihre Reise war. „And my flight was awful, thanks for asking / I’m unglued – thanks to you.“ Und trotzdem sehnt sich dieses Ich nach einer Liebe, die sich so anfühlt wie „snow at the beach / Weird, but fuckin beautiful“, einer Liebe, die die Realität überhöht. „Flying in a dream“ kontrastiert ihre Realität der anstrengenden Flugreise. Hier zeigt sich, was Illouz als „Möglichkeit“ betrachtet, die „Heterogenität des Alltagslebens zu überwinden, indem man es mit einer Art künstlerischer Einheit und Kohärenz versieht.“ (Illouz 2007, 213) Swift scheitert damit nicht am romantischen Ideal im Spätkapitalismus, sondern versucht vielmehr „miteinander unvereinbare Narrative“ in „Einklang“ (ebd.) zu bringen. Der Strand bleibt bei ihr ein magischer Ort, hier als Bild für ihre Liebessehnsucht und gleichzeitig als Verzauberung eines Alltagsgefühls. Liebeskonsum wird bei ihr zu einer Metapher, die das Träumen erlaubt. Damit entkräftet sie die Kommodifizierung der Liebe durch Warenmetaphern, der Cyrus weiterhin zugewandt bleibt, indem sie sie wieder zu echten Bildern jenseits der Warenförmigkeit (hier in Form des Tourismus) werden lässt.

Am deutlichsten wird Taylors Liebeskonzept dadurch, dass sie geradezu leitmotivisch die Enthobenheit der Zeit in der Liebe besingt. In *Lovers* fragt sie: „Have I known you twenty seconds or twenty years?“ (2019). Sie unterstreicht damit das Gefühl der Unendlichkeit in der Liebe, das auch der neoliberalen Ökonomisierungsfrage – was bringst du mir eigentlich in der Zukunft? – streng entgegensteht. Mit *Timeless* (2023) hat sie diesem Gefühl einen ganzen Song gewidmet: Die Liebe sieht sie hier als unabhängig von den jeweiligen kulturellen-historischen Begebenheiten, sie sieht sie als zeitüberdauernde, gleichsam ahistorische Tatsache zwischen zwei Menschen:

Even if we'd met on a crowded street in 1944
And you were headed off to fight in the war
You still would've been mine
We would've been timeless.

[...]

In the 1500s up in a foreign land
And I was forced to marry another man
You still would've been mine
We would have been timeless.

Nach Eva Illouz gibt es in der Postmoderne eine „Krise der Repräsentation“ (Illouz 2007: 21). Gemeint ist, dass eine dauerhafte Beziehung im Alltag stattfinden muss, der aufgrund seiner Schnödheit wenig Einfallstore für das ekstatische Gefühl der Leidenschaft bietet. Und andersherum bieten die großen Liebeserzählungen wenig Platz für die alltäglichen Erfahrungen. So spannt sich das postmoderne Subjekt oft zwischen beiden Polen in Sachen Liebe auf: „Das heutige romantische Ich zeichnet sich durch einen fortwährenden, sisyphusgleichen Versuch aus“ (ebd.). Statt dem Gelingen der Liebe auch im Alltag vollends abzuschwören, versucht Taylor Swift, immer wieder beide Seiten miteinander zu vereinen, in dem sie gezielt Alltägliches in ihre Liebeserzählungen integriert und *vice versa*. Beispielsweise besingt sie in *New Years Day* das gemeinsame Aufräumen nach einer Silvesternacht:

There's glitter on the floor after the party
Girls carryin' their shoes down in the lobby
Candle wax and Polaroids on the hardwood floor
You and me from the night before, but

Don't read the last page
But I stay when you're lost and I'm scared and you're turnin' away
I want your midnights
But I'll be cleanin' up bottles with you on New Year's Day.

Das Aufräumen wird dabei nicht als die hässliche oder allzualltägliche Gegenseite einer Liebes- und Feiernacht dargestellt, sondern als ein wesentlicher Teil der Romantik, der gemeinsame Erinnerungen schafft.

Aber Taylor Swift geht noch einen wesentlichen Schritt darüber hinaus. Denn sie denkt auch metapoetisch über das metaphorische Inszenieren der Liebe in ihren Texten nach. Zum Beispiel in *Tolerate it* (2024): „I wait by the door like I’m just a kid / Use my best colors for your portrait.“ Hier adressiert sie die metaphorische Überhöhung des Anderen als Voraussetzung für eine Beziehung. Da dies aber vom Gegenüber nicht wertgeschätzt, sondern lediglich toleriert wird, sieht sie die Beziehung als gescheitert an.

Lay the table with the fancy shit
And watch you tolerate it
If it’s all in my head, tell me now
Tell me I’ve got it wrong somehow
I know my love should be celebrated
But you tolerate it.

Damit wird deutlich, dass ihr die Überhöhung des Anderen im Zeichen der Liebe durchaus bewusst ist, – man verwendet nur die besten Farben, um den anderen zu zeichnen –, gleichzeitig sieht sie darin eine Gefahr. Weiß der andere dies nicht zu schätzen, wird die Diskrepanz zwischen den verwendeten Farben und dem Gemalten zu groß und die Liebe dysfunktional. Es geht ihr eben nicht um eine sinnentleerte fälschliche Ästhetisierung der Liebe, um eine Überhöhung des eigentlich Profanen durch schöne Bilder, sondern vielmehr geht es ihr stets um eine hermeneutische Annäherung von Bezeichnetem und Bezeichnendem. Das Motiv der metaphorischen Überhöhung greift sie in *Loml* (2024) abermals auf. In diesem Lied muss das Ich nach einer langen Beziehung feststellen:

When your impressionist paintings of heaven turned out to be fakes
Well, you took me to hell too
And all at once, the ink bleeds

A con man sells a fool a get-love-quick scheme
But I've felt a hole like this
Never before and ever since.

Seine impressionistischen Bilder der Liebe waren nichts als entleerte Zeichen. Die Tinte, mit der sie entworfen wurden, blutet deshalb. Seine schönen Worte haben Wunden zugefügt, weil die Realität nicht mithalten konnte. Die blutende Tinte wird zur Metapher für die Leere seiner Zeichnungen. Sie bezeichnet ihn deshalb als „con man“, also als einen Hochstapler, der einem „fool“ Liebesversprechungen in Form impressionistischer Bilder macht. Damit überführt das Ich nicht nur ihren einstigen Partner der Hochstapelei, sondern metapoetisch auch die Liebesindustrie insgesamt, der es um den Verkauf schöner Bilder, nicht aber um die Errettung der romantischen Liebe insgesamt geht.

Damit lassen sich ihre in den Songs propagierten Liebeskonzepte eindeutig von der in Cyrus' Song propagierten Absage an die Liebe unterscheiden. Swift prangert den Verkauf der Liebe – sei es in Form fälschlicher Bilder oder in Form der eigenen Überhöhung eines Mannes, der es nicht wert ist – vehement an. Nicht aber, um daraufhin den Glauben an die Liebe in irgendeiner Form aufgeben zu müssen. Vielmehr bleibt sie eine (poetisch) Suchende, die das Ziel – die Tatsache, dass es die eine überdauernde Liebe gibt – ständig anvisiert. Sie zelebriert nicht ihr Alleinsein, sondern sie bedauert es. Und damit artikuliert sie in Zeiten des Neoliberalismus ein ehrliches weibliches Gefühl, das sich nicht zwingt, im Zeichen eines falsch verstandenen Feminismus den Wunsch nach Liebe schlichtweg abzuschneiden. Vielmehr sucht sie als Feministin nach einem Mann, mit dem sie eine nicht-patriarchale Liebe leben kann und in der für sie in der Suche im Besonderen, aber auch für alle Heterofatalistinnen gilt: „We make the rules.“ (Swift 2019)

Literaturverzeichnis

- CHIAPELLO, ÈVE/BOLTANSKI, LUC (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK (= Édition discourse 30).
- CIXOUS, HÉLÈNE (2017): „Das Lachen der Medusa“. In: dies./Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth/Simma, Claudia (Hg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa*. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien: Passagen, 39–62.
- CYRUS, MILEY (2023): „Flowers“ [Song]. In: *Endless Summer Vacation* [Album]. Columbia Records.
- FOUCAULT, MICHEL (1977): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- FOUCAULT, MICHEL (2004): *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978–1979*. Herausgegeben von Michel Senellart. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HAUSEN, KARIN (1976): „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“. In: Conze, Werner (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart: Ernst Klett, 363–393 (= Industrielle Welt 21).
- HÜMMER, LILIAN/SPECK, SARAH (2023): „Liebe und Ökonomie. Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus von Eva Illouz“. In: Farzin, Sina/Laux, Henning (Hg.): *Gegenwartsdiagnosen III*. Wiesbaden: Springer VS, 17–30.
- ILLOUZ, EVA (2006): *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*. Institut für Sozialforschung an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität. Aus dem Englischen von Martin Hartmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Adorno-Vorlesungen 2004).
- ILLOUZ, EVA (2007): *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KOSCHORKE, ALBRECHT (2003): *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, 2. Auflage. München: Wilhelm Fink.
- KULLMANN, KATJA (2023): *Die singuläre Frau*. München: dtv.
- PUCKETT-POPE, LAUREN/GONZALES, ERICA (2024): „Is Taylor Swift’s ‚The Smallest Man Who Ever Lived‘ About Matty Healy?“ In: <https://www.elle.com/culture/music/a60541478/taylor-swift-the-smallest-man-who-ever-lived-lyrics-meaning/> (letzter Zugriff: 29.05.2026).

- ROIG, EMILIA (2023): *Das Ende der Ehe. Für eine Revolution der Liebe*. Berlin: Ullstein.
- SERESIN, ASA (2019): „On Heteropessimism. Heterosexuality is nobody’s personal problem.“ In: <https://thenewinquiry.com/on-heteropessimism/> (letzter Zugriff: 28.05.2026).
- SWIFT, TAYLOR (2019): „Lover“ [Song]. Album: *Lover*. Label: Republic Records.
- SWIFT, TAYLOR (2019): „New Year’s day“ [Song]. In: *Album: Reputation*. Label: Republic Records.
- SWIFT, TAYLOR (2020): „Tolerate it“ [Song]. In: *Album: Evermore*. Label: Republic Records.
- SWIFT, TAYLOR (2023): „Timeless“. (Taylor’s Version). (From The Vault) [Song]. Album: *Speak now*. Taylor’s Version). Label: Republic Records.
- SWIFT, TAYLOR (2024): „The smallest man who ever lived“ [Song]. Album: *The Tortured poets department*. Label: Republic Records.
- SWIFT, TAYLOR: (2024): „Loml“. [Song]. In: *Album: The Tortured poets department*. Label: Republic Records.
- SWIFT, TAYLOR/DEL RAY, LANA/ANTONOFF, JACK (2022): „Snow on the Beach“ [Song]. Album: *Midnight*. Label: Republic Records.
- SWIFTIPEDIA (2024): „List of Taylor Swift’s ex-boyfriends“. In: https://taylorswift.fandom.com/wiki/List_of_Taylor_Swift%27s_ex-boyfriends (letzter Zugriff: 28.05.2026).
- TAZ (2025) „Kritik an der Marke Taylor Swift. Die Entzauberung eines Popstars.“ In: <https://taz.de/Taylor-Swift-Die-Entzauberung-eines-Popstars/!6116701/> (letzter Zugriff: 28.5.2026).
- WOOLF, VIRGINIA (2020): *Ein Zimmer für sich allein*. Übersetzt von Christel Kröning. 6. Auflage. München: Anaconda.

III. HOCHSTAPELEI LESEN LERNEN: DIDAKTISCHE ZUGÄNGE

„hasst du wirklich versucht dich umzubringen?“

Aufmerksamkeitsökonomische Implikationen Sozialer Medien zwischen Authentizitätsimperativ und Sensationserwartung in Julia von Lucadous *Tick Tack*

1 Hinführung

Julia von Lucadous zweiter Roman *Tick Tack* verfolgt den Entwicklungsprozess der 16-jährigen Almette,¹ die durch das gezielte Social Engineering des manipulativen Studienabbrechers und frauenfeindlichen Internettrolls Jo zur gleichermaßen erfolgreichen wie politisch radikalisierten Influencerin wird. Als aufmerksamkeitserregendes ‚Startkapital‘ dient ein Suizidversuch Almettes, der unter Jos Einfluss instrumentalisiert und in den Sozialen Medien strategisch bewirtschaftet wird. Der komplex gebaute Text, der sich als postdigitale Gegenwartsdiagnose vernetzter Gesellschaftlichkeit lesen lässt, stellt dabei Praktiken der (Selbst-)Inszenierung in digitalen Räumen aus. Diese folgen den sensationsökonomischen Imperativen Sozialer Medien und offenbaren im Zuge dessen einerseits ihr massenpsychologisches, politisch wirksames Potenzial und ziehen andererseits ein Verschwinden des Subjekts nach sich (vgl. Maschewski/Nostoff 2019) – eine paradox anmutende Bewegung, die sowohl Momente der Dissoziation und Entfremdung wie auch der Hochstapelei evoziert.

.....

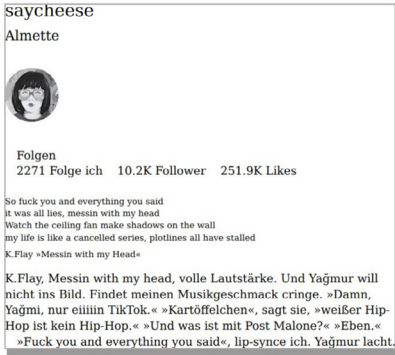
1 Bereits der Name „Almette“ kann im Roman als Hinweis auf Verhaltenslehren der Hochstapelei in einer aufmerksamkeitsorientierten Kultur gelesen werden, verweist dieser doch, als Markenname, auf den gleichnamigen Frischkäse. Die Produktlinie wird mit Naturnähe, Alpenpanorama und dem „Wohlergehen der Kühe“ (almette.de) beworben, tatsächlich handelt es sich um konventionell in Massentierhaltung erzeugte Nahrungsmittel. Die Figur verarbeitet die Verknüpfung zum Milchprodukt auch selbstironisch in ihrem Nickname („saycheese“).

Der hier vertretene theoretische Zugriff, Handlungen und Äußerungsakte auf Social Media unter dem Primat einer Ökonomie der Aufmerksamkeit in den Blick zu nehmen, schließt an Ausführungen von Georg Franck an, der bereits Ende der 1990er Jahre, also noch vor der Etablierung Sozialer Medien, von einer „Entgrenzung der Informationsflut“ spricht, die spätestens mit Aufkommen des Internets als Massenmedium deutlich an Fahrt aufgenommen habe (vgl. Franck 1998: 66). Franck knüpft daran die Beobachtung, dass Aufmerksamkeit zur neuen Währung geworden sei, die in mancherlei Hinsicht mit Geld vergleichbar sei, und sich – als zunehmend universales Tauschmittel – auch in Geld (zurück) verwandeln lasse (vgl. Franck 1998: 72 ff.). Etwa ab Mitte der 2000er Jahre bestätigen und konkretisieren Geschäftsmodelle heute führender Plattformunternehmen im Bereich Social Media die geradezu visionär erscheinenden Analysen Francks, wenn sie beginnen, große Datenmengen hinsichtlich ihres Aufmerksamkeitswerts zu analysieren und wirtschaftlich auszubeuten. Zunehmend lenken spezialisierte Algorithmen individuelle und kollektive Aufmerksamkeitsströme und erzeugen, mal als Nebeneffekt, mal intendiert, soziale und politische Phänomene, die in vielerlei Hinsicht Wirklichkeitsstrukturierend wirken (vgl. Kolo 2021).

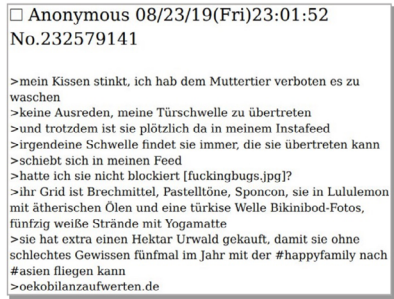
Unter anderem auf solche Verschränkungen von Mediennutzung und sozialer Wirklichkeit referiert Julia von Lucadous Roman – und thematisiert im Zuge dessen, neben der Medialität Sozialer Medien, auch die ästhetischen Implikationen literarischer Schrifttexte. Im Folgenden soll zunächst auf die besondere Schreibweise des Romans eingegangen werden, aus der sich bereits weitreichende Einblicke in die erzählte Welt gewinnen lassen. Ein Augenmerk wird auf den sozialen Konfigurationen und Verhaltensweisen liegen, wie sie im aufmerksamkeitsökonomischen Paradigma einer durch Soziale Medien geprägten Wirklichkeit zutage treten. Hinzuweisen wäre hier auf prominente Antinomien, die aus der Beschaffenheit der Medien selbst erwachsen. Abschließend wird das didaktische Potenzial der entfalteten Lektürewiese schlaglichtartig mit Blick auf einen „postdigitalen Literaturunterricht“ (Alt 2023) erörtert.

2 Digitalität – Aufmerksamkeit – Ökonomie

In seiner Schreibweise greift der Roman vielfältig auf Aspekte einer „Kultur der Digitalität“ (Stalder 2016)² zurück, die sich in einer Collage digitaler Ästhetiken realisieren:



v. Lucadou 2022, 50.



v. Lucadou 2022, 64.

Schon Meso- und Makrostruktur folgen in mehrfacher Hinsicht einem digitalen, genauer: binären Schema. So präsentiert der multiperspektivisch angelegte Text auf der Mesebene abwechselnd kontrastive Monologe der Figuren Almette und Jo, die zunehmend als sich ergänzende Erzählstränge lesbar werden. Auf der Makroebene setzt sich das binäre Schema in der Unterteilung des Romans in „Thread 1“ und „Thread 2“ fort und gibt zudem einen Hinweis auf

.....

- 2 Stalder identifiziert drei zentrale Eigenschaften digitaler Kulturproduktion: Algorithmizität, Gemeinschaftlichkeit und Referenzialität. „Referenzialität“ bezeichnet die Etablierung eines personalisierten und/oder gruppenbezogenen Bezugssystems, das die Autorität von spezialisierten Institutionen (wie Redaktionen, Museen oder Archiven) zunehmend infrage stellt – ästhetische Äußerungen erfahren in gewisser Weise eine Demokratisierung (vgl. Stalder 2016: 96–128). „Gemeinschaftlichkeit“ trägt im Zuge dessen zur Überzeugungskraft von Deutungen in sozialen Netzwerken bei (vgl. Stalder 2016: 129–164), kulturelle (Re-)Produktion ereignet sich also in verstärktem Maße kooperativ – die Kommunikation über Bedeutungszuweisungen und -verhandlungen unterliegt dabei der „Algorithmizität“, das heißt, sowohl Rezeptions- als auch Produktionsprozesse sind in spezifischer Weise über Algorithmen organisiert und entsprechend medial durchstrukturiert (vgl. Stalder 2016: 164–202).

eine mögliche textsortenspezifische Charakteristik der monologischen Figurenbeiträge. Diese lassen sich bis zu einem gewissen Grad als Gruppenchat-Fragmente oder Foreneinträge auf verschiedenen Plattformen (mglw. Reddit, Discord, TikTok) lesen. Letztlich thematisieren und synthetisieren die Erzählstränge allerdings vor allem auf generelle Weise verschiedene Darstellungs- und Schreibstrategien in Sozialen Medien sowie (post-)digitale Kommunikationstechniken (u. a. posten, referenzieren, interagieren, (re-)arrangieren und collagieren) und tragen zugleich den Charakter von Selbstberichten bzw. Tagebucheinträgen, sodass sich die Texte in ihrem Zustandekommen und ihrer Zielrichtung intradiegetisch nicht eindeutig plausibilisieren bzw. einer bestimmten Textsorte zuordnen lassen. Die Unklarheit in Erzählanlass und Adressat*innenorientierung kann als Vermischung privater und öffentlicher Kommunikation in Sozialen Medien gelesen werden und deutet so bereits die Auflösung des Subjekts durch seine Vergesellschaftung im virtuellen Raum an.

Liest man die Texte dezidiert als innere Monologe, zeigt sich, wie sehr die Affordanzen und Ästhetiken der genutzten Medien in den Gedanken der Figuren wirksam werden. Nimmt man hingegen eine Kommunikationssituation an, entsteht zudem der paradoxe Eindruck eines szenisch-dialogischen Erzählens, bei dem die Figuren permanent aneinander vorbei, hinein in imaginierte Zuschauer*innen- bzw. Leser*innenräume, sprechen. Weil die Antworten der Communities aber fehlen, das Echo der Echokammer also ausbleibt, erzeugt der Text aufmerksamkeitserregende, aber letztlich weitgehend resonanzlos erscheinende Diskursbeiträge – und stellt damit die stets prekär bleibende soziale Anerkennung in digitalen Räumen aus.

Interessanterweise spart der Text viele Social-Media-Beiträge Almettes aus, während die ihnen zugrundeliegenden kommunikativen und performativen Handlungen und auch soziale Wirkungen und Reaktionen intensiv von den Figuren besprochen werden. Die aufmerksamkeitserregende Information selbst wird so zur Leerstelle, das Sprechen über sie erscheint zentral.

Im Sinne Felix Stalders lässt sich eine spezifische Gemeinschaftlichkeit digitaler Kultur in den Beiträgen der Figuren ausmachen. So richten sich sowohl Jos Ausführungen als auch die Almettes jeweils an ein Publikum, das sich durch eine hohe Ähnlichkeit zu den Figuren auszuzeichnen scheint – nur so können die zahlreichen Referenzen und spezifischen Sprechweisen adäquat

nachvollzogen werden. Auch wenn die Figuren bestimmte jugend- und internetkulturelle Codes miteinander teilen, wird deutlich, dass Jos und Almettes Perspektiven auf Welt (sowie die ihrer Communities) sich eklatant unterscheiden. Die Sozialen Medien übernehmen hier eine paradoxe Rolle, indem sie die Figuren einerseits zueinander bringen, andererseits aber eine größtmögliche Ausdifferenzierung der Lebenswelten in ‚Filterblasen‘ vorantreiben. Dies gilt keineswegs nur für den digitalen Raum. Gezeichnet wird im Roman vielmehr eine Welt der algorithmisch vermittelten Parallelgesellschaften, in der die atomisierten Individuen nur wenig über ihr soziales Nahfeld erfahren.

3 Lebensräume in der Postdigitalität

Nur zweiundzwanzig Likes für meine bucklige Therapeutin. Liegt es an ihr oder an meiner Caption? Seit meinen Suicide-Storys, die mich kurzfristig auf Fame-Level katapultiert haben, habe ich nie wieder so viele Likes bekommen. Die neuen Follower waren nach einer Woche wieder weg. Obwohl ich den Content an die Zielgruppe Selbstmordfan angepasst habe. (26)

In einer postdigitalen Welt,³ in der alle als Prosument*innen permanent online sind und transnationale Plattformunternehmen zum Vehikel von Alltagskommunikation werden, treten vor allem die aufmerksamkeitsökonomischen Maßgaben Sozialer Medien in den Blick. Im Zeitalter der „Informationsflut“ (Franck 1998: 52) erfordert das breite Rezeptionsangebot ein sparsames Haushalten mit dem knappen Gut Aufmerksamkeit. Gleichzeitig erscheinen das Erlangen und die Akkumulation von Aufmerksamkeit als menschliche Grundbedürfnisse in der aufmerksamkeitskapitalistischen Gesellschaft. Güte und Erfolg eines Posts auf Social Media definieren sich über das Maß an Auf-

.....

3 Als „post-digital“ bezeichnet Robin Schmidt den „Zustand einer Gesellschaft, in dem der Unterschied zwischen digital und analog sich auflöst oder redundant wird, weil das einstmalige Digitale bereits zu ihrer inhärenten Voraussetzung geworden ist“ (Schmidt 2020: 57 f.). Genau dies trifft auf die Gesellschaft des Romans zu: Ohne das Digitale ist die Wirklichkeit der Figuren und ihrer Beziehungen nicht mehr zu denken.

merksamkeit, das andere für den Beitrag „ausgeben“ (Franck 1998: 51). Die Reflexion über Klickzahlen, Likes und Follower bestimmt folglich das Denken der Figuren; ihre Gesprächsthemen und ihre referenzreiche Sprache sind geprägt durch internetkulturelle Phänomene und ökonomisches Kalkül. Der Wettbewerb um Aufmerksamkeit differenziert sich auf verschiedenen Märkten aus, die Identitäten (re-)produzieren, diese zum Gegenstand von Attraktion und Bewirtschaftung machen und mithin norm(alis)ieren. Hierbei werden verschiedene gesellschaftliche Rollen und soziale Lagen wirksam, die sich auch in der Nutzung unterschiedlicher Plattformen und Internetdienste ausdrücken. Während Almette und ihre gleichaltrigen Freund*innen mehrere populäre Medien gleichzeitig bespielen, bevorzugt aber auf TikTok zurückgreifen, betreibt Almettes Vater ein feministisches Blog, Jos Mutter inszeniert sich hingegen als „Mumfluencerin“ auf Instagram. Alle Akteur*innen finden ein eigenes Publikum und sind mehr oder weniger in der Lage ein spezifisches Aufmerksamkeitskapital in virtuellen Netzwerken zu akkumulieren, weil diese räumliche Grenzen überwinden helfen und den Aufmerksamkeitsmarkt entsprechend liberalisieren. Das akkumulierte Aufmerksamkeitskapital erscheint indes stets instabil und kann nur durch permanent performante Aktivität erhalten und ausgebaut werden. Schnell zeigt sich, dass der aufmerksamkeitsökonomische Imperativ Sozialer Medien ein unternehmerisches Selbstkonzept und der Kampf um Anerkennung Verhaltenslehren der Hochstapelei hervorbringt. Dies lässt sich auf eine paradoxe Konfiguration Sozialer Medien selbst zurückführen: Während sich die dargestellte Gesellschaft – mit Andreas Reckwitz gesprochen – über eine Ausdifferenzierung singularistischer Lebensstile (vgl. Reckwitz 2017: 308 ff.) auszeichnet, die in der Kultivierung vermeintlich individueller Besonderheiten ihren Niederschlag findet, erweisen sich solche Besonderheiten nur als scheinbare, weil sie sich erst in ihrer algorithmischen Vermittlung realisieren und somit nur unter Rückgriff auf große Datenmengen (Big Data) zur Sichtbarkeit gelangen können – die Subjekte Sozialer Medien haben also offenbar mehr miteinander gemeinsam, als ihnen lieb ist. Sie sind angehalten, einen „Narzissmus der kleinen Differenzen“ (Freud 1952: 474) zu pflegen, um ihrem Bedürfnis nach Besonderheit und daraus erwachsender Aufmerksamkeit entsprechen zu können.

4 Zwischen Fakt und Fake: Verhaltenslehren der Hochstapelei in der Aufmerksamkeitsökonomie

Eine zentrale Bedeutung kommt an dieser Stelle dem Widerspruch zu, gleichzeitig spannende Inhalte produzieren und dabei authentisch wirken zu müssen. Wie Ole Nymoen und Wolfgang M. Schmitt festhalten, sei Authentizität das „Hochwertwort der Stunde“ (Nymoen/Schmitt 2021: 16), wenn es um erfolgreiches Influencer-Marketing in den Sozialen Medien geht.⁴ Der Eindruck persönlicher Nähe wird zum ‚Selling Point‘. Folglich richtet sich auch die algorithmische Politik der Plattformen dementsprechend aus und erzeugt „Authentizitätsmasken“ (Nymoen/Schmitt 2021: 9).

Genau dieser Umstand ist es, der Almettes zufällig aufgezeichneten Suizidversuch zum Gegenstand aufmerksamkeitsökonomischer Bewirtschaftung machen kann. Das unerhörte Ereignis, das im gesamten Roman permanent präsent ist, wirkt zugleich authentisch und sensationell und findet deshalb Anschluss in vielen Zielgruppen. Jo erkennt dieses Potenzial und baut Almette als Social Media-Ikone auf, indem er sie – von ihr zunächst unbemerkt – in einer antidemokratischen Filterblase platziert. Nachträglich konstruiert er für Almettes verzweifelte Handlung einen anschlussfähigen Sinn als gesellschaftskritischer Ermächtigungsakt und kokettiert überdies mit Almettes unbedingter Bereitschaft, sich für einen Systembruch aufzuopfern.

Jo tritt hier als autoritärer Hochstapler auf, der sowohl auf privater wie politischer Ebene seine Macht ausspielt, die er nicht zuletzt aus einem gleichermaßen verunsicherten wie manipulierten Umfeld gewinnt. In der gezielten Erzeugung und Bewirtschaftung von Emotionen zugunsten charismatischer Machtkonzentration gleicht dieser rohe Führungsstil dem postdemokratisch agierender Politiker*innen der Gegenwart. Der strategische Einsatz von Fake News und Falschinformationen zur Meinungsmobilisation kann hier eine

.....

4 Dies mag mit der positiven Bedeutung des Authentizitätsbegriffs in der Spätmoderne zusammenhängen, die sich in dieser Hinsicht als ‚post-romantisch‘ denken lässt: „Generell strebt das spätmoderne Subjekt im Umgang mit der Welt nach Erfahrungen des Authentischen. Kurz gesagt gilt nun: Wenn etwas gut ist, dann muss es authentisch sein, und wenn etwas authentisch ist, dann ist es gut“ (Reckwitz 2017: 293).

bedeutende Rolle einnehmen.⁵ Jos Macht speist sich dabei aus einem Wissen um die Funktionsweise Sozialer Medien, das über die naive Bedienung der Benutzeroberfläche weit hinausreicht und gewissermaßen Kenntnisse über die kulturellen Grundlagen und die „Rückseite“ der Dienste (Funktionen und Wirkungen von Programmcodes, Datenbanken, Konfigurationen) (vgl. Stalder 2016: 212) einschließt. Den Kontakt zu Almette beutet Jo doppelt aus, wenn er seine eigene Reputation in einer weiteren virtuellen Parallelgesellschaft, der Incel-Community, steigert, indem er dokumentiert, wie er Almette manipuliert.⁶ Um seinen Einfluss auf Almette weiter zu erhöhen und sie zunehmend kontrolliert steuern zu können, nutzt Jo Strategien aus der sogenannten Pickup-Artist-Szene. Diese frauenverachtende Subkultur betrachtet die Kontaktaufnahme bis hin zum Sex als strategisches Spiel, in dem bestimmte Taktiken eingesetzt werden, um das Gegenüber dominieren und letztlich demütigen zu können (vgl. Schutzbach 2018: 316 ff.). Auch hier spielt der ökonomische und gezielte Einsatz von Aufmerksamkeit und Anerkennung eine entscheidende Rolle. So soll das Opfer etwa im Wechsel von Auf- und Abwertung in eine emotionale Abhängigkeit geraten, die Machtausübung ermöglicht (vgl. Streckenbach 2016: 30). Entscheidend ist dabei nicht zuletzt die Rückkopplung der Pickup-Artists an ihre männliche Community, die antifeministische „Manosphere“ (Ging 2017: 2, vgl. Cornwall et al. 2016: 272 ff.). Der Annäherungsprozess wird dokumentiert und einer mehr oder weniger festgelegten Dramaturgie unterzogen, in der emotionale Nähe vorgetäuscht, das Opfer bloßgestellt und vielfach erniedrigt wird. In der Rahmung des Spiels können Punkte und Reputation für den Erfolg von Annäherungsversuchen bezogen werden (vgl. Exner 2013) – Aufmerksamkeit erscheint also auch hier als zentrale Währung.

Erst Soziale Medien, die unter dem Paradigma der Aufmerksamkeitsakkumulation stehen, ermöglichen einen derartigen Austausch in virtuellen Öffent-

.....

5 Vgl. Bendel 2024.

6 Der Begriff „Incel“ (Involuntary Celibate) bezeichnet Angehörige einer männerrechtsaktivistischen Bewegung heterosexueller Singles mit hoher sexueller Frustration, die sich v. a. in der grundsätzlichen Verachtung von Frauen ausdrückt. Als Selbstbezeichnung trägt der Begriff Potenziale von Zugehörigkeit und Identifikation mit dieser Gruppe, die in Sozialen Medien ausgelebt werden können (vgl. Kracher 2020).

lichkeiten und können so zur Verschärfung identitätspolitischer Gegensätze beitragen. Doch nicht nur derart offen gesellschaftsgefährdende Strömungen im digitalen Raum operieren mit manipulativen Strategien. Vielmehr stellt der Roman dar, dass aufmerksamkeitsökonomische Maßgaben gesellschaftsweit ihre Wirkung entfalten. Selbst im intimsten freundschaftlichen Kontakt werden Emotionen gezielt inszeniert und instrumentell zur Beeinflussung des Gegenübers eingesetzt. Die „Authentizitätsmaske“ (Nymoen/Schmitt 2021: 9) wird wirksam in der permanent strategischen Abwägung und Reflexion des eigenen Verhaltens, das allerdings als authentisch markiert wird. So verhält sich Almette sogar gegenüber ihrer besten Freundin Yağmur mitunter berechnend und manipulativ:

O neiiiiin, sie will schon wieder über die SACHE reden.

Ich lasse die Schultern hängen und senke die Augenlider. Normalerweise reicht das, um sie zu beschwichtigen. Sie legt dann ihren Arm um mich, drückt mir einen Kuss auf die Wange. Zeigt mir die lustigsten Memes in ihrem Feed, um mich aufzumuntern. Heute kriege ich weder Memes noch Küsse. (v. Lucadou 2022: 55)

Almettes gezeigtes Verhalten erscheint als Oberflächenphänomen, das anscheinend kaum emotionales Fundament besitzt. Wirkung und Ertrag einer sozialen Handlung werden im Vorfeld kalkuliert und antizipiert. Die inszenierten Gefühlsausdrücke erweisen sich als taktische Schachzüge in der Aufmerksamkeitsakquise, während das Gegenüber zum berechenbaren Objekt herabgestuft wird. Auch ihre Eltern täuscht Almette strategisch: Weil ihre Mutter sie in erheblichem Maße kontrolliert,⁷ führt Almette ein fingiertes Tagebuch. Nicht nur die Sozialen Medien sind also Produktionsstätten für Fakes, erneut scheint auch der persönliche Nahbereich, in diesem Fall die Familie, als Ort normierter Authentizitätsinszenierung:

.....

7 Der Kontrollwunsch der Mutter lässt sich als weiteres Phänomen von sozialer Unsicherheit und Atomisierung lesen. Die digitale Gesellschaft erscheint als Kontrollgesellschaft, weil die Technologie permanent Kontrollüberschüsse produziert (vgl. Nassehi 2019: 43 f.).

Als ich die Invasion der Privatsphäre entdeckte, kam der Counterstrike. Ich ließ mir nichts anmerken. Und wünschte mir zu jedem Geburtstag brav ein neues Tagebuch, um darin eine alternative Storyline meines Lebens zu entwickeln. Genau auf meine Eltern abgestimmt. *I loooooove you, Toni!!* <3, steht in Rechtmacher-Schrift auf Seite eins des aktuellen Tagebuchs mit Lamamotiv. (v. Lucadou 2022: 53)

Der Roman, der mitunter selbst tagebuchähnliche Züge trägt, verfährt hier in mehrfacher Hinsicht selbstreferenziell – einerseits indem jegliche Produktionsweisen der Identitäts- und Kohärenzherstellung, insbesondere solche einer idealisierten Selbstdokumentation, ironisch vorgeführt werden. Andererseits wird so nochmals deutlich herausgestellt, dass das erzählerische Moment im Sozialen Medium weitaus stärker von pointenstarker Disruption und Beschleunigung geprägt ist. Auch tritt der Text an dieser Stelle mit Rezipierenden in den Dialog, die, ähnlich der Mutter, intime und zugleich inszenierte Aufzeichnungen lesen. Mit der manipulativen Abgeklärtheit gegenüber nahestehenden Freund*innen und Verwandten geht für Almette auch ein Selbstverlust einher, der sich im Roman am deutlichsten in der zunehmenden Bagatellisierung des Suizidversuchs sowie seiner Umdeutung und Verkürzung auf polarisierendes Material für aufmerksamkeitsregenden Content ausdrückt. Das behavioristisch geprägte Selbstverständnis des Social Engineers wirkt auf das Selbst zurück und unterwirft dieses derselben reduktionistischen Perspektive. Dies verschärft einerseits die Atomisierung der Subjekte. Zugleich verschwindet aber das handlungsmächtige Subjekt auch mehr und mehr in den norm(alis)ierenden, über große Datenmengen vermittelten Communities der Netzwerkgesellschaft, wie Felix Maschewski und Anna-Verena Nosthoff ausführen:

Seine Ersetzung durch einen „black-boxed actor“ (Galloway 12.04.2010) geht dabei einher mit einer Verortung im Kontext, das heißt im Rahmen von Relationen, Beziehungen und Umwelten. Die Konturen des Individuums werden in der Folge porös, die Distinktion zwischen Innen und Außen, zwischen dem Privaten und Öffentlichen obsolet, sodass das Subjekt sich zunehmend auf eine Schalt- und Relaisstation gesellschaftlicher Verkehrssysteme reduziert. (Maschewski/Nosthoff 2019: 69)

Ebendies führt der Roman am Verhältnis von Jo und Almette vor und knüpft das Verschwinden des Subjekts an die Gefahren autoritärer Gesellschaftlichkeit: Während Almette ihre Handlungsmacht fast gänzlich einbüßt, weil sie zunehmend und gleichsam unmerklich von Jo fremdbestimmt wird, gewinnt sie für diesen vor allem die Rolle einer Funktion in einem programmierten Ablauf. Jo figuriert dergestalt die drängende und geradezu autoritär anmutende Erwartungshaltung Sozialer Medien im Imperativ der Aufmerksamkeitserregung.⁸ Das algorithmische Denken⁹ der Figur folgt einer entmenschlichenden Logik, wenn Jo gefühllos, strategisch und von langer Hand den finalen Selbstmord von Almette bei einer antidemokratischen Demonstration plant. Diese richtet sich einerseits gegen die Corona-Maßnahmen der Regierung, versteht sich aber in einem weiteren Sinne als autoritärer Systembruch von rechts. Almette soll hier unter dem Alias „Ashani“¹⁰ medien- und massenwirksam als ästhetisiertes Opfer für den Umsturz dargeboten werden. Die gespielte personale Nähe Jos, sein fortgesetzter emotionaler Betrug Almettes, öffnet dabei erst den Weg zur Manipulation. Seine Grundhaltung des autoritären Hochstaplers lässt sich auf zahlreiche Formen der Aufmerksamkeitsakkumulation im Netz übertragen, nicht zuletzt auf die stets als authentisch und nahbar inszenierten Personae vieler erfolgreicher Influencer*innen.

.....

- 8 Der Text referiert hier auf Überlegungen von Felix Stalder zu einer kommerzialisierten Kultur der Digitalität, die Gefahr läuft, postdemokratische Tendenzen in Gesellschaft und Politik zu verstärken. Dem hält Stalder die gemeinschaftsbildenden und demokratischen Potenziale der Commons entgegen, die sich durch eine Rückgewinnung des Internets in freier Kultur-distribution, Open Source-Projekten oder einer aktiven Maker-Szene realisieren kann (vgl. Stalder 2016: 203 ff.).
- 9 Algorithmische Denkfähigkeit zählt zu den Grundvoraussetzungen des Programmierens. Man versteht darunter den Modus zweckrationalen Denkens, ein Problem zu analysieren, es in einfache Schritte zu zerlegen und daraus eine strukturierte Lösung zu entwickeln (vgl. Jannidis, Kohle, Rehbein 2017: 90).
- 10 Auch dieser Name transportiert einen Markenbezug, denn er verweist auf eine – Wikipedia zufolge – in Indien populäre Handfeuerwaffe. Folgt man „Yogawiki“, entspricht die wörtliche Bedeutung auf Sanskrit in etwa „Donnerkeil, Blitzstrahl.“ (<https://wiki.yoga-vidya.de/Ashani>)

5 Didaktische Überlegungen

Angesichts beschleunigter kultureller Entwicklungen im Zuge von Digitalisierung und Ökonomisierung stellt sich die Frage, welche Bedeutung Literatur und ihre Didaktik für eine Orientierung in derart geprägten gesellschaftlichen Diskursen haben können.

Ulf Abraham beantwortet die Frage nach dem „Wozu?“ des Literaturunterrichts mit einem Verweis auf die Chance vertieften Verstehens der eigenen Lage: „Wir verstehen uns selbst, (individuell, sozial bzw. kollektiv, kulturell), indem wir diese Geschichten verstehen und deshalb möchten wir sie immer wieder und medial immer neu, erzählt bekommen und nacherzählen können.“ (Abraham 2021: 85) Auch wenn sich in aktuellen Kulturprodukten (so auch in *Tick Tack*) die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion zunehmend verflüssigen, weil der faktuale Referenzbereich wächst (vgl. Metz 2020: 7 ff.), kann es im Literaturunterricht niemals darum gehen, Literatur einer Verzweckung als „Container für Informationen“ (Abraham/Launer 2002: 2) zu unterwerfen. Denn literarische Texte sind stets fiktionale Kunstwerke, auch dann, wenn sie von sich behaupten, authentisch Wirklichkeit abzubilden.¹¹ Hier zeigt sich eine wichtige Gemeinsamkeit mit (Selbst-)Inszenierungen auf Social Media – und ein großes Potenzial für den Literaturunterricht. Denn auch Kulturprodukte in Sozialen Medien können im Sinne eines erweiterten Literaturbegriffs als Literatur, also als ästhetisch-fiktionale Texte, gelesen werden.

Produktiv für persönlichkeitsbildende Ziele kann Literaturunterricht vor allem dann werden, wenn Literatur ihre Qualitäten als Reflexionsmedium für „Weltwissen“ (Abraham/Launer 2002) ausspielen kann. Das bedeutet, dass auch ästhetische und darstellungsspezifische Aspekte in der thematischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zur Geltung kommen müssen. Mit Blick auf *Tick Tack* gewinnt dieser Zusammenhang besondere Bedeutung, weil der

.....

11 Die Einsicht, dass Literatur immer Welt konstruiert und niemals abbildet oder gar ‚widerspiegelt‘, findet ihren Niederschlag zuletzt auch in der weitreichenden Ersetzung des Begriffs der Autobiografie durch den der Autofiktion in literaturwissenschaftlichen Diskursen. Grenzगतungen wie diese werfen zudem die Frage auf, inwiefern überhaupt von faktualer Wirklichkeit im Zusammenhang mit medialen (nicht nur ausgewiesenermaßen ästhetisch intendierten) Erzeugnissen gesprochen werden kann.

Roman, indem er Kulturtechniken der (Post-)Digitalität in Inhalt und Form derart großen Raum verschafft, die Auswirkungen ästhetischer (Infra-)Strukturen auf Individuation und Gesellschaftlichkeit geradezu ausstellt. Begreift man Literaturdidaktik als „eingreifende Kulturwissenschaft“ (Kepser 2013), so kann ein kulturwissenschaftlich informierter Blick auf literarische Produkte das Orientierungsvermögen in akuten Diskursen digitaler Gesellschaftlichkeit beträchtlich erhöhen. Die thematische Perspektivierung von *Tick Tack* unter dem Gesichtspunkt einer Inszenierungen produzierenden Aufmerksamkeitsökonomie adressiert Schüler*innen als kulturelle Subjekte¹² und tangiert gleich mehrere Querschnittsaufgaben des Deutschunterrichts, die miteinander in engem Zusammenhang stehen.

Die KMK-Strategie „Bildung in der digitalen Welt“ (KMK 2017; KMK 2021) fokussiert sowohl instrumentelle, anwendungsbezogene Kompetenzen als auch kritisches Reflexionsvermögen im Umgang mit digitalen Medien. Augenscheinlich profiliert der vorliegende Beitrag dahingehend den Ausbau von Reflexions- und Kritikfähigkeit – zentral kann es darum gehen, besser zu verstehen, unter welchen Bedingungen kulturelle Erzeugnisse in der (Post-) Digitalität hergestellt werden und welche gesellschaftlichen Wirkungen das nach sich zieht. Dass Digitalisierung und Digitalität in engem Zusammenhang mit Aspekten des Ökonomischen stehen, zeigt sich nicht nur in der vorliegenden Analyse, sondern noch deutlicher in soziologischen und medienpädagogischen Arbeiten (vgl. Herzig et al. 2020; Staab 2019; Carstensen/Schaupp/Sevignani 2023). Wurde die Forderung nach ökonomischer Bildung in der Schule in den vergangenen Jahren immer wieder laut im Sinne einer Stärkung funktionalistischer Ansätze (Employability-, Unternehmer-, Konsum-, Finanz- und Wirtschaftsordnungserziehung) (vgl. Hedtke 2015: 13),¹³ verfolgt

-
- 12 Zentral für den hier zugrunde gelegten Subjektbegriff ist die Gleichzeitigkeit von gesellschaftsbedingter Handlungsmacht und Ohnmacht, wie ihn u. a. Foucault entfaltet (Foucault 1983: 208 ff.).
 - 13 Zuletzt sorgte die gemeinsame Initiative von Bundesfinanz- und Bundesbildungsministerium zur Stärkung ‚finanzieller Bildung‘ für Aufsehen. Die Ministerien folgen darin Forderungen der OECD (Bundesministerium für Finanzen 2024).

der vorliegende Beitrag eine sozioökonomische Bildungsperspektive¹⁴ auf Literaturunterricht, die ihre Rechtfertigung aus der verschärften Ökonomisierung heutiger Gesellschaftlichkeit bezieht und in weiten Teilen als Desiderat literaturdidaktischer Forschung anzusehen ist (Mattern/Schaffers 2020; Schaffers/Zelger 2023).

Ein derart profilierter Kompetenzaufbau im Sinne eines „postdigitalen Literaturunterrichts“ (Alt 2023), der sich als machtkritische Kontextarbeit für ästhetische Phänomene in der Digitalität begreift, steht auch in enger Verbindung mit Zielen der Demokratiebildung (vgl. KMK 2018: 3), die angesichts rezenter politischer Entwicklungen auf nationaler und globaler Ebene als besonders wichtige Querschnittsaufgabe des Deutschunterrichts angesehen werden muss. Denn insbesondere die infrastrukturellen Voraussetzungen einer „ästhetischen Ökonomie“ (Böhme 2016: 25) im Aufmerksamkeitskapitalismus bereiten den Nährboden für autoritäres Hochstapeln, das sowohl im mikro- wie auch im makropolitischen Umfeld Hochzeiten feiern kann und demokratische Kultur gefährdet.

Im Sinne Abrahams kann *Tick Tack* in besonderer Weise als Reflexionsimpuls von Weltwissen postdigitaler Gesellschaftlichkeit dienen, nicht zuletzt, weil der Roman sprachlich und poetologisch vielfach auf entsprechende kulturelle Bewusstseinsinhalte und Kommunikationsstrategien verweist. So kann etwa die extensive Beschäftigung des Texts mit der Meme-Kultur und ihren spezifischen Sprechweisen didaktisch in den Blick genommen werden, um Verweisfelder zwischen Fiktionalität und Faktualität zu diskutieren. Indem der Roman ästhetische Elemente von Social Media imitiert und inszeniert, wird zudem der Blick auf Fragen der Medialität gelenkt: Auf die Bedeutung algorithmischer Verteilungs- und Filtermechanismen für die Distribution digitaler Medienangebote verweist die typische Nutzer*innenstatistik, die den Passagen von Almette vorangestellt ist und ihren ‚Aufmerksamkeitswert‘ abbildet.

.....

14 Sozioökonomische Bildung bezieht gegenüber bspw. „finanzieller Bildung“ verstärkt die kritische Auseinandersetzung mit den Folgen ökonomischer Entscheidungen für Individuen und Allgemeinwesen sowie die Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse unter dem Eindruck ökonomischer Imperative in ihre Überlegungen mit ein. Adressiert sind somit stets Fragen der (ungleichen) Ressourcenverteilung sowie Vorstellungen von Machtausübung und Gerechtigkeit (vgl. Hedtke 2015: 3 ff.).

Im Verlauf der Erzählung wird hier eine Steigerungsbewegung dargestellt, die analog zu Almettes Radikalisierung verläuft. Es wird damit nahegelegt, dass Sichtbarkeit in sozialen Medien mit Exzentrizität und Extremismus korreliert – eine These, die sich im Unterricht diskutieren ließe.

Überdies lässt sich reflektieren, inwieweit die subjektive Qualitätswahrnehmung von Beiträgen auf Social Media durch ihre Follower- oder Like-Zahlen beeinflusst wird.¹⁵ An dieser Stelle tritt die Verbindung von Ästhetik, Ökonomie und Autorität, aber auch Kollektivität sehr deutlich zutage. Wenn Aufmerksamkeit als Währung plausibel wird, kann daran die Selbstreflexion des Subjekts als Konsument:in und Produzent:in von Aufmerksamkeit geknüpft werden. Zentrale Fragen könnten lauten: Wie ‚gebe‘ ich meine Aufmerksamkeit aus? Welche Auswirkungen haben meine Aufmerksamkeitsausgaben auf mich, mein soziales Umfeld und auf die (digitale) Gesellschaft im Ganzen? Andererseits auch: Wie und wofür erhalte ich Aufmerksamkeit? Was wäre ich bereit für einen Aufmerksamkeitszuwachs zu tun? Würde ich auch auf hochstaplerische Praktiken zurückgreifen und Augenwischerei betreiben? Wo liegen für mich Grenzen? Nicht unwichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Soziale Medien Aufmerksamkeit gewissermaßen ‚jenseits von Gut und Böse‘ gratifizieren: Es ist nicht entscheidend, ob ein Beitrag positive oder negative Reaktionen hervorruft, wichtig ist vielmehr die Reaktionsstärke, also gewissermaßen das affektive Erregungsniveau eines Beitrags. Hier bahnen sich medienethische Vertiefungspotenziale an. Eng an diese Fragestellungen knüpft sich auch das Themenfeld „Authentizität und Sensation“. Nicht nur können Authentifizierungsstrategien hinsichtlich ihrer Struktur und Wirkungsabsicht analysiert (etwa mit Blick auf Jo als Figuration aufmerksamkeitsökonomischer Imperative) und als literarisches Phänomen (mit langer Tradition!¹⁶) besprochen werden; deutlich werden kann auch, dass Authentizität und Sensation als Gegensatzpaar Kontur gewinnen, das allein durch (literarische und rhetorische) Inszenierungsmechanismen zusammengehalten wird.

.....
15 Dazu kann auf Studien wie die von Johannes Paßmann Bezug genommen werden (Paßmann 2018).

16 Ein prominentes Beispiel für die Inszenierung von Authentizität ist die Herausgeberfiktion, wie sie sich bereits in Cervantes' *Don Quijote* oder in Goethes *Die Leiden des jungen Werther* findet.

Ein aufgezeichnetes Ereignis wie Almettes Suizidversuch hat in der Aufmerksamkeitsökonomie den hohen Seltenheitswert eines extrem knappen Gutes, weil es die Forderung nach Authentizität und die nach Sensation auch ohne Inszenierung erfüllt. Nur einem glücklichen Umstand ist es zu verdanken, dass Almette die Bewirtschaftung ihres Videos noch selbst erlebt und sogar weiter vorantreiben kann – hier müssen jedoch gleich wieder Inszenierungsbemühungen angestellt werden, um den erlangten Aufmerksamkeitswert zu sichern. Schnell wird so deutlich, dass authentische und sensationelle Äußerungsakte von ein und derselben Person dauerhaft nicht erbracht werden können – was Verhaltensweisen der Hochstapelei Tür und Tor öffnet. Deutlich erscheinen Hochstapelei und (Selbst-)Täuschung so auch als kompensatorische Strategien im Umgang mit dem Erwartungs- und Publikationsdruck Sozialer Medien. Leitfragen für die unterrichtliche Beschäftigung könnten lauten: Wie ‚echt‘ kann spannender Content realistischerweise sein? Welche Bedeutung hat für mich die Authentizität und gefühlte Nähe zu den Personen, denen ich folge? Wie verändert eine Inszenierung in Richtung Authentizität oder Sensation jeweils die Wirkung eines Inhaltes oder Themas? Und weiterhin: (Warum) müssen kulturelle Erzeugnisse Sozialer Medien überhaupt authentisch sein?

Mit Blick auf Fragen der Demokratiebildung rückt Almettes Entmachtung als Subjekt im Netz ins Sichtfeld literaturdidaktischer Arbeit. Anbieten würde sich ein selbstkritischer Blick auf das eigene Mediennutzungsverhalten, um Handlungsmacht zurückzugewinnen. Mögliche Fragen könnten lauten: Warum spricht mich eine Inszenierung eigentlich an? Inwieweit trägt die Gestaltung eines Beitrags möglicherweise zu meiner Manipulation und Überwältigung bei? Auf welche Weise wird Nähe inszeniert und Sympathie erzeugt? Inwiefern verführt mich ein vermeintlich authentisches Verhältnis zu einem Influencer, diesem meine gesteigerte Aufmerksamkeit zu schenken und, z. B. über Affiliate-Links, auch mein Geld? Ein weiteres demokratiebildendes Potenzial transportiert der Text in seiner Kritik an gesellschaftsgefährdenden Gruppenbildungsprozessen in Sozialen Medien, wie sie insbesondere anhand der Incel-Community aufgezeigt werden. Im Sinne einer Erziehung durch Literatur kann hier die faktuale Referenz des Textes aufgegriffen werden, dass „Männerrechtsaktivismus“ in der dargestellten Art als „Einstiegsdroge in rechtsradikales Denken“ (Kracher 2020) fungiert und somit grundsätzlich zu

problematisieren ist. Deutlich mag werden, dass Interaktionen im Netz stets Handlungen in der sozialen Realität sind und keineswegs nur in einem scheinbar nach eigenen Gesetzen funktionierenden ‚virtuellen Raum‘ stattfinden.

Der mit allen diesen Fragen und Ansatzpunkten verknüpfte Kompetenzaufbau betrifft einerseits ein „literarisches Lernen im engeren Sinne“ (Zabka et al. 2022: 37), also beispielsweise ästhetische Darstellungsstrategien wie die (Multi-)Perspektivität, anhand derer Positionalität und Situiertheit von Wissen (der Figuren) erarbeitet werden kann. Andererseits können auch Kompetenzen geschult werden, bei denen der Schwerpunkt auf „literarischem Lernen im weiteren Sinne“ (ebd.), also persönlichkeitsbildenden Potenzialen liegt. Weil es sich in dieser Hinsicht auch um (medien-)ethische Themen handelt, können hier verstärkt Ansätze eines Philosophierens mit Literatur (vgl. Mercolli Rosenberger 2023) produktiv gemacht werden, die anhand des sogenannten „Fünf-Finger-Modells“ über verschiedene philosophische Zugänge (wahrnehmen, verstehen, analysieren, streiten, fantasieren) individuelle und gesellschaftliche Problemstellungen operationalisieren. Selbstredend stehen literarisches Lernen im engeren Sinne und literarisches Lernen im weiteren Sinne stets in einem Bedingungsverhältnis (vgl. Zabka et al.: 36; Fritzsche 1994: 100).

6 Fazit

Zentral für die literaturunterrichtliche Auseinandersetzung mit kulturellen Phänomenen Sozialer Medien, wie sie auch *Tick Tack* thematisiert, ist die Herausbildung eines sensibilisierten Blicks für Inszenierungs- und Täuschungsprozesse im Kontext von Authentizitäts- und Sensationsimperativen in der Aufmerksamkeitsökonomie. Entscheidend ist die Einsicht, dass Authentizität und Sensation meist Gegensätze sind, die erst in der Inszenierung zur Deckung gebracht werden können. Inszenierungen erscheinen dergestalt konstitutiv für unterhaltsamen Content, denn es ist die Form eines Medienprodukts, die maßgeblich dazu beiträgt, dass alltägliches ‚Rauschen‘ in aufmerksamkeitwürdigen Content überführt werden kann. Soziale Medien produzieren über ihre algorithmische Verknappung von Aufmerksamkeit ein Paradigma der

Hochstapelei, das in einer (post-)digitalen Gesellschaft allumfassend wirksam werden kann.

Mediale Produkte, und insbesondere solche der Social Media, sind stets und im höchsten Maße Inszenierungen; auch authentisch wirkender Content kommt niemals ohne Inszenierung aus.

Diese ganz grundlegende literatur- bzw. mediendidaktische Einsicht trägt entscheidend zu einer Erziehung zur Literatur bzw. Medialität in der Postdigitalität bei und kann helfen, mediale Inszenierungen als solche zu identifizieren und ein Interesse für deren hintergründige Absichten und manipulative Potenziale zu wecken – die ihrerseits oftmals in (aufmerksamkeits-)ökonomischen und letztlich machtgetriebenen Motiven gründen.

Literaturverzeichnis

Primärtext

LUCADOU, JULIA VON (2022): *Tick Tack*. Berlin: Hanser.

Sekundärtexte

ABRAHAM, ULF (2021): „Wozu gibt es Literatur und wozu Literaturunterricht? Implizite Normen und explizite Leistungserwartungen im aktuellen literaturdidaktischen Diskurs“. In: Brenz, Lydia/Pflugmacher, Torsten (Hg.): *Normativität und literarisches Verstehen. Interdisziplinäre Perspektiven auf Literaturvermittlung*. Frankfurt/Main: Lang, 85–97.

ABRAHAM, ULF/LAUNER, CHRISTOPH (Hg.) (2002): *Weltwissen erlesen. Literarisches Lernen im fächerverbindenden Unterricht*. Baltmannsweiler: Schneider.

ALT, LUCAS (2023): „Digitalisierung lesen lernen. Auf dem Weg zu einem postdigitalen Literaturunterricht in den Sekundarstufen“. In: *MiDU* 2, 1–17. <https://doi.org/10.18716/OJS/MIDU/2023.2.2>.

BENDEL, OLIVER (2024): „Trumpismus“. In: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/trumpismus-126828> (letzter Zugriff: 11.6.2026).

BÖHME, GERNOT (2016): *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp.

- BUNDESFINANZMINISTERIUM (2024): „Finanzielle Bildung“. In: https://www.bundesfinanzministerium.de/Web/DE/Themen/Internationales_Finanzmarkt/Finanzielle-Bildung/finanzielle-bildung.html (letzter Zugriff: 11.6.2026).
- CARSTENSEN, TANJA/SCHAUPP, SIMON/SEVIGNANI, SEBASTIAN (Hg.) (2023): *Theorien des digitalen Kapitalismus. Arbeit, Ökonomie, Politik und Subjekt*. Berlin: Suhrkamp.
- CORNWALL, ANDREA/LINDISFARNE, NANCY/KARIORIS, FRANK G. (2016): *Masculinities under neoliberalism*. London: Zed Books.
- EXNER, MARIA (2013): „Pick-Up-Artists: Der Zweifel an der Natur des Mannes“. In: <https://www.zeit.de/lebensart/partnerschaft/2013-04/pick-up-artists-clarisse-thornmaennlichkeit/> (letzter Zugriff: 11.6.2026).
- FOUCAULT, MICHEL (1983): „Afterword. The Subject and Power“. In: Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul (Hg.): *Michel Foucault, beyond structuralism and hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 208–226.
- FRANCK, GEORG (2019): *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München: Hanser.
- FREUD, SIGMUND (1952): „Das Unbehagen in der Kultur“. In: Freud, Anna (Hg.): *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*. Bd. 14. London: Imago, 419–506.
- GING, DEBBIE (2019): „Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere“. In: *Men and Masculinities* 4, 638–657. <https://doi.org/10.1177/1097184X17706401>.
- HEDTKE, REINHOLD (2015): „Sozioökonomische Bildung“. In: *Haushalt in Bildung & Forschung* 4, 3–18. <https://doi.org/10.3224/hibifo.v4i3.20689>.
- HERZIG, BARDO/KLAR, TILMAN-MATHIES/MARTIN, ALEXANDER/MEISTER, DOROTHEE M. (2020): „Editorial: Orientierungen in der digitalen Welt“. In: *Medienpädagogik: Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung* 39, i–vii. <https://doi.org/10.21240/mpaed/39/2020.12.12.X>.
- JANNIDIS, FOTIS/KOHLER, HUBERTUS/REHBEIN, MALTE (Hg.) (2017): *Digital Humanities*. Stuttgart: Metzler.
- KEPSEK, MATTHIAS (2013): „Deutschdidaktik als eingreifende Kulturwissenschaft. Ein Positionierungsversuch im wissenschaftlichen Feld“. In: *Didaktik Deutsch* 34, 52–68.

- KMK (2017): „Bildung in der digitalen Welt Strategie der Kultusministerkonferenz“.
In: https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/pdf/PresseUndAktuelles/2017/Strategie_neu_2017_datum_1.pdf (letzter Zugriff: 11.6.2026).
- KMK (2018): „Demokratie als Ziel, Gegenstand und Praxis historisch-politischer Bildung und Erziehung in der Schule.“ In: https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/2009/2009_03_06-Staerkung_Demokratie-erziehung.pdf (letzter Zugriff: 11.6.2026).
- KMK (2021): „Lehren und Lernen in der digitalen Welt Ergänzung zur Strategie der Kultusministerkonferenz ‚Bildung in der digitalen Welt‘.“ In: https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2021/2021_12_09-Lehren-und-Lernen-Digi.pdf (letzter Zugriff: 11.6.2026).
- KOLO, CASTULUS (2021): „Die Ökonomie sozialer Medien“. In: Schmidt, Jan-Hinrik/Taddicken, Monika (Hg.): *Handbuch Soziale Medien*. Wiesbaden: Springer, 1–23.
- KRACHER, VERONIKA (2020): *Incels: Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*. Mainz: Ventil.
- MASCHEWSKI, FELIX/NOSTHOFF, ANNA-VERENA (2019): „Netzwerkaffekte: Über Facebook als kybernetische Regierungsmaschine und das Verschwinden des Subjekts“. In: Mühlhoff, Rainer/Breljak, Anja/Slaby, Jan (Hg.): *Affekt Macht Netz: Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript, 55–80.
- MATTERN, NICOLE/SCHAFFERS, UTA (2020): *Ökonomisches Wissen und ökonomische Bildung im Literaturunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider.
- MERCOLLI ROSENBERGER, LAURA (2023): *Philosophieren im Deutschunterricht*. Bern: Hep.
- METZ, CHRISTIAN (2020): *Beugung: Poetik der Dokumentation*. Berlin: Verlagshaus Berlin.
- NASSEHI, ARMIN (2019): *Muster: Theorie der digitalen Gesellschaft*. München: Beck.
- NYMOEN, OLE/SCHMITT, WOLFGANG M. (2021): *Influencer: Die Ideologie der Werbekörper*. Berlin: Suhrkamp.
- PABMANN, JOHANNES (2018): *Die soziale Logik des Likes: Eine Twitter-Ethnografie*. Frankfurt/Main: Campus.
- RECKWITZ, ANDREAS (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- SCHAFFERS, UTA/ZELGER, SABINE (Hg.) (2023): *Ökonomie und Deutschunterricht. Ide 3*.

„hasst du wirklich versucht dich umzubringen?“

- SCHUTZBACH, FRANZISKA (2018): „Dominante Männlichkeit und neoreaktionäre Weltanschauungen in der Pick-Up-Artist-Szene“. *Feministische Studien* 2, 305–321.
- STAAB, PHILIPP (2019): *Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp.
- STALDER, FELIX (2016): *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp.
- STRECKENBACH, LUISA ANTONIE (2016): „Der Weg des wahren Mannes‘ und die Vergeschlechtlichung der Selbstoptimierung – Eine empirische Analyse der Community der Pickup Artists“. *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien* 1, 27–48.
- ZABKA, THOMAS ET AL. (2022): *Studienbuch Literaturunterricht*. Hannover: Klett/Kallmeyer.

JULIE INTVEEN

The True Story Of A Total Fake

Eine Untersuchung des didaktischen Potenzials der Hochstaplerin Anna Delvey in der Miniserie *Inventing Anna*

1 Who the Hell is Anna Delvey?

Anna Sorokina alias Anna Delvey ist mehr als nur eine Hochstaplerin; sie ist ein Phänomen, das die Dynamik zwischen Identität und öffentlicher Wahrnehmung in einer digital vernetzten, stark durch soziale Medien und visuelle Selbstdarstellung geprägten Gesellschaft reflektiert. Die Miniserie *Inventing Anna* aus dem Jahr 2022, die auf Netflix zu sehen ist, eröffnet dabei eine neue, realitätsbezogene Perspektive auf Hochstapelei und Identitätsbildung. Inspiriert von dem im New York Magazine erschienenen Artikel *How Anna Delvey Tricked New York's Party People* von der Journalistin Jessica Pressler, basiert die Serie auf wahren Begebenheiten, zugleich handelt es sich jedoch um eine hochgradig stilisierte und dramatisierte Fiktionalisierung der Geschichte von Anna Delvey. So beginnt die Pilotfolge mit dem Disclaimer „This whole story is completely true. Except for all the parts that are totally made up.“ (Rhimes S1:E1: 00:02:20), was Zuschauer*innen von Beginn an rätseln lässt, in welchen Teilen die Serie an die biografischen Fakten der realen Anna Sorokina anknüpft und an welchen Stellen sie die Figur *Anna Delvey* als bewusst stilisierte Konstruktion ausgestaltet. Die reale Anna wurde im Jahr 1991 in Russland geboren und zog im Alter von 16 Jahren nach Eschweiler in Nordrhein-Westfalen um, wo sie 2012 ihr Abitur bestand. Im Sommer 2013 zog sie im Rahmen eines Praktikums nach New York City, was den Beginn ihrer Hochstapelei markierte, die schließlich 2019 in einer ursprünglich vierjährigen Gefängnisstrafe gipfelte. 2022 wurde sie entlassen und steht seitdem unter Hausarrest in New York City – was sie jedoch nicht davon abhält, weiterhin in den sozialen

Medien zu polarisieren und ihre mediale Inszenierung voranzutreiben – unter anderem mit einer behördlich genehmigten Teilnahme am Tanzwettbewerb *Dancing With The Stars* in 2024 ([czl] spiegel.de). Diese anhaltende mediale Präsenz der realen Anna, kombiniert mit der Popularität der Netflix Serie, eröffnet eine spannende Schnittstelle zwischen Wahrheit und Fiktion, die das Potenzial sowohl für tiefgehende medienkritische als auch für didaktische Untersuchungen bietet.

Die Serie selbst wirft einige zentrale Fragen auf: Wie wird Identität in einer Welt konstruiert, die – wie schon in früheren Epochen – medial vermittelt ist, heute jedoch durch digitale Plattformen und soziale Medien eine neue Qualität permanenter Selbstinszenierung erhält? Welche Rolle spielen in der Darstellung der Figur Anna Delveys die Kategorien *class* und *gender*? Wie schafft es die Serie filmisch, dass die Zuschauer*innen eine Kriminelle, die andere Menschen betrogen hat, sympathisch oder zumindest nachvollziehbar finden?¹ All diese Punkte sind nicht nur filmtheoretisch interessant, sondern bieten auch im Kontext der schulischen Bildung eine Gelegenheit zur Reflexion über gesellschaftliche Werte, moralische Ambiguität und die Mechanismen der Medieninszenierung.

Wie Katja Schmidt (2022) hervorhebt, liegt die Faszination für Hochstaplerfiguren wie Anna Delvey in ihrer Fähigkeit, eine alternative Realität zu konstruieren, die so überzeugend ist, dass sie zur temporären Wahrheit wird (168). Die Serie nutzt diese Ambivalenz, um die Zuschauer*innen nicht nur emotional, sondern auch intellektuell herauszufordern. Insbesondere diese Dynamik macht sie zu einem idealen Ausgangspunkt für medienkritische Analysen und didaktische Interventionen.

In diesem Beitrag soll untersucht werden, wie die Serie filmische Mittel nutzt, um Annas Beweggründe darzustellen und welche didaktischen Möglichkeiten dies insbesondere für den Englischunterricht der Sekundarstufe II bietet, speziell im Kontext der neuen Zentralabiturvorgaben ab 2025. Die

.....

1 Im Rahmen einer Umfrage zur Rezeption der Figur *Anna Delvey*, die im Sommersemester 2023 in einem anglistischen Literaturdidaktikseminar an der Universität Paderborn durchgeführt wurde, gab der Großteil der Partizipierenden (86 %) an, Anna Delveys handlungsleitende Motive nach Durchschau der Serie gut nachvollziehen zu können. 42 % der Teilnehmenden gab an, ihren Charakter sogar (in Teilen) als sympathisch zu empfinden.

Einführung des Themenbereichs *Questions of identity and gender: ambitions and obstacles/conformity vs. individualism* im nordrhein-westfälischen Zentralabitur (QUA-LiS NRW 2024) stellt einen idealen Rahmen dar, um die vielschichtigen Aspekte der Serie zu beleuchten und kritisch im Unterricht zu diskutieren. Dabei soll insbesondere auf die Darstellung der Identitätskonstruktion, der Genderrollen sowie der sozialen und kulturellen Dynamiken eingegangen werden, die Anna Delvey in ihrer betrügerischen Rolle nutzt, um die Gesellschaft zu täuschen. Insofern bietet diese Analyse eine wertvolle Möglichkeit, die Lernenden in die kritische Auseinandersetzung mit Medieninhalten und deren gesellschaftlicher Relevanz anhand dieses seriellen Beispiels einzuführen.

Die Serie zeigt auf provokante Weise, wie das Streben nach sozialem Aufstieg und Anerkennung in einer von Gier, Statussymbolen und Oberflächlichkeit geprägten Welt Menschen dazu veranlasst, jegliche moralische Grenzen zu überschreiten. Indem diese Aspekte im Unterricht behandelt werden, können Lehrkräfte die Lernenden dazu anregen, nicht nur ihre eigene Medienkompetenz zu stärken, sondern auch ihre ethischen Urteilsfähigkeiten zu schärfen und die gesellschaftlichen Bedingungen zu hinterfragen, die solchen Betrug überhaupt ermöglichen. Die Reflexion über Anna Delveys Geschichte bietet somit eine spannende Gelegenheit, die Mechanismen von Macht, Erfolg und Identität in einer globalisierten Welt zu hinterfragen.

2 Identitätskonstruktion und Machtstrukturen

Um das didaktische Potenzial der Serie umfänglich zu erfassen, lohnt sich zunächst ein Blick auf einige zentrale theoretische Perspektiven, die Identität, Inszenierung und soziale Rollen erklären. Insbesondere Judith Butlers Konzept der Performativität, Erving Goffmans Idee des Impression Managements sowie Pierre Bourdieus Theorie des Habitus und der sozialen Macht sollen hier berücksichtigt werden – wenngleich sie umfassende gesellschaftstheoretische Konstrukte präsentieren, so eignen sie sich doch hervorragend, um das Phänomen des Hochstaplers, insbesondere im hier präsentierten Fall Anna Delvey, greifbar zu machen. In ihrem Zusammenspiel zeigen diese Ansätze, dass Iden-

tität nie statisch ist, sondern in einem Spannungsfeld aus sozialem Handeln, Selbst- und Fremdwahrnehmung sowie medialer Vermittlung entsteht. Es ist ebendieses Spannungsfeld, das Hochstaplerfiguren wie Anna Delvey besonders produktiv machen.

2.1 Identität und Gender als performative Konstruktionen

Ein zentraler theoretischer Zugang, um die Figur der Anna Delvey zu verstehen und im nächsten Schritt zu analysieren, liegt in Judith Butlers Konzept der Performativität aus *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). Sie beschreibt darin, dass (Geschlechts)Identität kein vorgegebenes, inneres Wesen ist, sondern ein Effekt sozialer und diskursiver Wiederholung: „Gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be“ (Butler 1990: 33).

Performativität bedeutet bei Butler somit nicht das bewusste Spielen einer Rolle oder gar das Täuschen, sondern den Prozess, in dem Identität überhaupt erst durch gesellschaftlich normierte und kulturell regulierte Wiederholung entsteht. Diese Wiederholungen erzeugen den Eindruck von Stabilität und Authentizität, obwohl sie selbst schon immer Teil sozialer Machtverhältnisse sind. Wenngleich Butlers Überlegungen sich primär auf Gender beziehen, so lassen sie sich im weiteren Sinne auch auf die Entstehung sozialer Identität übertragen: auch Klasse, Status und Erfolg werden durch kulturelle Skripte definiert, die in alltäglichen Praktiken verkörpert und reproduziert werden. So verfestigen sich nicht nur bestimmte kulturelle Vorstellungen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘, sondern auch davon, was als ‚sozial erfolgreich‘ gilt. Damit macht Butler sichtbar, dass jede Form sozialer Identität – auch außerhalb von *gender* – auf performativen Akten beruht, die von Macht- und Anerkennungsverhältnissen strukturiert sind.

Genau diese Logik wird in *Inventing Anna* sichtbar. Anna Delvey agiert als junge Frau in einer Welt, die von männlich konnotierten Vorstellungen von Macht, Einfluss und Kapital geprägt ist – insbesondere in den reichen Kreisen New York Citys, zu denen sie Zugang erlangen möchte. Ihr Handeln kann als Versuch gelesen werden, innerhalb dieser Strukturen Anerkennung zu erlangen, indem sie deren Codes nicht nur übernimmt, sondern übererfüllt. Ihre

Selbstinszenierung als reiche Erbin ist somit kein reines Schauspiel, sondern eine hyper-performative Wiederholung gesellschaftlicher Skripte, die Weiblichkeit mit Eleganz, Luxus und sozialer Kontrolle verbindet.

Dies gelingt ihr auf überzeugende Weise, wie sich in der Interaktion mit Anwalt Alan Reed in Episode 4 (*A Wolf in Chic Clothing*) zeigt, den sie für Unterstützung bei der Aufnahme eines Kredits in Millionenhöhe anfragt. Während sie sich zunächst stereotypisch weiblich-gelesen präsentiert und mit Hilflosigkeit versucht, ihn von ihrem vermeintlichen Reichtum zu überzeugen – und scheitert. Erst, als sie diese Rolle bewusst verschiebt und geschlechtliche Performanz strategisch variiert, wendet sich das Blatt. So kleidet sie sich beim dritten Treffen mit dem Anwalt mittleren Alters nicht mehr in kurzen Kleidern, sondern trägt einen Anzug, färbt ihre Haare dunkel und nimmt bewusst mehr Raum in seinem Büro ein, anstatt sich weiterhin höflich-zurückhaltend zu verhalten. Sie kommentiert ein Foto seiner Tochter beiläufig mit den Worten „Your daughter’s pretty“ (Rhimes S1:E4: 00:18:15) und verbindet dies mit einer Mischung aus Dominanz und Selbstsicherheit, die traditionell männlich konnotiert ist. Nachdem sie ihn schlussendlich in ihre Welt von Kunst und Jetset mitnimmt, gewinnt sie das Vertrauen des Anwalts, der ihr nun auch ohne schriftliche Bestätigung, dass sie genügend Geld in der Hinterhand hat, den Kredit bewilligt, den sie für die Gründung ihres Herzensprojekts, der *Anna Delvey Foundation*, benötigt. Annas bewusstes Changieren von ‚weiblich‘ zu ‚männlich‘ konnotierten Ausdrucksformen macht sichtbar, wie Geschlecht selbst als kulturelle Praxis funktioniert – nicht als stabile Identität, sondern als sozial lesbare Performance. Die Hochstaplerin nutzt also bewusst die Mechanismen, die Butler beschreibt: die gesellschaftlichen Normen, die ihr Verhalten regulieren, werden in ihrem Vollzug sicht- und verhandelbar.

Butler schreibt zudem: „If repetition is bound to persist as the mechanism of the cultural reproduction of identities, then the crucial question emerges: What kind of subversive repetition might call into question the regulatory practice of identity itself?“ (1990: 42).

Annas wiederholte, zugleich aber variierte Performanz verweist genau auf dieses Spannungsfeld von Reproduktion und Subversion. Sie bewegt sich innerhalb der ihr bekannten gesellschaftlichen Skripte, die Macht und Geschlecht strukturieren, nutzt sie strategisch und verschiebt sie in einer Weise,

die die Grenzen des Systems offenlegt. Ihre Handlungen machen sichtbar, dass soziale Identität – ob nun geschlechtlich oder klassenspezifisch – keineswegs ‚authentisch‘ ist, sondern schon immer performativ erzeugt und bestätigt wird. Insbesondere Hochstapler*innen nutzen diese Performativität sehr bewusst und explizit, wie anhand des vorangestellten Beispiels illustriert wurde.

Der Gedanke einer „constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief“ (Butler 1990: 179) wird in der Serie ebenfalls filmisch verdichtet: Annas Umfeld – Journalist*innen, Freund*innen, Investor*innen – wird zum (unbewussten) Publikum ihrer Performance. Ihre Glaubwürdigkeit entsteht durch die soziale Wiederholung dieser Zeichen im kollektiven Glauben an ihre Rolle, die teilweise sogar über ihre Entlarvung hinausbesteht². *Inventing Anna* illustriert somit, dass soziale Realität performativ erzeugt wird, weil sie geglaubt, bestätigt und verkörpert wird.

Diese Logik setzt sich in der digitalen Dimension der Serie fort. Annas sorgfältig kuratierte Online-Präsenz stellt eine Erweiterung ihrer performativen Identität dar: über Plattformen wie Instagram schafft sie sich eine zweite, mediale Bühne, durch die sie ihr Bild als reiche Erbin vor ihrer Entlarvung weiter stabilisiert. Fotos von Luxusreisen, Designerkleidung und Events werden zu wiederholten symbolischen Akten, die Echtheit simulieren, geglaubt werden und konsequent soziale Anerkennung erzeugen. Die digitale Selbstinszenierung wird hier wie ein performativer Akt, der den Glauben an Annas Identität fortschreibt und verstärkt. Damit führt die Serie Butlers Theorie in den Kontext der Gegenwart: Performativität wird nicht nur sozial, sondern auch stark medial vermittelt. In Annas Fall ist diese digitale Selbstdarstellung eine Erweiterung ihrer performativen Hochstaplerinnenidentität, die durch die Reaktionen und die Anerkennung ihres Publikums bestätigt wird und fortbestehen kann. Diese Überschneidung zwischen realer und digitaler Identität ist ein zentraler Aspekt moderner Identitätskonstruktion und bietet

.....

2 Interessante Einblicke in die realen Kontakte Anna Delveys lassen sich beispielsweise im Podcast *Inventing Anna: The Official Podcast* (Spotify 2022) nachhören, nebst Konversationen mit Schauspieler*innen der Serie auch ein Interview mit Annas Freundin Neff Davis zu hören ist, die auch während der Gerichtsverhandlungen treu an ihrer Seite blieb und bis heute in Kontakt zu ihr steht.

im Unterricht Gelegenheit zur Reflexion über den Einfluss von Social Media auf Selbstwahrnehmung und soziale Interaktionen durch die Betrachtung von „Sozialen Medien und [den] virtuellen Lebenswelten, in und mit denen Menschen ihrem Leben, ihrem Sein einen Schein verschaffen“ (Schmidt 2018: 420). So kann man beispielsweise einen dreiperspektivischen Zugriff wählen: Lernende können zum einen medienreflexiv untersuchen, wie Anna Delveys Online-Performanz Glaubwürdigkeit erzeugt. Weiterhin können sie durch eine gesellschaftskritische Linse analysieren, wie Geschlecht, Status und Macht in den sozialen Medien reproduziert werden, und anschließend selbstreflexiv Parallelen zu ihrem eigenen Umgang sowie ihrem Konsum von Social Media herstellen, wobei sie erkennen, dass auch die eigene digitale Identität stets performative Elemente enthält. Abschließend kann die Rolle von sozialen Medien als Verstärker von Identitätsperformanzen expliziert und analysiert werden, um mithilfe des authentischen Beispiels Anna Delvey verständlich zu machen, wie Jugendliche – und auch die Schüler*innen selbst – ihre Identitäten konstruieren, Selbst- und Fremdwahrnehmung steuern und wie diese Prozesse mit Erwartungen und sozialen Normen verknüpft sind.

2.2 **Impression Management und soziale Rollen**

Während Butler die Konstruktion von Identität als strukturellen Prozess gesellschaftlicher Wiederholung beschreibt, rückt Erving Goffman (1959) in *The Presentation of Self in Everyday Life* die interaktionale Ebene dieser Prozesse in den Vordergrund. Sein Konzept des *Impression Management* untersucht, wie Individuen in sozialen Situationen ihre Selbstpräsentation steuern, um bei ihrem Gegenüber einen bestimmten Eindruck zu erzeugen. Goffman bedient sich dabei der Metapher des Thaters: Menschen agieren im Alltag auf einer „Bühne“, auf der sie Rollen übernehmen, die durch soziale Erwartungen vorgeben. Er schreibt:

The perspective employed in this report is that of the theatrical performance: the principles derived are dramaturgical ones. I shall consider the way in which the individual in ordinary work situations presents himself and his activity to others, the ways in which he guides and

controls the impression they form on him, and the kinds of things he may and may not do while sustaining his performance before them.
(Goffmann 1959: Preface)

Von zentraler Bedeutung ist dabei, dass diese Selbstinszenierung nicht als Täuschung oder gar als Lüge zu verstehen ist, wie die Verbindung, die hier zur Hochstapelei hergestellt wird, vermuten lassen mag. Im Gegenteil: Goffman beschreibt vielmehr die Normalität sozialer Rollenvielfalt, die sich von bewusster Täuschung abgrenzt. Wir alle verhalten uns im Berufsleben, in der Familie und im Freundeskreis unterschiedlich – ohne dabei zwingend unehrlich zu sein. Identität entsteht Goffmans Modell nach situativ und ist abhängig von den Erwartungen des Publikums und der sozialen Bühne, auf der die Inszenierung stattfindet. Täuschung hingegen, so Goffman, untergräbt das Vertrauen, auf dem soziale Interaktion basiert (Schmidt 2018: 92). Sie markiert eine Grenzüberschreitung und gefährdet das Vertrauen, auf dem jede soziale Ordnung beruht. Diese Unterscheidung ist zentral: Hochstapelnde überschreiten die alltägliche Logik des *Impression Management*, weil ihre Performance nicht auf wechselseitiger Anerkennung, sondern auf einseitigem Nutzen beruht.

Schmidt (2018: 90 ff.) greift Goffmans Differenzierung auf und macht sie bildungstheoretisch produktiv. Sie erkennt an, dass Goffman Täuschung als sozial destruktiv begreift, argumentiert jedoch, dass gerade an dieser Grenze das Nachdenken über Identität, Authentizität und gesellschaftliche Erwartungen einsetzen kann. Hochstapelei erscheint so nicht als rein moralisches Fehlverhalten, sondern als Phänomen, das die Fragilität sozialer Ordnungen sichtbar macht und Lernprozesse ermöglicht. Durch die Auseinandersetzung mit Hochstaplerfiguren kann demnach erfahrbar werden, dass Authentizität keine stabile Kategorie ist, sondern vielmehr das Ergebnis sozialer Zuschreibungen und gegenseitiger Anerkennung.

Diese Dynamik verdeutlicht *Inventing Anna* auf eindrückliche Weise: Anna Delvey beherrscht die Regeln des *Impression Managements* perfekt; die New Yorker High Society ist ihre Bühne. Sie weiß genau, wie sie durch Kleidung, Sprache und Auftreten bestimmte Reaktionen hervorruft: sie befindet sich in einer „staged production of social reality“ (Manning 2005: 398). Gleichzeitig überschreitet sie jene moralische Linie, die Goffman beschreibt, indem sie

die Symbole sozialer Glaubwürdigkeit bewusst manipuliert. Ihre Täuschung funktioniert, weil sie auf denselben Mechanismen basiert, die auch alltägliche Rolleninteraktionen strukturieren – nur mit dem Unterschied, dass diese Mechanismen vollständig verabsolutiert. Die Serie macht damit sichtbar, dass Hochstapelei kein reiner Gegensatz zum Sozialen ist, sondern sich als eine Art übersteigerte Form desselben betrachten lässt. Im Fall von Anna Delvey muss die harsche Betrachtungsweise der *confidence men*, wie Goffman Hochstapler bezeichnet, abermals differenziert werden, da ihre Motive trotz gegenteiligen ersten Eindrucks nicht in der reinen Täuschung um der Täuschung willen liegen, sondern tiefgreifende psychologische Ursachen haben – beispielsweise ihr hohes Geltungsbedürfnis sowie ihr Wunsch nach Selbsterfüllung und dem Finden eines Zuhauses (vgl. Rhimes S1: E2) in Verbindung mit ihrer schwierigen Kindheit:

Further, while we may take a harsh view of performers such as confidence men who knowingly misrepresent every fact about their lives, we may have some sympathy for those who have but one fatal flaw and who attempt to conceal the fact that they are, for example, ex-convicts, deflowered, epileptic or racially impure, instead of admitting their fault and making an honourable attempt to live it down. (Goffman 1959: 39)

Dies könnte eine Erklärung für die zuvor angeführte Sympathie für Anna Delveys Charakter darstellen, die von vielen Betrachtenden empfunden wird. Diese hat sich nicht nur in der bereits erwähnten Seminarumfrage gezeigt, sondern wird auch in vielen Online-Foren – wie beispielsweise der Plattform *Reddit* – diskutiert.

Didaktisch eröffnet dieser Ansatz einen weiteren möglichen Anknüpfungspunkt. Im Unterricht können Lernende beispielsweise untersuchen, wie die Figur Anna Delvey ihre verschiedenen „Bühnen“ – von Restaurants über Hotels und Gerichtssäle, bis hin zu Instagram (wie im vorherigen Kapitel gezeigt) – nutzt, wie sie verschiedene Rollen spielt und welche Wirkung diese auf die anderen Charaktere und die Zuschauer*innen haben, um Rollenbilder zu konstruieren und Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Gleichzeitig ist hier aufgrund des realen Hintergrunds der Serie ein Vergleich zur ‚realen‘ Anna Delvey mög-

lich, deren „Bühnen“ gleichermaßen online zugänglich sind.³ Demnach bietet sich die Möglichkeit, die Mechanismen von sozialen Rollen und deren Einfluss auf die Wahrnehmung von Autorität und Vertrauenswürdigkeit zu diskutieren. Damit werden zentrale literaturdidaktische Kompetenzen gezielt geschult; insbesondere die Fähigkeit zur Analyse der Figuren und deren Darstellung, die Deutung narrativer und serieller Verfahren sowie die kritisch-reflexive Auseinandersetzung mit Perspektiven und deren Wirkung auf Zuschauende (vgl. Thaler 2008).

Im nächsten Schritt können abermals Parallelen zu eigenen Erfahrungen der Schüler*innen im Umgang mit sozialen Rollen gezogen werden, wie etwa in der Schule, in sozialen Netzwerken oder im familiären Kontext. So kann implizit das eigene *Impression Management* reflektiert werden: Wann passen wir uns Erwartungen an, und ab wann kippt diese Anpassung in Täuschung?

In Kombination mit der auf Butler basierenden Analyse der Performanz in den sozialen Medien kann auch hier auf das *Impression Management* eingegangen werden, welches beispielsweise Influencer*innen an den Tag legen, um ihre Follower von sich zu überzeugen. Damit werden nicht nur literarische Analysekompetenzen (Analyse von Figurendarstellung, Perspektivstruktur, Charakterentwicklung, Narrationsmuster) angebahnt, sondern können auch transferorientiert weitergeführt werden, indem im Sinne der literaturdidaktischen Progression von den Schlussfolgerungen aus der narrativen Darstellung Anna Delveys auf die Reflexion der eigenen (Online)Präsenz übergeleitet.

Auf diese Weise wird ästhetische Analyse mit zentralen Zielen literaturdidaktischer Arbeit verbunden. In diesem Sinne wird nicht nur *Critical Media Literacy* (Kellner & Share 2019) im Literaturunterricht gefördert, sondern auch ein Bewusstsein für soziale Rollen geschaffen und die eigene Performanz im sozialen und digitalen Raum reflektiert.

.....

3 Im Februar 2021 wurde Anna Delvey auf Bewährung aus dem Gefängnis entlassen und lebt seitdem in New York City. Dass sie nach wie vor eine Fußfessel tragen muss, hat sie nicht davon abgehalten, aus dem Hausarrest ihre sozialen Medien erneut mit lebhaften Eindrücken aus ihrem turbulenten Leben zu bespielen. Im September 2024 wurden ihre Auflagen gelockert, sodass sie – weiterhin mit Fußfessel – an der 33. Staffel des US-Amerikanischen Formats *Dancing With The Stars* teilnehmen konnte.

2.3 Habitus, Distinktion und symbolische Macht: Die systemische Dimension des Scheins

Während Butler und Goffman aufzeigen, wie Identität performativ hervorgebracht und interaktional verhandelt wird, verdeutlicht Pierre Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* (1982), dass solche Performanzen stets in ein größeres System eingebettet sind: in das soziale Feld und seine ungleichen Machtverhältnisse. Bourdieus geläufige Schlüsselbegriffe – *Habitus, Kapital und symbolische Macht* – helfen zu verstehen, warum Hochstapelei in bestimmten gesellschaftlichen Kontexten nicht nur möglich, sondern geradezu strukturell angelegt ist (Bourdieu 1982 in Fröhlich & Rehbein 2014: 292).

Der Habitus beschreibt jene inkorporierten Voraussetzungen, die Menschen dazu befähigen, ‚richtig‘ zu sprechen, sich ‚angemessen‘ zu bewegen oder ‚geschmackvoll‘ zu konsumieren. In der New Yorker High Society, die *Inventing Anna* zeigt, markieren ebendiese Gesten soziale Distinktion. Kleidung, Kunstinteresse, sprachliche Codes, exklusive Orte: wer diese Zeichen richtig setzt, wird in den elitären Kreisen anerkannt; wer sie nicht beherrscht, muss draußen bleiben. Damit ist soziale Zugehörigkeit weniger an Besitz als an performierte Glaubwürdigkeit gebunden. Anna Delvey nutzt ebendiese Logik zu ihrem Vorteil, indem sie den Habitus der Reichen und Schönen so präzise imitiert, dass ihre Zugehörigkeit plausibel erscheint und niemand in ihrem Umfeld auch nur einen Verdacht hegt, sie könnte keine von ‚ihnen‘ sein. Diejenigen, die sich von ihr täuschen lassen, bestätigen damit die Wirkmacht der Distinktionsmechanismen, denen sie selbst unterworfen sind

So gelesen ist Annas Hochstapelei kein moralischer Einzelfall, sondern kann als Ausdruck einer systemischen Täuschungsanfälligkeit interpretiert werden. Der ‚Schein‘ ist im Feld der New Yorker High Society selbst strukturell verankert: Prestige, Marken, Kuratierung und Sichtbarkeit fungieren als soziale Währung, die Glaubwürdigkeit in den eigenen Kreisen erzeugt. Jessica Presslers Artikel (*How Anna Delvey Tricked New York's Party People*) zeigt dies journalistisch zugespitzt: Viele derer, die Anna vertrauten, taten dies nicht trotz, sondern gerade wegen der Künstlichkeit ihres Auftretens – weil sie perfekt in die symbolische Ordnung passte, die auf Inszenierung basiert (beispielsweise Rhimes S1:E1: 35:52–38:16). Die Serie führt dieses System erneut

performativ vor, indem sie eine Gesellschaft zeigt, die an den Schein glaubt, weil er ihr scheinbar unerschütterbares Selbstbild stabilisiert.

Für den Literatur- und Mediendidaktikunterricht eröffnet diese Perspektive vielfältige Anknüpfungspunkte. Das Ziel ist dabei nicht, Bourdieus Theorie im Detail zu lehren, sondern seine Konzepte als Analysewerkzeug für narrative und mediale Texte zu nutzen. Lernende können anhand der Serie untersuchen, wie soziale Strukturen und kulturelle Werte in Figurenhandlungen und filmischen Zeichen codiert sind, wie Erzählperspektive, visuelle Gestaltung und Dialogführung Distinktion, Macht oder symbolisches Kapital repräsentieren und wie gesellschaftliche Rollenbilder – etwa Erfolg, Reichtum, Weiblichkeit oder Authentizität – durch Wiederholung und mediale Reproduktion stabilisiert werden. So wird die Serie zu einem Katalysator für die literaturdidaktische Arbeit an zentralen Kompetenzen: Sie schult Medien- und Symbolkompetenz, indem sie semiotische Marker wie Kleidung, Orte oder Sprache interpretierbar macht, fördert gesellschaftskritisches Denken durch die Auseinandersetzung mit narrativen Konstruktionen von Erfolg und Authentizität und eröffnet schließlich die Möglichkeit zur Selbstreflexion, wenn Lernende Parallelen zwischen den Distinktionslogiken der Serie und ihren eigenen sozialen Umgebungen – etwa in sozialen Medien – erkennen. In diesem Sinne fungiert Bourdieus Ansatz als übergeordneter Deutungsrahmen, der literarische und audiovisuelle Texte nicht nur ästhetisch, sondern auch sozialsemiotisch lesbar macht. *Inventing Anna* bietet sich hierfür exemplarisch an, da sie narrative, visuelle und gesellschaftskritische Ebenen vereint und so für Lernende den Zusammenhang zwischen Erzählung, Macht und sozialer Konstruktion von Identität erfahrbar macht.

Die hier skizzierten kulturtheoretischen Perspektiven verdeutlichen, dass Identität stets in sozialen, diskursiven und symbolischen Kontexten entsteht. Die Miniserie *Inventing Anna* greift diese Dynamiken nicht nur thematisch auf, sondern ‚performt‘ sie durch ihre narrative Struktur und serielle Erzählweise. Die Art und Weise, wie sie Anna Delveys Identität sukzessive entfaltet, bricht und neu zusammensetzt, verweist auf das Medium Serie als Ort fortlaufender Identitätskonstruktion: Figuren werden nicht als abgeschlossene, unveränderliche Einheiten präsentiert, sondern als Prozesse, die immer wieder neu zwischen Innen- und Außenwelt verhandelt werden (Intveen 2024). Damit

verschiebt sich der Fokus von der sozialen auf die ästhetische Dimension der Performativität und somit vom Aspekt der Identitätserzeugung auf die Frage, wie Identität in Serien erzählt, variiert und sichtbar gemacht wird.

3 Narrative und Identitätskonstruktion in Serien

3.1 Serialität und Narration

Florian Schultz-Pernice hebt in seinem Aufsatz *Bausteine einer Didaktik narrativer Serialität* hervor, dass „serielle Erzählungen [von der] Dialektik von Rekurrenz und Varianz [konstituiert werden]“ (Schultz-Pernice 2016: 121). Damit ist gemeint, dass Serien durch die Balance von Wiederholung und Veränderung funktionieren: Bestimmte Elemente kehren regelmäßig wieder, während gleichzeitig neue Entwicklungen eingeführt werden, die die Handlung und Figuren voranbringen. Diese Charakteristik ist ein wesentliches Merkmal von *Inventing Anna*. Die Serie greift immer wieder narrative und visuelle Muster auf, variiert diese jedoch subtil, um neue Perspektiven auf Annas Charakter und Handlungen zu eröffnen. So wird die Erzählung mehrfach durch Rückblenden strukturiert, die Annas Vergangenheit beleuchten. Diese Rückblenden spiegeln das Prinzip der Wiederholung wider, während die spezifischen Inhalte und visuellen Mittel mit jeder Rückblende variieren, um neue Facetten ihrer Identität zu enthüllen.

Ein besonders prägnantes Beispiel hierfür findet sich in den wiederkehrenden Rückblenden zu Anna Delveys Zeit in Deutschland (Rhimes S1:E7). Während die Szenen immer ähnliche Motive aufgreifen – das distanzierte Verhältnis zu ihrer Familie, das Gefühl des Nicht-Dazugehörens in der Schule, ihr früh ausgeprägter Wunsch nach sozialem Aufstieg –, verändern sich Tonalität, Farbgestaltung und Perspektivführung so, dass jeweils eine andere Facette ihrer Figur betont wird. Mal stellt sie die verletzte Außenseiterin dar, mal ist sie die ehrgeizige Strategin und dann ist sie wieder die junge Frau, die sich ein neues, besseres Leben erträumt. So entsteht über die Spanne der Serie ein serielles Identitätsporträt, welches Annas Selbstentwurf nicht als feste Einheit, sondern als in sich variierenden Prozess sichtbar macht.

Wie Schultz-Pernice weiter ausführt, sollten die Mechanismen des seriellen Erzählens explizit in den Fokus einer didaktischen Aufbereitung rücken, da sie die Basis für das Verständnis der narrativen Struktur bilden (ebd.: 123). Im Unterricht könnte dies durch die Analyse von Schlüsselstellen erfolgen, die serielle Muster wie Cliffhanger, Charakterentwicklung und die Wiederaufnahme zentraler Themen illustrieren. Ein besonders geeignetes Beispiel findet sich am Ende von Episode 1, als die Journalistin nach einem intensiven Recherchetag erkennt, dass Anna Delveys Identität weit widersprüchlicher ist als sie bislang angenommen hat. Die weiteren Folgen der Serie offenbaren mehr und mehr, welche Facetten ihre Person ausmachen, und stellen die kontinuierliche Frage, welche Teile zu Anna Delvey, der Hochstaplerin, und welche Teile zu Anna Sorokina, der Frau, die nach Anerkennung strebt, gehören. Durch diese seriell verschränkte Struktur wird nicht nur die Charakterentwicklung der Protagonistin vorangetrieben, sondern auch das zentrale Thema der Hochstapelei auf mehreren Ebenen wiederholt und fortgeschrieben.

3.2 Serialität als didaktische Ressource

Die Analyse der Miniserie *Inventing Anna* bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte für die Vermittlung von Serialität als strukturellem Prinzip. Schultz-Pernice betont, dass eine Didaktik der Serialität „zwischen intensiver und extensiver Analyse systematisch oszillieren“ sollte (ebd.: 121), um einerseits die narrativen Feinheiten einzelner Episoden und andererseits die übergeordneten Muster und Themen der Serie zu erschließen (ebd.: 122). Die Pilotfolge von *Inventing Anna* könnte beispielsweise intensiv analysiert werden, um grundlegende narrative Strategien zu erarbeiten und den Grundstein für Charakter- und Inhaltsanalyse zu legen, während die Betrachtung von späteren Episoden auf übergreifende Strukturen abzielt. Episode 1 etabliert in ihren ersten Minuten die journalistische Rahmenhandlung, die fortlaufend als serielles Ordnungsprinzip fungiert, und führt zugleich wiederkehrende narrative Elemente ein, wie etwa Vivians lückenhafte Informationslage, die wechselnden Perspektiven auf Anna sowie die Mischung aus Gegenwarts- und Rückblendenstruktur. Lehrkräfte könnten hier mit den Lernenden nachvollziehen, wie Episode 1 zentrale Motive vorzeichnet, die im Verlauf der Serie seriell variiert werden:

Anna Delveys widersprüchliche Identität, die Faszination ihres Umfelds, ihr strategisches Spiel mit Sichtbarkeit und Geheimhaltung – ihre Hochstapelei. Die visuelle Gestaltung unterstützt dies, etwa durch die kontrastreiche Inszenierung der steril wirkenden Redaktionsräume im Vergleich zu den hochstilisierten Rückblenden in Annas Luxuswelt. Eine ausführliche Analyse dieser Eingangskonstellation zeigt Schülerinnen und Schülern, wie serielles Erzählen Figuren und Themen zunächst ankündigt, um sie in späteren Episoden wieder aufzugreifen und fortzuschreiben. Dies markiert ein grundlegendes Prinzip narrativer Serialität, das sich anhand der Pilotfolge besonders klar erschließen lässt und durch den weiteren Verlauf der Serie festigt.

Ein zentraler didaktischer Ansatz ist laut Schultz-Pernice der Vergleich verschiedener Episoden, um die Prinzipien von Wiederholung und Variation herauszuarbeiten (ebd.: 124). In *Inventing Anna* wird dies besonders deutlich, wenn Anna Delveys Interaktionen mit verschiedenen sozialen Gruppen verglichen werden – mit ihrem Freund Val, mit der Hotelconcierge Neff, die im Verlauf der Serie zu einer ihrer engsten Vertrauten wird, mit Nora, der reichen Frau, bei der sie zeitweise wohnt, um sich Zugang zu elitären Kreisen zu erspielen oder zu Alan Reed, dem Anwalt, den sie für die Aufnahme eines großen Kredits konsultiert. Diese Interaktionen folgen einem wiederkehrenden Muster – Annas Bemühungen, Vertrauen zu gewinnen, gefolgt von der Enthüllung ihrer Täuschungen –, werden jedoch in jeder Episode mit unterschiedlichen narrativen und visuellen Mitteln inszeniert.

4 Filmische Mittel und die Darstellung von Ambitionen und Identität

Ein zentrales Augenmerk bei der Betrachtung der Miniserie liegt zudem auf den filmischen Mitteln, mit denen Annas Geschichte vermittelt wird. Die Serie bedient sich einer Vielzahl von filmischen Techniken, um Annas Identität als ambivalente Figur darzustellen und ihre inneren Konflikte sowie ihre manipulativen Taktiken offenzulegen. In den folgenden Abschnitten sollen diese dargelegt und anhand von exemplarischen Beispielen erläutert werden.

4.1 Rückblenden und selektive Erzählweise

Ein zentrales filmisches Mittel ist die Verwendung von Rückblenden, die Annas Vergangenheit beleuchten und ihre Motivation erklären sollen – beispielsweise, wenn ihre schwierige Kindheit illustriert wird. Diese Rückblenden sind jedoch selektiv gestaltet und lassen bestimmte Informationen aus, wodurch bei den Zuschauenden eine bestimmte Wahrnehmung von Anna erzeugt wird. Die Rückblende ist ein filmisches Mittel, das es ermöglicht, die psychologische Tiefe einer Figur zu erforschen und vergangene Ereignisse zur Erklärung gegenwärtiger Handlungen zu nutzen (Chatman 1978: 11). Durch die selektive Darstellung ihrer Vergangenheit wird Anna als Charakter dahingehend inszeniert, dass sie sowohl als Opfer der Umstände als auch als skrupellose Betrügerin erscheint. Dadurch entsteht eine komplexe Figur, die dem Publikum vielfältige Identifikationsangebote macht, deren Ambitionen und moralische Grenzüberschreitungen aber immer wieder hinterfragt werden müssen. Lohnenswert ist hier beispielsweise die Betrachtung der Episode, in der Anna Delveys schwierige Kindheit in Russland und Startschwierigkeiten nach der Auswanderung nach Deutschland gezeigt werden (Rhimes S1:E8: 00:38:27–01:00:45). Die junge Anna Delvey erfährt Ablehnung seitens ihrer Mitschüler*innen und hat Schwierigkeiten, Anschluss in ihrer neuen Umgebung zu finden – nicht zuletzt aufgrund ihres russischen Akzents und ihres Kleidungsstils. Zudem wird das schwierige Verhältnis zu ihrem Vater dargestellt, der – ihres Berichts zufolge – ein russischer Drogenbaron gewesen sein soll. Als die Journalistin jedoch nach Deutschland reist, um mit den Eltern über ihre Tochter zu sprechen, stellt sich heraus, dass zumindest die Darstellung ihrer Eltern lediglich Teil des fingierten Narrativs war, wodurch sie sich Anerkennung und Interesse ‚erkaufen‘ wollte (Rhimes S1:E8). Diese Sequenz verdeutlicht, wie ihre Erfahrungen als Außenseiterin in einer neuen Umgebung sie prägten und motivierten, einen Weg zu finden, in die von ihr angestrebten elitären Kreise aufzusteigen (Intveen 2024: 51 f.). Gleichzeitig erzeugen diese Rückblenden eine Ambivalenz in der Darstellung und Rezeption von Annas Charakter: Sie wird sowohl als Opfer als auch als manipulative Akteurin präsentiert.

Die Rückblenden können auch dazu dienen, die Zuschauenden emotional an den ambivalenten Charakter zu binden und Empathie für sie zu empfin-

den. Indem die Vergangenheit von Anna immer wieder gezeigt wird, wird das Publikum in eine moralische Grauzone geführt. Sie erfahren, welche Hürden Anna schon in jungen Jahren überwinden musste und mit welchen Problemen sie konfrontiert wurde, was zu einem gewissen Verständnis und möglicherweise sogar Mitgefühl oder Mitleid führt.⁴ Dies erzeugt eine Spannung zwischen der moralischen Bewertung ihrer Taten und dem emotionalen Verständnis ihrer Beweggründe: die Zuschauer*innen werden gezwungen, Annas Handlungen kritisch zu hinterfragen und vor dem Hintergrund ihrer eigenen Werte und Normen zu reflektieren. Diese moralische Mehrdeutigkeit der Figur bietet im Unterricht einen geeigneten Anlass, gezielt darüber zu sprechen, wie unterschiedliche Informationsmengen und Perspektiven unsere Wahrnehmung von ihrem Charakter beeinflussen. Ein solcher Zugang findet sich beispielsweise in Frederkings (2024) Verständnis literarischer Lernprozesse, da er Lernende dazu anregt, erzählerische Perspektiven, Informationssteuerung und moralische Uneindeutigkeit bewusst zu reflektieren und auf eigene Erfahrungen mit medialer Repräsentation sowie journalistischer Berichterstattung zu beziehen.

4.2 Beleuchtung und Farbgestaltung

Ein weiteres bedeutendes filmisches Mittel ist die gezielte Beleuchtung und Farbgestaltung. Szenen, in denen Anna verletzlich oder isoliert dargestellt wird, sind oft in kühlen, bläulichen Tönen gehalten, was ihre emotionale Distanz und Einsamkeit betont. Diese Farbgestaltung vermittelt ein Gefühl von Kälte und Abgrenzung, welches Annas innere Welt widerspiegelt. Dies ist beispielsweise in den Szenen zu beobachten, in denen die Journalistin Vivien Kent Anna im Gefängnis besucht: Hier wird sie stets in kalten, sterilen Lichtverhältnissen gezeigt, die die Negativität ihres (ihrer Meinung nach unrechtmäßigen) Gefängnisaufenthalts untermalt (Rhimes S1:E1: 00:16:04–00:21:36). Im Gegensatz dazu wird Anna in Momenten des Erfolgs und der Kontrolle in warmem, goldenem Licht gezeigt, was ihre scheinbare Überlegenheit und

.....
4 Im Rahmen der o. g. Umfrage zur Rezeption der Figur *Anna Delvey* gaben 64 % der Teilnehmenden an, in gewissen Szenen (z. B. Rhimes S1:E8: 00:38:27–01:00:45) Mitleid mit ihr zu empfinden.

Macht unterstreicht, wie beispielsweise auf ihrem Yachtausflug mit Freunden auf Ibiza (Rhimes S1:E1: 00:31:23–00:37:24). Licht ist, Bordwell und Thompson (2006) zufolge, ein filmisches Mittel, das nicht nur zur Ausleuchtung dient, sondern gezielt genutzt wird, um emotionale Zustände und Machtverhältnisse zu visualisieren (95 f.). Die bewusste Verwendung von Licht und Farbe dient dazu, die Ambivalenz von Annas Charakter darzustellen und ihre manipulative Natur hervorzuheben.

Ein besonders interessanter Einsatz der Beleuchtung ist in den Szenen zu beobachten, in denen Anna sowohl ihre Unsicherheit als auch ihren Drang nach Macht zum Ausdruck bringt. In diesen Szenen wird häufig eine Mischung aus kalten und warmen Lichtquellen verwendet, um die innere Zerrissenheit der Figur zu symbolisieren. Beispielsweise in der Sequenz, in der Anna dem Anwalt Alan Reed gegenübersteht, der der Schlüssel zur Finanzierung ihres Projekts ist: Das kalte Licht betont ihre verletzte Position, während das warme Licht, das von der Seite einfällt, ihre innere Stärke und Entschlossenheit suggeriert, ihn von sich zu überzeugen (Rhimes S1:E4: 00:11:11–00:34:40). Diese Dualität in der Beleuchtung kann beispielhaft im Unterricht analysiert werden, um die Bedeutung von filmischen Gestaltungsmitteln für die Darstellung innerer Konflikte zu untersuchen.

Aus literaturdidaktischer Perspektive lässt sich dieser Zugang eng an Frederkings Verständnis von identitätsorientiertem Literaturunterricht anbinden. Frederking betont, dass literarische Bildungsprozesse nur dann ihr volles Potenzial entfalten, wenn funktional-analytische Zugänge und subjektiv-reflexive Perspektiven miteinander verschränkt werden (Frederking 2024: 15). Diese Verbindung ermöglicht es Lernenden, ästhetische Darstellungsformen präzise zu analysieren und zugleich zu reflektieren, wie diese Formen ihre eigene Figurenwahrnehmung beeinflussen. Ein Unterrichtsgespräch über die Beleuchtung in *Inventing Anna* kann daher bewusst zweischrittig angelegt werden: Zunächst beschreiben die Lernenden, wie Lichtgestaltung eingesetzt wird, um ihre ambivalente Identität visuell zu rahmen; anschließend reflektieren sie, welche Gefühle oder Bewertungen diese Darstellung bei ihnen auslöst und welche Aspekte ihrer Identität – wie etwa Verletzlichkeit, Entschlossenheit oder Dominanz – besonders hervortreten.

Ein konkreter Unterrichtsimpuls könnte demnach darin bestehen, zwei kontrastierende Szenen gegenüberzustellen: Annas Besuch im Gefängnis, der in kalten, sterilen Lichtverhältnissen gehalten ist (Rhimes S1:E1: 00:16:04–00:21:36), und eine Szene, in der sie in warmes, prestigeträchtiges Licht getaucht wird, wie etwa auf der Yacht in Episode 2 (00:31:23–00:37:24). Lernende analysieren zunächst die visuellen Unterschiede und beziehen diese Beobachtungen anschließend auf ihre Wahrnehmung der Figur. Damit wird genau jene Kombination aus analytischem Sehen und subjektiver Deutung realisiert, die Frederking als grundlegende Voraussetzung literarisch-medialer Bildungsprozesse beschreibt (2024: 13).

4.3 Musik und Sounddesign als weitere Erzählinstanzen

Auch die Musikuntermalung und das Sounddesign spielen eine wesentliche Rolle in der Darstellung von Annas Ambitionen und ihrer Manipulationskunst. In Szenen, in denen Anna besonders überzeugend oder manipulativ auftritt, wird oft eine dynamische, treibende Musik verwendet, die ihre Entschlossenheit und ihr Streben nach Macht untermalt. Diese Musik erzeugt eine Atmosphäre der Spannung und des Vorwärtsdrangs, die Annas unermüdliche Ambitionen widerspiegelt. Musik und Sounddesign sind entscheidende Elemente, um die emotionale Stimmung einer Szene zu verstärken und die Zuschauer*innen in die Gefühlswelt der Charaktere einzuführen (Chion 1993: 73).

In Momenten der Unsicherheit hingegen wird auf leise, dissonante Klänge zurückgegriffen, die ihre innere Zerrissenheit und Angst vor Entdeckung verdeutlichen. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die Szene, in der Anna allein auf der Treppe des Hotels sitzt und erfährt, dass ihre Kreditkarte abgelehnt wurde (Rhimes S1:E2: 00:47:56–00:49:02). Die dissonante, beinahe verstummende Musik begleitet Annas panische Gedanken und verdeutlicht ihre Angst vor dem Zusammenbruch ihrer sorgfältig konstruierten Fassade. Diese musikalische Untermalung kann im Unterricht thematisiert werden, um die Wirkung von Musik auf die Wahrnehmung einer Figur zu analysieren und zu diskutieren, wie durch den Einsatz von Klang eine emotionale Nähe oder Distanz erzeugt wird.

4.4 Kameraführung und Perspektive

Die Kameraführung ist ein weiteres zentrales Element, das genutzt wird, um Annas Ambitionen und ihre Manipulation ihrer Umgebung darzustellen. Oft wird Anna aus einer leichten Untersicht gefilmt, was ihre Machtposition und ihr Selbstbewusstsein unterstreicht. In anderen Szenen, insbesondere wenn Anna in einer schwächeren Position ist, wird die Kamera hingegen auf Augenhöhe oder von oben eingesetzt, um ihre Verletzlichkeit zu betonen. „Die Wahl der Kameraperspektive beeinflusst, wie wir eine Figur wahrnehmen, und kann Machtverhältnisse innerhalb einer Szene subtil hervorheben“ (Bordwell & Thompson 2006: 145). Auch wird in vielen Szenen auf Nahaufnahmen gesetzt, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen auf die Gesichtsregungen zu lenken. Hier bietet sich die Szene auf einem Balkon über den Dächern von Paris an, in der Anna von ihrem Freund Chase mit dem von ihm vermuteten Lügenkonstrukt konfrontiert wird (Rhimes S1:E2: 01:00:17–01:03:56). Hier liegt der Fokus überwiegend auf Annas und Chases Gesichtern, sodass die Zuschauenden genau beobachten können, mit welcher beeindruckender Überzeugung sie ihre Rolle der Anna Delvey spielt, um ihr Kartenhaus vor dem Einsturz zu bewahren (Intveen 2024: 53 f.). Diese gezielte Nutzung der Kameraperspektive könnte im Unterricht untersucht werden, um die Wirkung von Kameratechniken auf die Darstellung von Macht und Schwäche zu thematisieren.

Ein weiteres bemerkenswertes filmisches Mittel ist der häufige Wechsel der Perspektiven. Die Geschichte wird nicht nur aus Annas Sicht erzählt, sondern auch aus der Perspektive anderer Charaktere, insbesondere der Journalistin Vivian Kent, die Annas Geschichte zu recherchieren versucht. Diese multiperspektivische Erzählweise verleiht der Serie eine zusätzliche Tiefe und stellt Annas Taten in einem vielschichtigen Licht dar. Die Verwendung von multiplen Perspektiven ermöglicht es, eine Geschichte aus verschiedenen Blickwinkeln zu erzählen und dadurch die Ambiguität der Charaktere zu betonen (Genette 1983: 60). Ein konkretes Beispiel hierfür ist die Szene, in der Vivian Annas ehemalige Freund*innen interviewt: Durch den Wechsel der Perspektive wird deutlich, wie unterschiedlich Annas Charakter wahrgenommen wird, je nach dem Blickwinkel der jeweiligen Person (Rhimes S1:E1: 00:35:42–00:38:41).

An dieser Stelle wird erstmalig die Leitfrage der Serie aufgeworfen: „Who the hell is Anna Delvey?“ (Rhimes S1:E1: 00:38:52). Diese Technik kann im Unterricht, insbesondere mithilfe der zuvor genannten Szene, untersucht werden, um das Konzept der „multiplen Wahrheiten“ zu untersuchen und wie diese die Wahrnehmung von Moral und Ethik beeinflussen können. Unter „multiplen Wahrheiten“ ist hier jene Konstellation zu verstehen, in der verschiedene Perspektiven auf ein Ereignis oder eine Figur nebeneinander bestehen und jeweils eine eigene, aber immer nur partielle Gültigkeit besitzen. Seymour Chatman zufolge vermittelt jede Erzählinstanz lediglich einen Ausschnitt des Narrativs und schafft so eine partielle, perspektivisch gebundene Wahrheit (1978: 166 f.). Narratologisch lässt sich dieses Prinzip beispielsweise mit Gérard Genettes Konzept der Fokalisierung verknüpfen: Je nachdem, durch welchen Wahrnehmungsfiter die Handlung vermittelt wird, entsteht eine alternative Sicht auf denselben Sachverhalt, die bestimmte Informationen betont, andere ausspart und dadurch eine jeweils eigene „Wahrheit“ formt (Genette 1980). Serien wie *Inventing Anna* nutzen diese multiplen Fokalisierungen, indem sie Annas Geschichte aus verschiedenen Blickwinkeln – u. a. Vivian, Neff, Kacy oder Todd – erzählen und so ein Geflecht konkurrierender Deutungsangebote erzeugen. In der Literatur- und Mediendidaktik kann man diese Ambiguität als zentralen Ausgangspunkt für Lernprozesse betrachten, da Schüler*innen lernen, verschiedene Sichtweisen auszuhalten, zu vergleichen und kritisch zu reflektieren (Frederking 2024: 15) – eine wichtige Fähigkeit, insbesondere in Bezug auf die Ausbildung der zuvor angeführten *Critical Media Literacy* (Kellner & Share 2019).

Die Kameraführung untermalt auch Annas Isolation, insbesondere in Momenten, in denen sie mit den Konsequenzen ihrer Taten konfrontiert wird. In diesen Szenen wird oft eine weite Einstellung genutzt, die Anna allein in einem großen, leeren Raum zeigt – beispielsweise in ihrer Gefängniszelle. Die Totale verstärkt das Gefühl der Einsamkeit und Isolation und zeigt, dass sie trotz all ihrer Bemühungen, Teil einer sozialen Elite zu werden, letztlich allein und auf sich gestellt bleibt. Diese Verwendung solcher Kameraeinstellungen kann im Unterricht diskutiert werden, um die emotionale Wirkung von Raum und Isolation auf die Charakterentwicklung zu diskutieren.

5 Didaktische Potenziale der Serie im (Englisch)Unterricht: Identitätsfragen und Hochstapelei

Abschließend soll nun die konkrete Verbindung zwischen der Serie *Inventing Anna* und der Thematisierung von Hochstapelei im (Englisch)Unterricht reflektiert werden. Die Miniserie ist, wie zuvor gezeigt, aufgrund ihrer spezifischen filmischen Darstellung und insbesondere wegen des andauernden Realitätsbezugs besonders geeignet, um im Unterricht Identitätsfragen im Kontext von Hochstapelei und Selbstinszenierung zu thematisieren. Die Geschichte von Anna Delvey, der Hochstaplerin, die durch Manipulation und Täuschung in die New Yorker High Society gelangt, bietet vielfältige didaktische Möglichkeiten, literarische und mediale Lernprozesse anzuregen. Aus einer literatur- und mediendidaktischen Perspektive lässt sich mit ihr nachvollziehen, wie Identität in narrativen und audiovisuellen Texten konstruiert wird, wie unterschiedliche Perspektiven konkurrierende Deutungen erzeugen und wie mediale Darstellung moralische Bewertungen prägt. Die Lernenden könnten nicht nur die Darstellung von Anna analysieren und dabei auf die Differenz zwischen historischer Person, inszenierter Identität und realer gesellschaftlicher Bedeutung eingehen, sondern auch ihre eigenen Werte und Konsumgewohnheiten vor diesem Hintergrund reflektieren (Intveen 2024).

Ein möglicher Ansatz ist, dass die Schüler*innen die Serie im Hinblick auf Fragen nach Authentizität und Manipulation untersuchen. Hier kann insbesondere der spezifische Aspekt der Verschränkung von realhistorischer und fiktionaler Darstellung beleuchtet werden: Wie wird Annas Geschichte im Film so erzählt, dass wir ihre Taten als nachvollziehbar empfinden? Welche Rolle spielen Geschlecht und gesellschaftliche Erwartungen dabei?

Darüber hinaus bietet die Serie eine Plattform, um – beispielsweise im Philosophieunterricht – über moralische Dilemmata zu sprechen. Anna Delvey ist eine ambivalente Figur, die sowohl bewundert als auch verurteilt wird. Diese Ambivalenz kann im Unterricht genutzt werden, um die Komplexität moralischer Urteile zu untersuchen. Schüler*innen können beispielsweise erarbeiten, inwiefern Annas Handlungen durch gesellschaftlichen Druck und individuelle Ambitionen motiviert sind und inwiefern sie Verantwortung für ihre Taten

trägt. An dieser Stelle kann auch auf die gesellschaftlichen Strukturen eingegangen werden, die Hochstapelei und Betrug begünstigen – ein Thema, das in Narrativen, die sich mit Hochstapelei auseinandersetzen, immer wieder durch die Darstellung von Eliten und deren Gier nach Anerkennung angesprochen wird (Rosenthal & Schäfer 2004).

Insbesondere dieser Aspekt lässt sich didaktisch vertiefen, weil *Inventing Anna* moralische Fragen niemals eindeutig beantwortet, sondern viele Erklärungsebenen nebeneinanderstellt, bei deren Interpretation es auf den Zuschauenden ankommt: der Wunsch nach sozialer Anerkennung, die Faszination für exklusive Räume, strukturelle Ungleichheiten und die Inszenierung von Erfolgskultur – Themen, die beispielsweise im Sozialkundeunterricht zur Sprache kommen können. Die Serie zeigt damit, dass moralische Urteile nicht immer nur auf Basis individueller Entscheidungen gefällt werden, sondern immer auch im Kontext sozialer Bedingungen entstehen. Für den Unterricht kann dies bedeuten, dass Lernende gezielt zwischen individueller Verantwortung und systemischen Faktoren unterscheiden lernen – beispielsweise, indem sie analysieren, welche Charaktere Anna Delvey aktiv unterstützen, welche ihr Verhalten erst ermöglichen und welche gesellschaftlichen Erwartungen oder Machtstrukturen ihr Handeln begünstigen – oder behindern. Diese Art der Auseinandersetzung kann nicht nur die Fähigkeit zur Perspektivenübernahme und Empathie stärken, sondern auch eine reflektierte Bewertung moralischer Ambivalenzen fördern, die sich in gegenwärtigen medialen Diskursen – wie beispielsweise die Influencer-Kultur, digitale Selbstdarstellung oder den Druck zu performativem Erfolg (wie oben bereits ausgeführt) – wiederfinden.

Ein weiterer didaktischer Zugang findet sich in der Analyse der Genderrollen, die in der Serie verhandelt werden. Dieser Zugriff bietet sich beispielsweise für den Englischunterricht der Oberstufe an, in dem der Themenbereich *Questions of identity and gender: ambitions and obstacles/conformity vs. individualism* seit 2025 offiziell Teil der Abiturvorgaben ist (QUA-LiS NRW 2024: 5). Anna nutzt gezielt stereotype Vorstellungen von Weiblichkeit, um ihr Umfeld zu manipulieren. Sie tritt gleichzeitig als charmante, modebewusste Frau und als skrupellose Geschäftsfrau auf, was die traditionellen Geschlechterrollen in Frage stellt (Rhimes S1:E4). Diese Darstellung kann im Unterricht als Ausgangspunkt dienen, um die Erwartungen an weibliches Verhalten in der

Gesellschaft kritisch zu reflektieren und zu diskutieren, inwiefern Anna Delvey bestimmte Rollenbilder nutzt beziehungsweise unterläuft.

Besonders deutlich wird dies in der im Butler-Abschnitt bereits angeführten Episode 3 (*A Wolf in Chic Clothing*), in der Anna Delvey während ihrer ersten Treffen mit Alan Reed bewusst den Stereotyp der „hilflosen jungen Frau“ bedient: Sie erscheint in femininer Kleidung, spricht leiser als sonst und betont ihre Unsicherheit hinsichtlich formaler Abläufe, um seine Schutzinstinkte zu aktivieren. Als diese Strategie scheitert, wechselt sie demonstrativ das Rollenbild: Beim späteren Treffen trägt sie einen Hosenanzug, bewegt sich selbstbewusst im Raum und übernimmt das Gesprächsregister, das üblicherweise mit männlich konnotierter Geschäftstüchtigkeit verbunden wird – was zum Erfolg führt. Auch in Episode 2 (*The Devil Wore Anna*) spielt sie mit Weiblichkeitscodes, etwa wenn sie in luxuriösen Outfits und gezielt inszenierter Körperhaltung in Hotels und Restaurants auftritt, um Seriosität und Eleganz auszustrahlen und dadurch sozialen Status zu signalisieren. Die Unterrichtsanalyse kann an diesen kontrastierenden Inszenierungen ansetzen, um zu zeigen, wie Anna Geschlechterrollen – sehr bewusst – je nach Situation adaptiert, übersteigert oder umkehrt, und welche Wirkung diese performativen Wechsel auf ihr Gegenüber haben.

Auch das Thema der sozialen Medien und der Selbstdarstellung bietet einen relevanten Anknüpfungspunkt. Anna Delvey inszeniert sich nicht nur im direkten sozialen Umfeld, sondern auch online als erfolgreiche Influencerin. Diese Inszenierung ist ein Beispiel dafür, wie junge Menschen heute ihre Identität in sozialen Medien konstruieren und welche Risiken damit verbunden sind. Zur unterrichtlichen Untersuchung eignen sich beispielsweise die Fragen, wie Anna ihre Online-Präsenz nutzt, um ein bestimmtes Bild von sich zu vermitteln, und welche Parallelen es zu modernen Phänomenen wie ‚Influencern‘ und ‚Selbstoptimierung‘ gibt.

Um diese Aspekte im Unterricht greifbar zu machen, bieten sich mehrere kurze Impulse an: Lernende können zunächst analysieren, welche Bilder und Stories in Annas Instagram-Feed (wie in Episode 1 und 2 mehrfach eingebildet) betont werden und welche Aspekte ihres realen Lebens ausgespart bleiben. An dieser Stelle lässt sich auch gut die Brücke zur Realität schlagen, da die echte Anna Delvey sehr aktiv auf Social Media ist und ihren Instagram

Account seit Tag eins an – mit Ausnahme ihres Gefängnisaufenthalts – sehr regelmäßig bespielt. Dieser Befund lässt sich mit den zuvor diskutierten Konzepten der performativen Identitätskonstruktion und den dazu dargebotenen didaktischen Überlegungen verbinden: Die Lernenden können erarbeiten, inwiefern Annas Online-Auftritte als Fortsetzung jener Strategien zu lesen sind, die Butler als performative Wiederholung kultureller Codes beschreibt oder die Goffman als *Impression Management* charakterisiert. Darüber hinaus kann ein Vergleich zwischen Annas digitaler Selbstdarstellung und aktuellen Influencer-Praktiken hergestellt werden, etwa indem Lernende typische Strategien der Sichtbarkeitsproduktion (visuelle Inszenierung, bewusste Kuratierung, Algorithmen) identifizieren und mit Bourdieus Idee des symbolischen Kapitals verknüpfen. Dies dient nicht nur dem tiefgehenden Verständnis von digitaler Inszenierung, sondern schult auch die Medienkompetenz der Lernenden in multiplen Bereichen des Medienkompetenzrahmens des Landes Nordrhein-Westfalen (MSB NRW 2021).

Ein weiteres didaktisches Potenzial findet sich in der Analyse der besonderen narrativen Struktur der Serie (Schultz-Pernice 2016). Die Vielschichtigkeit der Erzählweise – das Wechseln der Perspektiven, die Nutzung von Rückblenden und die Darstellung widersprüchlicher Charaktere – bietet eine wertvolle Grundlage, um über Erzähltechniken und deren Wirkung auf die Rezipient*innen zu sprechen. Es kann analysiert werden, wie diese Erzählweise dazu beiträgt, die Wahrnehmung von Anna Delvey zu beeinflussen und die Ambivalenz ihrer Figur zu betonen. Dies fördert nicht nur die Medienkompetenz, sondern regt auch zur Reflexion über Medienkonsum und -manipulation an.

Außerdem kann *Inventing Anna* als Ausgangspunkt fungieren, um über die Beziehung zwischen Wahrheit und Fiktion zu reflektieren. Die Tatsache, dass die Serie auf realen Ereignissen basiert, aber bewusst fiktionalisiert wird („This whole story is completely true. Except for all the parts that are totally made up.“; Rhimes S1:E1: 00:02:20), eröffnet eine Diskussion darüber, wie Medien Geschichten erzählen und welche Verantwortung sie dabei tragen. Auf dieser Basis kann ermittelt werden, wie die Serie die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen lässt und welche Auswirkungen dies auf die Wahrnehmung der Zuschauer*innen hat.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Thematisierung von Hochstapelei im Englischunterricht zahlreiche Anknüpfungspunkte zu aktuellen Debatten über soziale Medien, Fake News und die Konstruktion von Wahrheit bietet und eine Basis für gesellschaftsrelevante Diskussionen bildet. Anna Delvey nutzte soziale Medien, um ihr Bild als glamouröse Erbin zu festigen, und profitierte von der Oberflächlichkeit der digitalen Öffentlichkeit. Dies kann als Einstieg in eine Diskussion über die Verantwortung von Plattformen und Nutzer*innen dienen. Die Schüler*innen können beispielsweise untersuchen, wie Identität in sozialen Medien auf unterschiedliche Arten gestaltet wird und welche ethischen Fragen sich daraus ergeben.

6 Schlusswort

Die Analyse der Netflix-Serie *Inventing Anna* bietet eine besonders produktive Möglichkeit, aktuelle gesellschaftliche Themen wie Identität, Betrug, soziale Rollen und Medieninszenierung im (Englisch)Unterricht zu behandeln. Die Serie ermöglicht es, Lernende für die komplexen Dynamiken zwischen Wahrheit und Fiktion, zwischen persönlichem Erfolg und moralischen Dilemmata zu sensibilisieren. Dabei können verschiedene theoretische Ansätze – von Butlers Konzept der performativen Identität über Goffmans *Impression Management* bis hin zu Bourdieus Theorie der symbolischen Macht – genutzt werden, um Annas Verhalten und die Reaktionen ihres Umfelds kritisch zu hinterfragen.

Durch die Integration kompetenzorientierter Ansätze kann das didaktische Potenzial der Serie im Unterricht voll ausgeschöpft werden. Die Serie eignet sich hervorragend, um die kritische Medienkompetenz der Lernenden zu fördern, ihre Fähigkeiten zur Reflexion und Analyse zu schärfen und sie zu einer tieferen Auseinandersetzung mit Fragen von Identität, sozialem Status und Geschlechterrollen anzuregen. *Inventing Anna* zeigt auf besondere Weise, wie gesellschaftliche Erwartungen und mediale Inszenierungen genutzt werden können, um Identität zu manipulieren und Macht zu erlangen – ein Thema, das für die Schüler*innen von hoher Relevanz ist, da sie selbst in einer zunehmend digitalisierten und medial geprägten Welt aufwachsen.

Durch die Analyse der Serie können Lernende nicht nur die Mechanismen der Manipulation und Selbstinszenierung verstehen, sondern auch die gesellschaftlichen Konsequenzen solcher Handlungen reflektieren. Der Unterricht, der auf dieser Serie basiert, bietet damit eine wertvolle Gelegenheit, über die Grenzen von Moral und Authentizität nachzudenken, die Schüler*innen zu befähigen, kritisch mit medialen Inhalten umzugehen und ihre eigene Identitätskonstruktion in einem zunehmend komplexen sozialen Umfeld zu hinterfragen.

Die Frage „Who the hell is Anna Delvey?“ (Rhimes S1:E1: 00:38:52) bleibt am Ende der Serie – ebenso wie im echten Leben – nicht vollständig beantwortet – und genau darin liegt die Stärke dieser narrativen Produktion. Es fordert die Rezipient*innen heraus, komplexe Identitäten und die Vielschichtigkeit menschlicher Motivation zu verstehen, ohne dabei nach einfachen Antworten zu suchen. Diese Ambiguität macht die Serie nicht nur zu einem spannenden medienkritischen Objekt, sondern auch zu einem wertvollen didaktischen Werkzeug, das Schüler*innen dazu befähigen kann, ihre eigene Perspektive auf die Themen Identität, Erfolg und gesellschaftliche Werte kritisch zu reflektieren und weiterzuentwickeln.

Literaturverzeichnis

Primärtext

RHIMES, SHONDA ET AL. (2022): *Inventing Anna*. Netflix.

Sekundärtexte

BORDWELL, DAVID/THOMPSON, KRISTIN ([1979] 2006): *Film Art: An Introduction*. 8. Auflage. New York: McGraw-Hill.

BOURDIEU, PIERRE (1982): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt von H. Steinert. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BUTLER, JUDITH (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

- CHATMAN, SEYMOUR (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHION, MICHEL (1993): *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press.
- [CZL.] (2024): „Hochstaplerin Anna Sorokin tritt mit Fußfesseln in Tanzshow an“. In: Spiegel.de <https://www.spiegel.de/panorama/leute/anna-sorokin-alias-anna-delvey-tritt-in-tanzshow-an-mit-fussfessel-und-trotz-hausarrest-a-4992f7a8-405b-4df0-942f-d980e513d37b> (6. September) (letzter Zugriff: 12.12.2024).
- FREDERKING, VOLKER (2024): „Identitätsorientierter Literaturunterricht: Theoretische Modellierung und empirische Befunde im Horizont funktionaler und personaler literarischer Bildung“. In: *Leseforum.ch – Online-Plattform für Literalität 2/2024*, 1–21. <https://doi.org/10.58098/lfl/2024/2/818>.
- GENETTE, GÉRARD (1980): *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- GOFFMAN, ERVING (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- HENSELER, ROSWITHA/MÖLLER, STEFAN (2017): „Previously On – Mit TV Serien Narrative Kompetenz und Spracherwerb Fördern.“ In: *Der Fremdsprachliche Unterricht Englisch*, No. 146, März 2017, 2–13.
- INTVEEN, JULIE (2024): „The True Story of a Total Fake. Identitätsfragen mit *Inventing Anna* unterrichten“. In: del Valle, Victoria/Kißling, Magdalena: *Fernsehserielles Erzählen im fächerübergreifenden Unterricht*. Paderborn: UB Paderborn, 47–60.
- KELLETER, FRANK (2012): „Populäre Serialität. Eine Einführung“. In: Kelleter, Fank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion: Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript, 11–46
- KELLNER, DOUGLAS/SHARE, JEFF (2019): *The critical media literacy guide: Engaging media and transforming education*. Leiden: Brill/Sense.
- MANNING, PETER (2005): „Impression management“. In: Ritzer, George (Hg): *Encyclopedia of social theory*. Thousand Oaks, CA: Sage, 397–399.
- MINISTERIUM FÜR SCHULE UND BILDUNG NORDRHEIN-WESTFALEN (MSB NRW) (2023): „Kernlehrplan für die Sekundarstufe II Gymnasium / Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen. Englisch“. In: https://www.schulentwicklung.nrw.de/lehrplaene/lehrplan/329/gost_klp_e_2023_06_07.pdf (letzter Zugriff: 14.11.2024).

- MEDIENBERATUNG NRW (2020): „Medienkompetenzrahmen NRW“. In: https://medienkompetenzrahmen.nrw/fileadmin/pdf/LVR_ZMB_MKR_Rahmen_A4_2020_03_Final.pdf (letzter Zugriff: 10.12.2025).
- NORTON, BONNIE (2013): *Identity and Language Learning: Extending the Conversation*. Bristol: De Gruyter.
- PICONE, IKE (2015): „Impression management in social media“. In: Mansell, Robin et al. (Hg.): *The International Encyclopedia Of Digital Communication And Society*. doi:10.1002/9781118767771.wbiedcs071.
- QUALITÄTS- UND UNTERSTÜTZUNGSAGENTUR – LANDESINSTITUT FÜR SCHULE (2024): „Zentralabitur 2026 – Englisch – geänderte Fassung“. In: *Bildungsportal des Landes Nordrhein-Westfalen*, https://www.standardsicherung.schulministerium.nrw.de/system/files/media/document/file/englisch_2026_gg_neu.pdf (letzter Zugriff: 09.12.2025).
- ROSENTHAL, CAROLIN/SCHÄFER, STEFANIE (Hg.) (2004): *Fake Identity? The Impostor Narrative in North American Culture*. Bad Langensalza: Beltz.
- SCHMIDT, KATJA (2018): *Lüge, Hochstapelei und Bildung. Bildungstheoretische Annäherungen und biographische Rekonstruktionen*. Bielefeld: Transcript.
- SCHULTZ-PERNICE, FLORIAN (2016): „Bausteine einer Didaktik narrativer Serialität am Beispiel der TV Serie EMERGENCY ROOM“, in: Anders, Petra/Staiger, Michael (Hg.): *Serialität in Literatur und Medien. Modelle für den Deutschunterricht: Bd. 2: Unterrichtsmodelle*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 120–127.

Hochstapeln in Kehlmanns historischen Romanen

Perspektiven für literarisches Nichtverstehen im Literaturunterricht der Sekundarstufe II

In Kehlmanns historischen Romanen sind die Themen Wirklichkeit, Wahrheit, Täuschung und Verbergung eigener Schwächen durchgehend präsent (vgl. dazu Bernhardt 2022). Dabei wird immer wieder deutlich, dass nicht diejenigen Figuren Erfolg haben, die aufrichtig sind, sondern diejenigen, die vorgeben, besser zu sein als sie sind. Sowohl in *Die Vermessung der Welt* (2005) als auch in *Tyll* (2017) liegt ein historisches Setting vor, bei dem durchgehend in einem metahistoriografischen Sinne der Vorgang der Überlieferung von Ereignissen referenziert wird. Entsprechend behandeln die Romane auf einer Metaebene implizit das Werden von Geschichte. So wird in beiden Romanen dargestellt, dass sich unterhaltsame, nicht hingegen wahre Erzählungen durchsetzen und auch die Inszenierung der Überliefernden und des Überlieferten eine Rolle spielen. In *Die Vermessung der Welt* ebenso wie in *Tyll* werden historische Figuren zentral gesetzt, die in täuschender Absicht sich selbst und ihre Taten beschönigen. Auch wenn es sich nicht um klassische Hochstaplerfiguren im engeren Sinne handelt, lässt sich durch eine Betrachtung der beiden Romane einiges in Bezug auf die für diesen Sammelband relevanten Phänomene erarbeiten. Die Beobachtungen in Bezug auf das ausgestaltete Panorama der Hochstapelei bieten Möglichkeiten für literarästhetische Erfahrungen und daran anknüpfende Reflexionen.

In diesem Aufsatz werde ich in einem ersten Schritt darstellen, dass Hochstapeln ein gesellschaftliches Phänomen ist, das auch Rückschlüsse auf die jeweilige Gesellschaft zulässt. Diese Beobachtung werde ich dann auf *Die Vermessung der Welt* und auf *Tyll* anwenden und zeigen, dass in beiden Romanen Figuren täuschen und hochstapeln, um gesellschaftlichen Erfolg zu haben. Die

Beobachtungen werden in einem dritten Schritt in den Kontext ästhetischer Erfahrungen gestellt und aus literaturdidaktischer Sicht kommentiert.

1 Hochstapeln

Veelen definiert, eine Hochstapler:in sei eine Person, die eine höhere gesellschaftliche Position zu haben vortäusche, als ihr zustünde (vgl. Veelen 2014: 87). Die Position ist an das Kapital gebunden, wobei Kapital nicht nur materiell, sondern auch sozial und kulturell zu verstehen sein kann. Entsprechend können auch Wissen, Bildung oder akademische Titel als Kapital angesehen werden, das Hochstapler:innen zu besitzen vorgeben (vgl. ebd.). Um die höhere Position zu erreichen, bedienen sich Hochstapler:innen in täuschender Absicht spezifischer Symbole (vgl. Eberle/Maidonk 1994: 58). Diese Symbole basieren auf tradierten gesellschaftlichen Übereinkünften und erleichtern es den umgebenden Mitgliedern der Gesellschaft, eine Einordnung der jeweiligen Person vorzunehmen. Veelen betont, dass derartige Symbole und auch explizite Aussagen interpretationsbedürftig seien, aber aufgrund der Handlungsökonomie nicht grundsätzlich hinterfragt würden. Vielmehr, so Veelen, bestünde grundsätzlich ein Vertrauensvorschuss, sodass so lange angenommen werde, dass das Individuum de facto die behauptete Position inne habe, bis deutliche Anzeichen dafür bestünden, dass es anders sei (vgl. Veelen 2014: 89).

Schmidt diskutiert, inwiefern Hochstapelei im nicht klassischen Verständnis gerade Rückschlüsse auf die Gesellschaft mit ihren Authentizitätsvorstellungen zulässt (vgl. Schmidt 2018: 11). Dabei bezieht sie sich etwa auf den Fall einer hochstapelnden Medizinstudentin, die nach dem Nichtbestehen des Physikums ihr Studium nicht habe fortsetzen und daher auch keine Approbation erlangen können (vgl. ebd.). Ihr Vorgesetzter habe ihr hervorragende, fehlerfreie Arbeit attestiert und die These aufgeworfen, dass sie womöglich zu früh durch das System aussortiert worden sei, um auf legitimem Wege zu sich selbst und ihrer Bestimmung zu gelangen. Diese These impliziert, dass gesellschaftliche Regeln unter Umständen ein Individuum ohne objektivierbaren Grund daran hindern, es selbst zu sein. In diesem Falle, so die These weiter, hätte das entsprechende Individuum paradoxer Weise keine andere Möglich-

keit, als hochzustapeln, um zu sich zu gelangen. Derartige Phänomene sind Kehlmanns historischen Romanen in stark ästhetisch verfremdeter Art und Weise eingeschrieben.

2 Hochstapelei in *Die Vermessung der Welt*

Die Vermessung der Welt ist ein historischer Roman (vgl. dazu etwa Marx 2008; Dawidowski 2016; Bernhardt 2022), der die fiktive Biografie zweier Wissenschaftler erzählt. Die beiden Wissenschaftler, Carl-Friedrich Gauß und Alexander von Humboldt, sind ereignisgeschichtlich verbürgte Personen, die tatsächlich gelebt haben und deren wissenschaftliche Erkenntnisse innerhalb des Romans weitgehend faktenbasiert referenziert werden (vgl. dazu Haefs 2008: 238). Wie Marx herausarbeitet, werden dabei nicht nur die großen Entdeckungen und Expeditionen dargestellt. Vielmehr werden die real recherchierbaren Ereignisse aufgegriffen und durch private, nicht durch Überlieferungen gestützte und damit fiktionale Umstände angereichert (vgl. Marx 2008: 171). Wenn beispielsweise innerhalb des Romans Alexander von Humboldt als päd- oder ephebophil dargestellt wird (vgl. Kehlmann 2005: 264), entbehrt das einer historiografischen Grundlage und ist daher als fiktional zu klassifizieren (vgl. dazu Doll 2017: 309). Allerdings arbeitet Marx auf formaler Ebene eine Kaschierung dieses Fiktionalitätsgehalts dadurch heraus, dass weite Teile dieser privaten Ereignisse lediglich in indirekter Rede dargestellt würden. Eine solche Distanzierung vom Geschehen lässt sich als rhetorische Simulation objektiver historiografischer Berichterstattung lesen, die grundsätzlich kritische Distanz zu den vergangenen Geschehnissen wahrt (vgl. Marx 2008: 172). Die Art und Weise der Darstellung besitzt also die Form realitätsgreuer Berichterstattung, die die Grenzen ihrer eigenen Erkenntnisgewinnung reflektiert. Auch wenn, wie Marx festhält, eine starke Referenzierung der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz vorliegt (vgl. ebd.: 171), ist die rhetorische Konstruktion komplex, wie ich an anderer Stelle herausarbeite (vgl. dazu Bernhardt 2022: 233 f.). Die metafiktionale Historiografie setzt aufgrund der eigenen, spezifischen Darstellungsweise auf Rezeptionsseite eine hohe Sensibilität für die Grenzen zwischen Realität und Fiktion voraus. Ein solches Vexierspiel und

diese thematische Heranführung an Täuschungen und Selbststilisierungen bieten einen Nährboden für eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema Täuschungen im Allgemeinen und der Hochstapelei im Speziellen.

Inhaltlich wird in Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* am Beispiel der Figur Alexander von Humboldt das Hochstapeln implizit thematisiert. Während Gauß als empirisch arbeitender Wissenschaftler ohne Geltungs-, dafür mit einem großen Wahrhaftigkeitsdrang ausgestaltet wird, inszeniert Alexander von Humboldt sich und seine Forschungsergebnisse durchgehend und verfälscht damit partiell seine Ergebnisse wie auch die Überlieferung seiner Erkenntnisse, Erlebnisse und Verdienste (vgl. etwa Kehlmann 2005: 45, 108). Es handelt sich bei ihm allerdings nicht um einen klassischen Hochstapler, der im engen Sinne Kapital erschleicht: Er begeht keine Titelanmaßung, er stammt aus einem privilegierten Elternhaus und muss entsprechend keinen gesellschaftlich höheren Rang vortäuschen, als er tatsächlich besitzt. Allerdings scheinen ihm die Zeichen gesellschaftlicher Macht schon früh sehr wichtig, auch wenn er in einem Brief an seinen Bruder betont, dass ihm der Stolz, eine Uniform tragen und einen Amtstitel führen zu dürfen, selbst unangenehm sei (vgl. ebd.: 30 f.). Das impliziert, dass er selbst feststellt, sich an äußerlichen Symbolen zur Fremdbewertung auszurichten anstatt an sich selbst. Das Kapital, das bei ihm im Sinne Veelens die Grundlage seiner später sich einstellenden Hochstapelei bildet, stellen wissenschaftliche Erkenntnisse und der daraus sich ableitende Ruhm dar (vgl. ebd.: 112). Schon früh erläutert Humboldt seinem Wegbegleiter Bonpland auf einer Expedition, dass nicht nur die Forschungsergebnisse, sondern auch die Berichte über deren Erzielung zentral seien. So führt er ein Berichtstagebuch, dessen Überlieferung er von vornherein erhofft. Die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz berichtet, dass Humboldt betont habe, in diesem Tagebuch nur zu notieren, was sein Bild als Wissenschaftler und bedeutende Persönlichkeit stütze, während Ereignisse, die seine Dignität unterminieren könnten (z. B. Lausbefall), auszublenden seien (vgl. ebd.: 112). Überhaupt lässt sich festhalten, dass er durchgehend sich, seine Fertigkeiten und seine Ressourcen überhöht. Die Weichen für diese Selbstüberhöhung, so erzählt das Kapitel *Das Meer*, werden bereits in Humboldts Kindheit gelegt: In der fingierten Chronik wird dargestellt, dass Alexander von Humboldt im Gegensatz zu seinem Bruder unter einer gewissen Trägheit gelitten habe. Zwar

sei er klug gewesen, habe aber während des Unterrichts bei einem Privatlehrer Themen, die ihn nicht von sich aus ergriffen haben, zunächst nicht motiviert und engagiert bearbeiten können. Den Wendepunkt in Bezug auf die Überwindung der eigenen Trägheit stellt eine Episode dar, in der Alexander von Humboldt auf einem zugefrorenen See ins Eis einbricht und nur mit letzter Kraft die Bruchstelle findet, dem Tod durch Ersticken entrinnen kann und schließlich infolge der Unterkühlung einen fiebrigen Kampf ums Überleben führt (vgl. ebd. 2005: 24 f.). Mit der Kraft seines Willens gelingt es ihm, so heißt es im Erzähltext, zu überleben und somit die Grenzen des körperlich eigentlich zu Erwartenden zu überwinden. Er beschließt nach diesem Erlebnis, durch seine Willenskraft gegen seine mangelnde Motivation und Unlust zu kämpfen und sich anzustrengen (vgl. ebd.: 25). Humboldt wird im Roman fortan als sehr leistungsfähig dargestellt (vgl. dazu Fröschle 2008: 189).

Er wird in weiteren Episoden als asketisch lebender Forscher beschrieben, der seine menschlichen Bedürfnisse unterdrückt und vorgibt, eben diese Bedürfnisse unterdrücken und kontrollieren zu können. Allerdings impliziert der Erzähltext auch mehrfach, dass dieses Bild lediglich eine Behauptung darstellt und keinesfalls der diegetischen Wahrheit entspricht. Im Kapitel *Das Meer* wird beispielsweise eine Expedition Humboldts beschrieben. Die extradiegetisch-narrative Erzählinstanz beschreibt dabei auch, wie Humboldt in seinem Tagebuch ein anderes, nicht mit der Realität übereinstimmendes Bild seiner Beherrschung der körperlichen Bedürfnisse durch die Kraft seines Willens zeichnet. So heißt es: „Zum Glück, schrieb er in sein Tagebuch, sei er niemals seekrank. Dann mußte (sic!) er sich übergeben.“ (Kehlmann 2005: 44) An dieser Stelle entsteht ohne weitere Kommentierung eine Differenz zwischen dem faktischen körperlichen Symptom – dem Sich-Übergeben – und der Behauptung, er könne die Seekrankheit und das damit verbundene Symptom durch seine Willenskraft überwinden. Deutlich wird, dass Alexander von Humboldt in seinem Tagebuch seine eigenen natürlichen Ressourcen nicht wahrheitsgemäß darstellt, sondern vorgibt, besser zu sein als er ist. Er wird also als Figur dargestellt, die Persönlichkeitsanteile verleugnet und die Grenzen der eigenen Körperlichkeit zu überwinden trachtet, aber daran scheitert (Tönsing arbeitet explizit zum Phänomen des „Kotzens“ in der Gegenwartsliteratur, vgl. Tönsing 2021). Das somatische Symptom des Sich-Übergebens lässt sich als

Beweis dafür lesen, dass die Grenzen des Selbst nicht beliebig überschritten und optimiert werden können. Die Tatsache, dass er jegliches Scheitern an der Überwindung der eigenen Grenzen schließlich negiert und als Erfolg darstellt, lässt sich als eine Art von Hochstapelei lesen. Symptomatisch für die durch ihn vollzogene Veränderung der Realität ist eine Szene, in der Humboldt voller Angst vor einem Jaguar flüchtet. Im Nachhinein beschließt er, so heißt es, „die Ereignisse im Tagebuch so zu beschreiben, wie sie sich hätten abspielen sollen“ (Kehlmann 2005: 108). Das hieße für ihn, dass er voller Mut ins Unterholz gegangen wäre und den Jaguar bedauerlicherweise nicht mehr gefunden hätte. Entsprechend gibt er hier vor, mehr Mut zu besitzen als es eigentlich der Fall ist, mit dem Ziel, sich eine größere Chance auf Ruhm zu verschaffen.

Die Hochstapelei erreicht einen prominenten Höhepunkt bei der Besteigung des Berges Chimborazo: Gemeinsam mit seinem Begleiter Bonpland befindet er sich auf einer Expedition auf den Berg, die ihm später zu seiner Berühmtheit verhilft. Während der Besteigung errechnet Humboldt, dass sie sich auf 18690 Fuß Höhe befänden und damit so hoch wie zuvor noch kein anderer Mensch. Hierbei ist allerdings festzuhalten, dass bereits im Voraus Zweifel an den Berechnungen nahegelegt werden, da Humboldt sehr lange benötigt, um seine Instrumente zu bedienen und die Berechnungen anzustellen. Entsprechend ist ohnehin schon fraglich, wie valide der ausgerufenen Rekord ist. Es folgt ein in indirekter Rede wiedergegebener Dialog zwischen den beiden, in dessen Rahmen sie beschließen, einfach zu behaupten, den Gipfel erreicht zu haben (vgl. Kehlmann 2005: 177 f.), auch wenn sie aus Sicherheitsgründen lieber umgekehrt und nicht zum Gipfel vorgedrungen sind. Dabei heißt es:

Man könnte, sagte Bonpland, auch einfach behaupten, man wäre oben gewesen.

Humboldt sagte, er wolle das nicht gehört haben.

Er habe das auch nicht gesagt. Das sei der andere gewesen!

Überprüfen könne es ja keiner, sagte Humboldt nachdenklich.

Eben, sagte Bonpland.

Er habe das nicht gesagt, rief Humboldt.

Was gesagt, fragte Bonpland.

Sie sahen einander ratlos an. (Ebd.: 177 f.)

Der Entschluss zum Verfälschen der Wahrheit geht damit einher, dass beide Figuren in einem Zustand der Ich-Spaltung dargestellt werden. Symptomatischerweise befindet sich in dieser Episode das einzige Mal im gesamten Roman das Wort „Hochstapler“ (ebd.: 175). So bemerkt nämlich Bonpland, dass sich sein Bewusstsein gerade aufspaltet. Er hört sich selbst immer dreifach und versucht, herauszufinden, ob alle drei Stimmen zu ihm gehören oder ob es sich bei zwei dieser Stimmen um Hochstapler handelt. Folgende Erklärungsangebote lässt das zu:

1. Eine naturalisierende Erklärung bestünde darin, dass es sich hierbei um körperliche Symptome des Sauerstoffmangels handele.
2. Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass in dem Moment eine symbolisierte Aufteilung in unterschiedliche Bewusstseinsmodi stattfindet, die miteinander in Widerstreit darüber geraten, ob es richtig ist, die Wahrheit zugunsten des Ruhms zu beugen und entsprechend hochzustapeln oder nicht.

Die Hochstaplei wird als Symptom einer Störung zwar in der Textlogik abgewertet, führt aber in der Diegese zum Erfolg: Wie sich später herausstellt, begründet insbesondere die behauptete Gipfelbesteigung das öffentliche Interesse an Humboldts Arbeit. Daraus lässt sich ablesen, dass Geschichtsschreibung, öffentliche Wahrnehmung und Relevanz nicht auf Wahrhaftigkeit, sondern auch auf Inszenierung basieren, die Gesellschaft also geradezu strukturell zum Hochstapeln einladen. Das öffentliche Interesse an Humboldt kommt in der Folge auch dadurch zum Ausdruck, dass ihm hunderte Schaulustige auf seinen weiteren Expeditionen folgen. Die Expeditionen werden zu wahrhaftigen Events stilisiert (vgl. ebd.: 206). Es wird jedoch deutlich, dass dieses Interesse der Öffentlichkeit sich nur auf das Spektakuläre erstreckt. Wenn Humboldt seine Vermessungen und Berechnungen anstellt, ist die Öffentlichkeit schnell gelangweilt und sogar verärgert, sodass die Schaulustigen nach und nach allesamt verschwinden (vgl. ebd.: 207). Auch im Rahmen von Veranstaltungen wie dem Galadinner des Präsidenten werden die Anwesenden von Humboldts Berichterstattung als enttäuscht beschrieben. Anstatt von halsbrecherischen Abenteuern berichtet Humboldt von seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen.

Der Vortrag dieser Messergebnisse langweilt das Publikum, wie der Erzähltext herausstellt (vgl. ebd.: 212). Entsprechend impliziert das gesellschaftliche System, dass es als notwendig erscheint, zumindest ansatzweise hochzustapeln, um überhaupt Geltung zu erlangen und wahrgenommen zu werden.

Dass die Gesellschaft als geradezu empfänglich für Hochstapelei dargestellt wird, geht so weit, dass im Kapitel *Die Geister* ein Fall benannt wird, bei dem sich ein Mann in Tirol als Humboldt ausgegeben habe, der aufgrund der Behauptung und des damit einhergehenden Ruhms auf Staatskosten leben können (vgl. ebd.: 257). Entsprechend wird referenziert, dass Humboldt durch seine eigene Hochstapelei ein so stark stilisiertes Bild hat erzeugen können, dass andere Menschen basierend darauf erfolgreich eine Identität vortäuschen können. Der prominent durch die Figur des Alexander von Humboldt angelegte Vorgang des Hochstapelns wird damit als eine Bespiegelung der Gesellschaft gesetzt.

3 Hochstapelei in *Tyll*

Die Beobachtung, dass das gesellschaftliche Panorama die Hochstapelei provoziert, wird noch deutlicher in Kehlmanns historischem Nachfolgeroman *Tyll*. Auch dieser Roman ist narratologisch komplex und bietet in vielen Passagen Vexierspiele mit der diegetischen Wahrheit durch die Unzuverlässigkeit des Erzählens (vgl. dazu Schulte Eickholt/Schwengel 2021; vgl. grundlegend Bernhardt 2024).

Täuschungen, groteske Ambivalenzen und die Neigung der Massen zu Verführungen durchziehen den Roman leitmotivisch (vgl. dazu Bernhardt 2021; 2022). So wird *Tyll* gleich im Anfangskapitel *Schuhe* als eine Figur eingeführt, die durch die Kunst der Täuschung eine Dorfgemeinschaft manipuliert. Es liegt eine autodiegetische Erzählinstanz vor, die allerdings nicht in „Ich“-, sondern in „Wir“-Form spricht und betont, es handele sich um die aus dem Jenseits heraus erzählende Gemeinschaft des Dorfes, das *Tyll* am Ende des Dreißigjährigen Krieges besucht habe (vgl. Kehlmann 2017: 27).

Tyll selbst erscheint als eine groteske Figur, wie ich an anderer Stelle herausarbeite (vgl. dazu Bernhardt 2021: 195 f.). So wird in den unterschied-

lichen Kapiteln jeweils durch unterschiedliche Erzählinstanzen auf einen Spaßmacher mit dem Namen Tyll verwiesen, ohne dass klar ist, ob es immer derselbe ist. Innerhalb des Romans fragt eine Figur sich sogar explizit in wörtlicher Figurenrede, ob die Figur Tyll, die sie gerade sieht, wirklich derselbe Tyll ist wie bei einer früheren Begegnung (vgl. Kehlmann 2017: 210). Insofern wird der Kontext der Täuschung aufgerufen, sodass auch die Möglichkeit besteht, dass zumindest einige der Figuren sich nur als der berühmte Narr ausgeben. Der Kontext der Täuschung wird auch metafictional expliziert: So wird im Kapitel *Herr der Luft* durch die heterodiegetische Erzählinstanz beschrieben, dass Tyll lange übe, um seine Illusionen zu erzeugen und die Grenzen seiner körperlichen Fähigkeiten zu überwinden (vgl. Kehlmann 2017: 34). Ähnlich wie Humboldt in *Die Vermessung der Welt* wird die Überwindung seiner körperlichen Trägheit nach einer Erfahrung, in deren Rahmen er fast ertrinkt und wider alle Erwartungen überlebt (vgl. ebd.: 47), beschrieben. Insofern bietet sich zumindest das Erklärungsangebot, dass Tyll die Grenzen seiner körperlichen Möglichkeiten durch Training überwindet. Eine Alternativdeutung bestünde darin, dass Tyll als Figur gar nicht immer dasselbe Individuum darstellt und in der beschriebenen Episode eigentlich gestorben ist. Dadurch würde sich auch erklären, dass Tyll im weiteren Handlungsverlauf immer wieder betont, er werde im Gegensatz zu anderen Figuren nicht sterben. Zudem tritt er in verschiedenen Episoden auf, wobei auch immer wieder durch unterschiedliche Figuren Zweifel daran geäußert werden, dass es wirklich jedes Mal derselbe Tyll ist (vgl. dazu Bernhardt 2021: 191 f.). Entsprechend bietet sich zumindest die Möglichkeit, dass es sich an mindestens einer Stelle der Handlung um einen Hochstapler handelt, der die Legende um den weltberühmten Spaßmacher und Narren zu seinen Gunsten ausnutzt, um damit den Jubel, die Hörigkeit und auch die finanziellen Gaben der Menschen zu erschleichen.

Dabei liegt ein gesellschaftliches Setting vor, das Menschen dafür belohnt, die nicht aufrichtig bei sich selbst bleiben. Schon im dritten Unterkapitel der Episode *Herr der Luft* wird deutlich, wie starr das vorherrschende Normensystem ist und damit die Individuen dazu zwingt, sich selbst zu verbergen oder aktiv zu lügen, um dem System nicht zum Opfer zu fallen (vgl. Kehlmann 2019: Episode Herr der Luft, Kap. III). Hier wird ein Gerichtsprozess gegen Tylls Vater Claus Ulenspiegel dargestellt, der aufgrund seiner für einen

Müller außergewöhnlichen Bildung als Hexer angeklagt wird. Die Zeug:innen im Prozess machen ihre Aussagen unter Androhung von Folter, wobei ihnen vorgegeben wird, was sie aussagen sollen.

Ein Beispiel für einen Nutznießer dieses Systems und zugleich für einen Hochstapler ist die Figur Dr. Kircher. Kircher ist, so wird durch die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz intern fokalisiert dargestellt, in wichtigen Situationen oftmals abwesend (vgl. Kehlmann 2017: 125) und bemerkt selbst ein „Gefühl der Unwirklichkeit“ (ebd.: 115) in seinem Bewusstsein. Darüber hinaus geraten ihm in seiner Erinnerung die zeitlichen Abläufe oftmals durcheinander (vgl. ebd.: 115). Auch hat er zum Teil Schwierigkeiten mit der Unterscheidung zwischen Wachen und Träumen (vgl. ebd.: 116). Da er erst die niederen Weihen hat, fürchtet er, dass ihm durch diese fehlende Konzentration womöglich die höheren Weihen versagt bleiben (vgl. ebd.: 115). Wenn er nicht weiter weiß, dann überspielt Kircher seine Unsicherheit und seine Wissenslücken durch den Einsatz seiner Erfindungskraft und kann so auf jede Frage schnell eine Antwort geben (vgl. ebd.: 122). Diese Strategie setzt er schon ein, um die Gunst seines Mentors Dr. Tesimond zu gewinnen und den hohen Ansprüchen schnellen Antwortens zu genügen. In der Episode *Die hohe Kunst von Licht und Schatten* tritt er erneut auf. Mittlerweile ist er zu Weltruhm als Universalgelehrter gelangt und begibt sich gerade auf die Suche nach einem Drachen, dessen Existenz er durch die Lehre der Substitution beweist. Tyll Ulenspiegel gegenüber gesteht er schließlich, dass er die Forschungsergebnisse, die seinen Weltruhm bedingen, gefälscht habe (vgl. ebd.: 384).

Wissenschaftliche Erkenntnisse werden damit als anfällig für Hochstaplelei dargestellt. Das gilt auch für die Geschichtsschreibung (vgl. dazu ausführlich Bernhardt 2022). So wird in der Episode *Zusmarshausen* explizit auf den Vorgang der Entstehung einer Chronik verwiesen, die Graf von Wolkenstein anfertigt. Im Roman wird jeweils ein Satz aus der Chronik zitiert und danach durch die heterodiegetische Erzählinstanz kommentiert. In Bezug auf eine Episode heißt es beispielsweise: „Um seine Unsicherheit zu kaschieren, findet sich an dieser Stelle des Lebensberichts eine Abschweifung, siebzehneinhalb Seiten lang [...]. Die Passage wurde berühmt, ungeachtet des Umstands, dass sie erlogen war [...]“ (Kehlmann 2017: 192). Indem hier referenziert wird, dass der Chronist Graf von Wolkenstein seine Chronik an neuralgischen Punkten

fälscht und genau mit diesen gefälschten Passagen den größten Ruhm erlangt (vgl. ebd.: 192, 216 f.), wird einerseits metahistoriografisch auf die Fälschbarkeit geschichtlicher Zeugnisse angespielt, andererseits auf den Vorgang des Hochstapelns: So gibt der Graf vor, besser zu sein als er ist und es gelingt ihm, ausgerechnet damit in der Tat Ruhm zu erlangen. Im Zusammenhang mit Wolkensteins Chronik-Fälschungen wird sogar explizit, dass sich nicht die wahre, sondern die amüsantere Geschichte innerhalb der Logik der Diegese durchsetzt und dementsprechend ein Nährboden für Hochstapelei gegeben ist (vgl. ebd.: 225).

In beiden Romanen wird, wie ich gezeigt habe, also das Phänomen Hochstapeln implizit inhaltlich verhandelt, zugleich aber auch dargestellt, dass dieser Vorgang des Hochstapelns wiederum Rückschlüsse auf die Gesellschaft und die Menschen in dieser Gesellschaft zulässt.

4 Literaturdidaktische Überlegungen: Fokussierung des ästhetischen Nichtverstehens

Wie im Analysekapitel herausgearbeitet wurde, liegt mit *Die Vermessung der Welt* ein Roman vor, der sich der Form nach der Biografie zweier real existierender, historisch verbürgter Wissenschaftler annimmt und in der Sprachgestaltung nahe am Bericht ist (vgl. Zeyringer, 2008: 83–90). Allerdings ist immer wieder festzustellen, dass diese Berichtsform nicht übereinstimmt mit der de facto fikionalisierten Handlung des Textes. Aufgrund dieser Tatsache besteht im Sinne Nünning die Gefahr einer naturalisierenden Lesart (vgl. Nünning 2013: 25 f.). Nünning führt allgemein in Bezug auf die Literatur unzuverlässiger Erzählungen aus, dass Leser:innen, die z. B. nicht dezidiert auf Unzuverlässigkeitssignale achten, dazu neigen, Brüche, Widersprüche oder Ambivalenzen zu überlesen. Es würde in diesem Falle im Sinne Brunen zu einer Lesehaltung kommen, die gerade nicht die literarästhetische Eigengesetzlichkeit in Form von Ambivalenzen fokussiert, sondern auf Informationsübermittlung setzt und damit Widerständigkeiten glättet (vgl. Brune 2020: 100 f.; 332–334).

Literarästhetische Rezeption funktioniert für Brune gänzlich anders als die Lektüre von Sachtexten. Bei der Lektüre von Sachtexten ginge es vornehm-

lich darum, Informationen oder klare Botschaften, also den Inhalt des Textes, idealiter störungsfrei zu entnehmen. An unklaren Stellen können apperzeptive Ergänzungen durch die Rezipient:innen vorgenommen, mögliche Lücken und Brüche also „ohne nennenswerte Akkomodationen“ (ebd.: 45) assimiliert werden. Das bedeutet, dass in der herkömmlichen Textrezeption ein Modus des automatisierten Verstehens vorliegt. Mit einer solchen Rezeptionshaltung ginge im Sinne Brunes das zentrale Charakteristikum literarischer Sprachverwendung verloren, weil auch sprachliche Stolpersteine nicht mehr erkannt würden und kein ästhetischer Rezeptionsmodus entstünde. Mitterer betont, dass eine besondere Schwierigkeit des Einübens eines solchen ästhetischen Modus und eines Einlassens auf das Nichtverstehen dann bestünde, wenn der Text zum Wiedererkennen gewohnter Strukturen einlade (vgl. Mitterer 2022: 122 f.). Sie exemplifiziert das an Kafkas *Das Schloss* und betont, das Romanfragment simuliere an keiner Stelle eine Nähe zur extradiegetischen Realität, sondern exponiere seine Differenz zur Lebenswelt und die damit einhergehende Fremdheitserfahrung im Zuge der Lektüre (vgl. ebd.: 122). Dadurch also, dass in Kafkas Romanfragment stark das Befremdliche markiert sei und entsprechend eine deutliche ästhetische Verfremdung vorliege, sei es deutlich leichter, ästhetische Wahrnehmung anzubahnen und Fragen der Möglichkeit des Verstehens oder auch des Nichtverstehens zu fokussieren (vgl. ebd.: 123) als bei einem sehr realistisch erzählten Text.

Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* erschwert eine solche auf Fremdheitserfahrungen basierende Lesart durch die rhetorische Strategie der scheinbar objektivierten und mit der realen Ereignisgeschichte kongruenten Schilderungen auf den ersten Blick (vgl. dazu auch Bernhardt 2022: 232). So führte diese Art der Schilderung auch bei professionellen Rezensent:innen zu Missverständnissen in Bezug auf Elemente, die nicht der realen Ereignisgeschichte entsprechen, einige Passagen wurden vorschnell als wahrheitsbezogen missverstanden (vgl. dazu Bernhardt 2022: 220, 234). Wenn allerdings im Rahmen des Unterrichts fokussiert wird, dass hier innerhalb der Handlung an mehreren Stellen Hochstapelei vorliegt und damit der Kontext der Täuschungen zentral ist, dann bietet das per se eine Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Frage nach Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit des Erzählten. Wenn im Rahmen des Unterrichts die Auseinandersetzung mit Humboldts erster Expedition vor al-

lem in den Kontext von dessen Täuschungen mit dem Ziel, Ruhm zu erlangen, gestellt wird, ist davon auszugehen, dass auf Seiten der Schüler:innen eine Sensibilität für mögliche Ambivalenzen angebahnt wird. Das Problem, dass Rezipient:innen sich nicht irritieren lassen und daher das vermeintliche Verstehen des Textes verhindernde Elemente unbewusst ausblenden (vgl. Heimböckel/Pavlik 2022: 20), lässt sich durch den thematisch gesetzten Frame „Hochstapler/Täuschung“ umgehen, indem durch die Befassung mit Täuschungen auch ein latentes Misstrauen zu erwarten ist.

Dadurch dass, wie in der Analyse herausgearbeitet, zwar die Form teilweise einen Berichtsstil simuliert, dann aber in den Schilderungen immer wieder kommentiert wird, dass gerade Manipulationen vorliegen und Humboldt aus taktischen Erwägungen sein Bild inszeniert, bietet es sich an, die Schüler:innen im Sinne Schilchers und Pissareks am Beispiel eines besonders komplexen Gegenstandes in einem problemorientierten Sinne für die Analyse von Merkmalen literarischer Figuren zu sensibilisieren (vgl. Schilcher/Pissarek 2018: 324). Die eigentlich basale Einsicht in die unterschiedlichen Instanzen zur Charakterisierung einer Figur (Niveaustufe II bei Schilcher und Pissarek) bietet auf Basis der Reaktivierung von Vorwissen die Möglichkeit, an bekannte Analyseverfahren anzuknüpfen und an einem wenig markierten Gegenstand zur Anwendung zu bringen. Insbesondere die Tatsache, dass Humboldt sich selbst als Figur konstruiert, ein Bild von sich entwirft, das durch die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz dann aber dekonstruiert wird, bietet im Sinne Schilchers und Pissareks die Möglichkeit, Schüler:innen für den Konstruktcharakter von Figuren zu sensibilisieren, was sie auf der höchsten Niveaustufe (IV) literarischen Lernens anordnen (vgl. ebd.). Die Tatsache, dass die Figuren sich selbst stilisieren und auch reflektieren, dass sie sich Merkmale zuschreiben, um damit eine Repräsentanz zu konstruieren, bietet entsprechendes Reflexionspotenzial.

Wenn eine solche Sensibilisierung erfolgt, dann lässt sich die dem Roman eingeschriebene zunächst sachlich-nüchtern dargestellte Auseinandersetzung mit dem Hochstapeln konsequent in den Blick nehmen. Im konkreten Falle lässt sich dann auf einer Metaebene auch ein allgemein geschärfter Blick auf Texte, Medien und die Welt erlangen, indem die Schüler:innen die implizite Gesellschaftskritik an der Manipulierbarkeit der öffentlichen Aufmerksamkeit

auch auf ihre Lebenswelt beziehen und reflektieren. Die anfangs scheinbar verstiegene, ins Historische verlagerte Handlung wird auf diese Weise auf einer Metaebene greifbar. Diese Auseinandersetzung mit der Lenkbarkeit des öffentlichen Interesses lässt sich am Beispiel von *Tyll* und dem in der Episode *Zusmarshausen* dargestellten Wettkampf der Erzähler noch extremer verfolgen, indem auch hier gezeigt wird, dass sich innerhalb der Diegese nicht die Wahrheit, sondern die ansprechendste Darstellung von Geschichten durchsetzt. Indem also im Rahmen der unterrichtlichen Behandlung der Schwerpunkt auf die Hochstapelei gelegt wird, lässt sich eine Aufmerksamkeit für Details schulen und ein Irritationsnährboden erreichen, der die Grundlage einer ästhetischen Wahrnehmung bildet. Diese Lenkung auf die ästhetische Wahrnehmung ist selbstbezüglich und lenkt den Blick auf die Täuschbarkeit der Sinne.

Auf Basis sowohl der *Vermessung der Welt* als auch von *Tyll* lassen sich darüber hinaus Reflexionen in Bezug auf die Diskursivierung von Wahrheit anstellen. Indem innerhalb beider Romane aus einer Metaperspektive dargestellt wird, dass sich Wahrheit, Erkenntnis, Geschichte und Entwicklung in weiten Teilen als narrativ herausstellen und daher auch Inszenierung, Hochstapelei und Täuschung im Allgemeinen anheimfallen können, lässt sich ein Bewusstsein auch für die außerliterarische Realität schaffen und zeigen, wie komplex die menschliche Grundsituation des gemeinsamen Handelns, Kommunizierens und Interagierens insbesondere unter Berücksichtigung massenmedialer Informationsverbreitung sein kann. Dabei lässt sich neben der Förderung ästhetischer Wahrnehmung und der damit einhergehenden Forcierung einer Offenheit für Meinungsrevisionen auch eine Zukunftsbedeutung dahingehend erreichen, dass beide Romane eine ästhetisch verfremdete Selbstbespiegelung des Menschen in sich tragen: So lässt sich im Rahmen des Unterrichts darüber reflektieren, dass auch und gerade in heutigen Gesellschaften nach wie vor eine Struktur besteht, die es Hochstapelei und Manipulationen leicht macht. Werden in der Auseinandersetzung mit den literarischen Texten exemplarisch derartige Mechanismen betrachtet, lassen sie sich auch auf die Lebenswelt übertragen. Entsprechend handelt es sich um einen ästhetisch ausgerichteten Literaturunterricht, der zugleich im Sinne Zelgers Beiträge zur politischen Bildung leistet, die Schüler:innen für Manipulationen, Perspektivgebundenheit sowie mögliche tendenziöse Informationsselektion sensibilisiert und damit zu

einer kritisch hinterfragenden Mündigkeit beiträgt (vgl. Zelger 2015). Dabei kann Literatur auf dem Wege der ästhetischen Verfremdung dazu anregen, über Selbststilisierung und den Entwurf eines Fremdbildes im Alltag zu sprechen. Der Literaturunterricht kann durch eine Übertragung der Beobachtungen auf die Ebene von Social Media einen Lebensweltbezug herstellen, zu Reflexionen anregen und damit ästhetische Erfahrungen mit Grundfragen des individuellen Lebens verknüpfen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- KEHLMANN, DANIEL (2005): *Die Vermessung der Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
KEHLMANN, DANIEL (2017): *Tyll*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Sekundärliteratur

- BERNHARDT, SEBASTIAN (2021): Grotesker Körper revisited? Daniel Kehlmanns Tyll (2017). In: Lehnert, Nils/Meinen, Iris (Hg.): *Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript, 191–205.
- BERNHARDT, SEBASTIAN (2022): Kehlmanns historische Romane im Deutschunterricht. In: ders./Standke, Jan (Hg.): *Historische Romane der Gegenwart im Deutschunterricht*. Bielefeld: transcript, 217–238.
- BERNHARDT, SEBASTIAN (2024): Einleitung: literarästhetische Unzuverlässigkeit – Diskussionen, Desiderate, didaktische Anschlussfähigkeiten. In: ders. (Hg.): *Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Medien. Didaktische Perspektiven*. Berlin: Frank & Timme, 9–45.
- BRUNE, CARLO (2020): *Literarästhetische Literalität. Literaturvermittlung im Spannungsfeld von Kompetenzorientierung und Bildungsideal*. Bielefeld: transcript.
- DAWIDOWSKI, CHRISTIAN (2016): Die Vermessung der Welt oder: Foucault für die Schule?. In: Standke, Jan (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 247–270.

- EBERLE, FRIEDRICH/MAIDONK, HERLINDE (1994): *Einführung in die soziologische Symboltheorie*. München: Oldenbourg.
- FRÖSCHLE, ULRICH (2008): „Wurst oder Sterne“. Das Altern der Hochbegabten in „Die Vermessung der Welt“. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 186–197.
- HAEFS, WILHELM (2009): „Deutschlands historischer Superstar“? Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* im literarischen Feld. In: Joch, Markus/Mix, Gothard/Wolf, Norbert Christian (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen/Boston: de Gruyter, 233–251.
- HEIMBÖCKEL, HENDRIK/PAVLIK, JENNIFER (2022): Ästhetisches Verstehen und Nichtverstehen. Positionen und Schnittpunkte des literaturdidaktischen Diskurses. In: dies. (Hg.): *Verstehen und Nicht-Verstehen. Aktuelle Zugänge in Literatur- und Mediendidaktik*. Bielefeld: transcript, 9–30.
- MARX, FRIEDHELM (2008): *Die Vermessung der Welt* als historischer Roman. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 169–185.
- MITTERER, NICOLA (2022): Literatur unterrichten ist Anfangen lehren. Über das notwendige Spannungsverhältnis zwischen Verstehen und Nichtverstehen im Rahmen ästhetischer Bildung. In: Heimböckel, Hendrik/Pavlik, Jennifer (Hg.): *Ästhetisches Verstehen und Nichtverstehen. Aktuelle Zugänge in Literatur- und Mediendidaktik*. Bielefeld: transcript, 121–142.
- NÜNNING, ANSGAR (2013): Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: ders. (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 3–41.
- SCHILCHER, ANITA/PISSAREK, MARKUS (2018): Kompetenzmodell literarisches Lernen. In: dies. (Hg.): *Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 324–325.
- SCHMIDT, KATJA (2018): *Lüge, Hochstapelei und Bildung. Bildungstheoretische Annäherungen und biographische Rekonstruktionen*. Bielefeld: transcript.

- SCHULTE EICKHOLT, SWEN/SCHWENGEL, ANDREAS (2021): Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiege in Daniel Kehlmanns historischem Roman „Tyll“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 31, 1/2021, 69–85.
- TÖNSING, JOHANNA (2021): Über das Kotzen in der Literatur. John von Düffels Ego (2003) als Ausverleibung ökonomischer Logiken. In: Meinen, Iris/Lehnert, Nils (Hg.): *Öffnung – Schließung – Übertritte. Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript, 99–114.
- VEELEN, SONJA (2014): Die Geister, die ich rief ... Hochstapeln als strukturell gefo(e)rderte Kulturpraxis? Soziologische Perspektiven auf ein entfesselt Phänomen. In: Schwanebeck, Wieland (Hg.): *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis.
- ZELGER, SABINE (2015): Didak-tick. Zu bedeutsamen Interferenzen von Politik- und Literaturvermittlung. In: Krammer, Stefan/dies. (Hg.): *Literatur und Politik im Unterricht*. Schwalbach: Wochenschau, 21–40.
- ZEYRINGER, KLAUS (2008): Vermessen. Zur deutschsprachigen Rezeption der „Vermessung der Welt“. In: Nickel, Gunther (Hg.): *Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 78–94.

Hochstapler:innen in Kehlmanns Gegenwartsroman *F*

Erzählhaltungen und deren didaktische Potenziale

1 Einleitung

Daniel Kehlmanns Romane sind aus der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nicht wegzudenken (vgl. bspw. Piontek/Schmidt/Stocker 2026; Schenk/Stingelin 2023) und auch in der Literaturdidaktik werden seine Texte ausgiebig diskutiert (vgl. bspw. Wittmann 2023; Bernhardt/Henke 2023; Ehlers 2017). Vor allem in der didaktischen Debatte bleibt der Roman *F* jedoch vielfach unbeachtet. Dabei bietet er vielfältige Anknüpfungspunkte für eine unterrichtliche Auseinandersetzung. Eine mögliche Schwerpunktsetzung liegt hierbei in der Hochstapelei. An verschiedenen Figuren ist das Phänomen auf unterschiedliche Weise ausgestaltet und gibt somit Anlass, es auch inhaltlich zum Gegenstand im Unterricht zu machen. Doch auch in Bezug auf zu erwerbende literarische Kompetenzen sind, wie ich zeigen werde, vielerlei Potenziale zu erkennen.

2 Hochstapelei – Begriffsklärung

Um feststellen zu können, ob die Figuren in *F* als Hochstapler:innen zu bewerten sind, muss zunächst der Begriff ‚Hochstapelei‘ genauer beleuchtet werden. Die Grundlage für den hier verwendeten Hochstapeleibegriff bildet die Arbeit von Veelen (vgl. 2014: 87). Hochstapelei stellt nach Veelen Verhaltensweisen von Subjekten dar, die andere Subjekte täuschen. Zentral ist für Veelen die betrügerische Absicht. In Abgrenzung zum Überbegriff des Täuschens oder Vortäuschens lässt sich spezifizieren, dass das Ziel von Hochstapelei darin be-

steht, einen höheren sozialen Status vorzutäuschen, als die hochstapelnde Person oder Figur¹ eigentlich innehat. Im Kontext hochstaplerischen Verhaltens, so Veelen, werde mit zahlreichen Symbolen oder symbolisch zu verstehenden Handlungen operiert, die diese Fehlzuordnung hervorrufen sollen. Dabei ist zu bedenken, dass Hochstapelei keine äußerliche Kategorie bleibt: Eine Fehldeutung symbolischen Verhaltens durch andere, die einen höheren sozialen Status annähmen, als er dem Subjekt zukomme, sei also nicht als Hochstapelei zu klassifizieren. Hierzu bedürfe es der dezidiert festzuhaltenden Absicht. Hochstapelei baue dabei laut Veelen auf Vortäuschung von Kapital², das die hochstapelnde Figur nicht tatsächlich besitze, sowie auf dessen struktureller Zusammensetzung auf (vgl. Veelen 2014: 87). Da die verschiedenen Kapitalarten nur schwer vergleichbar, geschweige denn gegeneinander aufzurechnen sind, spielt gerade diese Komposition aus Kapital-Elementen eine große Rolle bei der Zuordnung zu einer gesellschaftlichen Rolle. In der späteren Analyse wird sich zeigen, dass dieses Detail in Veelens Definition maßgeblich zu der Entscheidung beitragen kann, ob eine Figur als hochstapelnd zu bewerten ist oder nicht. Ökonomisches Kapital ist dabei das tatsächlich vorhandene monetäre Kapital, das sowohl in Liquiditäten als auch in Besitztümern liegen kann. Soziales Kapital besteht in den Beziehungen und Kontakten, die eine Person pflegt und auf die sie zurückgreifen kann. Das kulturelle Kapital äußert sich schließlich in ihren Kompetenzen, in Bildung und Bildungsabschlüssen und kulturellem Handlungswissen (vgl. Bourdieu 2918).

3 Hochstapelei in *F*

Daniel Kehlmanns Roman *F* ist in sechs Kapitel unterteilt. Im Zentrum der Erzählung stehen die Mitglieder der Familie Friedland. Im ersten Kapitel verlässt Arthur Friedland seine Söhne, nachdem sie gemeinsam eine Hypnose-

.....

- 1 Da ich mich in diesem Artikel mit fiktiven Texten beschäftige, beschränke ich mich im weiteren Verlauf auf die Nennung von Figuren, auch wenn die Definition per se nicht auf diese beschränkt ist.
- 2 Kapital meint an dieser Stelle im Bourdieuschen Sinne nicht bloß ökonomisches Kapital, sondern alle vier Formen von Kapital, die Bourdieu (vgl. 2018) in seinen Aufsätzen beschreibt.

Vorstellung besuchen. Die drei Hauptkapitel, auf die ich mich auch in meiner Analyse konzentriere, schildern das Leben der inzwischen erwachsenen Söhne Martin, Eric und Iwan. Diese sind alle auf ihre Weise erfolgreich, wobei dieser Erfolg jeweils auf Täuschungen und (wie ich zeigen werde) Hochstapelei beruht. Dieses Phänomen tritt in diesem Roman allerdings nicht nur bei den Protagonist:innen auf, sondern auch bei vermeintlichen Randfiguren wie Heinrich Eulenböck, einem berühmten Maler und engem Vertrauten von Iwan Friedland.

Die Betrachtung der drei Brüder unter dem Fokus ihrer Täuschungen ist nicht neu. Navratil beispielsweise bezieht sich in seiner knappen Zusammenfassung des Romans auf diesen Aspekt und ordnet die Figuren als „Fälscher und Blender“ (2020: 261) ein. Diese Feststellung ist jedoch nicht definitiv unterlegt und ohne jegliche Differenzierung für die drei Figuren gleichermaßen getroffen. Ich werde in diesem Artikel hingegen, auf der bereits ausgeführten Definition Veelens aufbauend, eine kriteriengeleitete Analyse darlegen, die eine eindeutigere Zuordnung der Figuren zu der Kategorie ‚Hochstapler:in‘ zulässt. Darüber hinaus bedient sich Navratil in seiner Beschreibung teilweise des Vokabulars, das die Erzählinstanzen im Roman selbst verwenden: Der Begriff des Fälschers wird im Kapitel *Von der Schönheit* ausgiebig und mehrfach diskutiert (vgl. Kehlmann [2013] 2020: 279–81; 314–315). Der Begriff ‚Blender‘ taucht selbst zwar nicht im Roman auf, dafür der fast synonym zu begreifende Ausdruck ‚Heuchler‘³, der ebenfalls durch eine Erzählinstanz diskutiert wird (vgl. ebd.: 107). Navratil übernimmt damit demnach die Urteile, die die Erzählinstanzen fällen, ohne sie selbst zu diskutieren. Nichtsdestotrotz erscheint es lohnend, diese Feststellungen analytisch zu überprüfen. Denn auch an anderer Stelle wird der Themenkomplex der Täuschung als zentral für den Roman dargestellt, ohne ihn dezidiert auszuführen. So gibt auch Bobzin „die Darstellung von Fälschung, Betrug und Hypokrisie“ (2017: 136) als Hauptthema des Romans an, konzentriert sich jedoch in seiner Analyse auf,

.....

3 Laut Duden beschreibt Heuchelei die „Vortäuschung nicht vorhandener Gefühle, Eigenschaften o.Ä.“ (Duden o.J.). Dadurch ergibt sich eine weitaus offenere Definition als die hier verwendete Definition von Hochstapelei, vor allem, da die Aspekte ‚Kapital‘ und ‚sozialer Status‘ außen vor bleiben.

wie er sagt, subtilere Textelemente (vgl. ebd.: 136–38). Im Folgenden werde ich also am Beispiel des Begriffs ‚Hochstapler:in‘ kriteriengeleitet ausführen, inwieweit die Figuren diesem Ausdruck zugeordnet werden können.

Die offensichtlichste hochstapelnde Figur ist Eric Friedland. Wichtig zu beachten ist an dieser Stelle, dass die Erzählinstanz sich im Laufe dieses Kapitels immer wieder in Widersprüche verstrickt. Direkt zu Beginn des Abschnitts wird diese Eigenart bereits offenbar, als die Erzählinstanz zunächst behauptet, Erics Frau Laura würde weinend neben ihm liegen, und im nächsten Moment aussagt, sie läge ruhig schlafend neben ihm (vgl. ebd.: 161). Im Sinne Aumüllers (vgl. 2023: 21) ist daher von unzuverlässigem, präziser gesagt mimetisch unentscheidbarem Erzählen auszugehen. So wird die ohnehin durch die Homodiegese eingeschränkte Darstellung durch die unentscheidbare Erzählweise noch verstärkt, sodass Sachverhaltsaussagen dieser Erzählinstanz, die die Wahrnehmungen und Empfindungen der Figur Eric überschreiten, nur sehr bedingt als faktisch zu werten sind.

Als Treuhänder, so schildert die extra-homodiegetische Erzählinstanz, verwalte Eric das Vermögen vieler Anleger:innen. Das Geld seiner Anleger:innen habe er längst verloren (vgl. Kehlmann [2013] 2020: 182; 188) und sei nunmehr nicht in der Lage, es zurückzuzahlen (vgl. ebd.). Gleichzeitig gibt er jedoch vor, die Geschäfte liefen gut (vgl. ebd.: 182). Die Erzählinstanz blickt dabei vom Zeitpunkt der Erzählung auf die vergangenen Jahre zurück und hält fest, dass Eric zunächst das Firmenvermögen, doch inzwischen auch sein Privatvermögen verloren hat (vgl. ebd.: 188–89). Nun versucht er, diesen Umstand zu vertuschen und sein Umfeld glauben zu lassen, dass er weiterhin viel Geld besäße (vgl. ebd. 165; 197). Dass die Täuschung tatsächlich funktioniert, zeigt sich auch in anderen Kapiteln mit anderen Erzählinstanzen. So äußern die übrigen Erzählinstanzen und Figuren keinen Zweifel an der sozialen Stellung Erics und beschreiben ihn als wohlhabend (vgl. bspw. Kehlmann [2013] 2020: 256). Bezogen auf Veelens Definition von Hochstapelei lässt sich dies als Vortäuschung ökonomischen Kapitals werten, um die damit verbundene gesellschaftliche Stellung zu erhalten. Dazu nutzt er die übrigen ihm zur Verfügung stehenden Kapitalsorten: vor allem durch objektiviertes kulturelles Kapital, wie die Kunstwerke, die er besitzt (vgl. ebd.: 164–165; 234), und das symbolische Kapital, das allen voran in dem Habitus des reichen Geschäfts-

manns liegt, den er sich angeeignet hat und penibel zu befolgen versucht (vgl. ebd.: 164; 197).

Die Erzählinstanz schildert dabei dezidiert, sie sei sich der Tatsache bewusst, dass das Verhalten falsch sei (vgl. ebd.: 164; 170; 191). Diese Erkenntnis wird begleitet durch die mehrfach geschilderte Angst, dafür rechtlich belangt zu werden und an Ansehen zu verlieren (vgl. bspw. ebd.: 170; 208). Die Verluste seiner Anleger:innen oder die verletzten Gefühle seiner Angehörigen werden in diesen Ausführungen hingegen nicht thematisiert. Die einzige Furcht, die die Erzählinstanz äußert, ist die Angst, selbst durch die Folgen ihres Handelns Schaden zu nehmen. Ausnahme ist an dieser Stelle eine Passage, in der die Instanz die Sorge äußert, Erics Angestellte könnten juristisch verfolgt werden, wobei sie sich sicher ist, dass diese keine Folgen zu befürchten hätten (vgl. ebd.: 219).

Die Erzählinstanz äußert sich zum eigenen Verhalten nicht entschuldigend oder zeigt Reue, dennoch markiert sie die Falschheit des Handelns, ohne dabei ernsthaft die Opfer der Täuschung in die Argumentation einzubeziehen. Lediglich Erics Angst davor, aufzufliegen und angeklagt zu werden, wird thematisiert. Im ersten Kapitel *Der große Lindemann* erläutert jedoch die (an dieser Stelle nullfokalisierte und damit von der Figur distanziertere) Erzählinstanz Erics Motive: „Er wollte Geld verdienen, er wollte ernst genommen werden, er wollte nicht jemand sein, den man insgeheim bedauert“ (ebd.: 17). Es geht ihm neben dem bloßen Besitz von Kapital vor allem um die Außenwirkung und das Bild, das andere von ihm haben.

Erics Halbbruder Martin ist Priester und nach eigener Aussage sehr gut in seinem Beruf (vgl. ebd.: 55). Er genießt vieles daran (vgl. ebd.: 75). Die homodiegetische Erzählinstanz hebt dabei, ähnlich wie die Instanz im Kapitel *Geschäfte*, allerdings allem voran die Wirkung des Amtes auf andere hervor (vgl. ebd.: 82; 112). Doch auch Martins Stellung ist in gewisser Weise bedroht, denn er glaubt nicht an Gott (vgl. ebd.: 56). Er weiß jedoch, dass dies von ihm als Priester erwartet wird (vgl. ebd.: 57–8). Der Glaube ist in diesem Fall Teil des Habitus, der als notwendig für die Ausübung des Amtes erachtet wird (vgl. ebd.). Fragen über seinen Glauben weicht er daher aus (vgl. ebd.: 64–5; 82–3; 136). Als seine Brüder ihn beispielsweise fragen, ob er tatsächlich an die Geschichten der Bibel glaube, antwortet er: „Das ist ein Prozess. [...] Im Glauben

ist man immer auf dem Weg. Man ist nie –.“ (Ebd.: 83) Anstatt die Frage zu beantworten, also zuzugeben, dass er nicht daran glaubt, oder zu lügen und das Gegenteil zu behaupten, spricht er vom Glauben als nicht abschließbarer Entwicklung. Er vermeidet es jedoch gleichermaßen, sich selbst auf diesem Spektrum zu verorten. Ohnehin spricht er in dieser Nicht-Antwort nicht von sich selbst in erster Person, sondern verallgemeinert seine Aussage in der indefiniten Form, indem er das Pronomen ‚man‘ verwendet. Damit überträgt er das, was er sagt, auf Andere, es gälte also nicht nur für ihn, sondern für Jeden.

Anders als die Erzählinstanz im Kapitel *Geschäfte* beschreibt diese die Hochstapelei nicht einfach, sondern entschuldigt und relativiert sie. Zunächst geht aus einem Gespräch der Figuren Martin und Iwan hervor, dass Martin der Meinung ist, der Glaube sei nicht notwendig für den Beruf (vgl. ebd.: 81–82). Diese Aussage trifft jedoch die Figur, nicht die Erzählinstanz. Letztere wiederum lässt diese Behauptung unkommentiert, während sie an anderer Stelle deutlich Stellung zu den Figurenaussagen der fokalisierten Figur nimmt (vgl. bspw. ebd.: 64). Somit ist dies als stillschweigende Zustimmung zu deuten. Andererseits gibt sie ein Fehlverhalten zu: „Ein Heuchler, dachte ich verblüfft. Nie hatte ich es geplant, nie mich darauf vorbereitet, aber offenbar war ich ein Heuchler!“ (Ebd.: 107) Die Erzählinstanz verwendet hierbei den Ausdruck ‚Heuchler‘ und bestreitet, von vornherein mit böser Absicht gehandelt zu haben. Sie ist vom eigenen Verhalten (das durch die Homodiegese untrennbar mit dem der fokalisierten Figur verknüpft ist) verwundert. Dennoch lässt sich auch für diese Figur der Hochstaplerbegriff von Veelen anwenden. Denn auch wenn die hochstaplerischen Verhaltensweisen anfänglich nicht intendiert waren, so setzt die Figur diese nun mit Absicht und im vollen Bewusstsein der Falschheit um (vgl. ebd.: 64; 135–36). Ziel ist es, die Annehmlichkeiten und das Ansehen des priesterlichen Standes zu erhalten und zu bewahren. Dafür täuscht er kulturelles Kapital in Form von Glauben vor. Die Erzählinstanz entschuldigt dieses Verhalten jedoch gleichzeitig, indem sie die Notwendigkeit des Glaubens infrage stellt und behauptet, Martin sei dennoch gut in seinem Beruf.

Die letzten beiden Figuren, die ich in diesem Artikel beleuchten möchte, sind Iwan Friedland und Heinrich Eulenböck. Während auch Iwans Perspektive, wie die seiner Brüder, durch eine auf ihn fokalisierte, homodiegetische Erzählinstanz, die wiedergegeben ist, wird das Verhalten Heinrich Eulenböcks

lediglich über fremdfokalisierte Instanzen geschildert; hauptsächlich durch Iwans Perspektive. Insofern lassen sich die beiden Figuren, auch aufgrund der engen Verstrickung ihrer Täuschungen, nur gemeinsam betrachten. Für die Außenwelt ist Heinrich Eulenböck ein erfolgreicher Maler (vgl. ebd.: 284) und Iwan sein Entdecker (vgl. ebd.) und später sein Alleinerbe und Nachlassverwalter (vgl. ebd.: 293). Auch nachdem beide gestorben sind, hält sich dieses Bild und nicht einmal Iwans Zwillingsbruder kennt die Wahrheit (vgl. ebd.: 346–349; 376). Lediglich Iwans Vater weiß von dieser Täuschung (vgl. ebd.: 291; 376).

Laut Iwans eigener Aussage ist jedoch er der Maler der bekanntesten Bilder Eulenböcks (vgl. ebd.: 269; 277–279). Eulenböck erreicht den hohen gesellschaftlichen Rang also dadurch, dass er vorgibt, Fähigkeiten zu haben, die er nicht hat. Die Idee zu diesem Schwindel hatte Iwan (vgl. ebd.: 281). Er malt nicht nur die Bilder, er stellt ebenso die Beziehungen zu Kurator:innen und zur Presse her und schreibt selbst als Experte über seine neueste Entdeckung (vgl. ebd.: 284–85). Insofern kann man Eulenböck tatsächlich in Veelens Sinne als Hochstapler bezeichnen, der, indem er kulturelles Kapital in Form von kognitiver Kompetenz vortäuscht, einen höheren gesellschaftlichen Rang erlangt. Iwan hingegen lässt sich auf den ersten Blick antonym zum Hochstapler als Tiefstapler bezeichnen. Er verzichtet bewusst auf das Renommee des Künstlers. Dafür gibt die Erzählinstanz zwei Begründungen an: Zum einen beschreibt sie, wie Eulenböck den Habitus einer solchen Rolle bereits verkörpert und daher ideal für diese Funktion ist (vgl. ebd.: 274; 281; 285); zum anderen betrachtet Iwan sich selbst nicht als Maler (vgl. ebd.: 272; 279) und ist froh, diese Rolle und die damit verbundenen Erwartungen nicht erfüllen zu müssen (vgl. ebd.: 281). Um diese Täuschung aufrechtzuerhalten, verschleiert er sein Handeln aufwändig, unter anderem mithilfe verschiedener Tarnfirmen (vgl. ebd.: 276). Ohne an dieser Stelle philosophisch-moralische Schuldfragen vertiefen zu wollen, ist Iwan als Initiator und treibende Kraft hinter der Hochstaplelei Eulenböcks zumindest als Mittäter einer solchen zu begreifen. Außerdem profitiert auch Iwan von dem Verlauf des Schwindels. Vor seiner ‚Entdeckung‘ hatte er sich mit seiner Rolle als „Kunsthistoriker mit ungewöhnlichem Forschungsgebiet“ (ebd.: 273) abgefunden (vgl. ebd.). Doch dank der Hochstaplelei Eulenböcks ist er nun Kurator und schließlich

Nachlassverwalter geworden, wodurch er zumindest finanziell stark profitiert. Aus dem ökonomischen Kapital erschöpft sich wiederum ein gesellschaftliches Ansehen. Insofern ist auch für die Figur Iwan eine Einordnung als Hochstapler denkbar.

Diese Erzählinstanz diskutiert hier die Verwerflichkeit des Betrugs ausführlicher als die anderen, die die Perspektiven der Figuren Eric und Martin wiedergeben. Immer wieder verliert sie sich in Exkursen zur eigentlichen Substanz von Kunst und Künstlerei und dem Fälschen als Kunstpraxis (vgl. bspw. ebd.: 248; 278–80). Dabei wirft sie, ohne sie endgültig zu beantworten, die Frage auf, ob Iwan ein Fälscher sei: „Ich weiß nicht, ob ich ein Fälscher bin, das hängt von der Definition ab wie alles im Leben. [...] Aber stolz bin ich nicht darauf. Ich habe meine Meinung nicht geändert: Ich bin kein Maler“ (ebd.: 279). Die Erzählinstanz flüchtet sich an dieser Stelle in die Unklarheit des Fälscherei-Begriffs, die eine Festlegung nicht nur vermeidbar, sondern vielleicht sogar unmöglich macht. Sie führt weiter aus, wie auch die Werke der großen Meister inzwischen bekanntlich vielfach nicht von den zugeordneten Künstler:innen erschaffen worden seien und dennoch weiterhin als ihre gälten (vgl. ebd.). Als die Erzählinstanz am Ende des Kapitels sich selbst beschreibt, kommt der Begriff ‚Fälscher‘ jedoch nicht vor: „Iwan Friedland. Ästhet, Kurator, Träger teurer Anzüge“ (ebd.: 305). Doch auch als Künstler beschreibt sie Iwan weiterhin nicht, sondern stattdessen als Kurator. Eine mögliche Lesart wäre an dieser Stelle, dass die Erzählinstanz die zuvor aufgeworfene Frage, ob sie ein Fälscher sei, damit verneint. Denkbar wäre als Interpretation allerdings auch, dass so eine begriffliche Festlegung wiederum umgangen wird.

Ein weiterer Aspekt, der an dieser Stelle eingebracht wird, ist der Stolz. Iwan sieht sich nicht als Maler und ist insofern auch nicht stolz auf seine Arbeit. Dies bietet zwei Deutungshypothesen: Die eine ist, dass er überzeugt davon ist, lediglich einem Handwerk nachzugehen und demnach auch keine Schuld am Betrug zu haben. Die zweite ist, dass er unterbewusst inzwischen selbst an die Täuschung glaubt und die Bilder nicht als seine betrachtet. Die Erzählinstanz weist weiter die Schuld von Iwan ab, als sie sagt: „eine Handvoll falscher Bilder, die man nicht einmal falsch nennen kann, sie sind echt, die Fälschung bist du, armer Heinrich“ (ebd.: 314–15). Die Falschheit wird an dieser Stelle nicht den Bildern zugeschrieben und auch nicht Iwan in seiner Rolle als Vertreter und

Kurator – auf die er im Übrigen sehr wohl stolz ist im Gegensatz zu seiner Rolle als Maler (vgl. ebd. 247–48) –, sondern ausschließlich Eulenböck.

Die Erzählinstanzen der drei fokussierten Kapitel äußern in Bezug auf die Hochstapelei der Figuren unterschiedliche Haltungen: Die erste, die auf Eric fokalisiert ist, zeigt sich vor allem ängstlich vor juristischen Konsequenzen und davor, dass der eigene Ruf Schaden nimmt, wenn Eric enttarnt würde. Sie diskutiert, dass das Verhalten falsch sei, ohne dabei jedoch auf die Opfer seiner Täuschungen einzugehen. In Martins Fall wird entschuldigend und relativierend erzählt. Die Erzählinstanz, die Iwans Perspektive einnimmt, vermeidet eine Festlegung und relativiert sein Handeln.

Im Roman *F* sind demnach, je nach Interpretation, drei oder vier hochstapelnde (Haupt-)Figuren zu erkennen. Damit bestätigt sich dieses Konzept als zentrales Motiv der Figurengestaltung des Romans. Man kann jedoch noch weitergehen und, ebenfalls Navratil (vgl. 2020: 261) folgend, die Figuren damit als Stellvertreter:innen gesamtgesellschaftlicher Phänomene begreifen. Dieser Argumentation folgend muss auch die Zuschreibung der hochstapelnden Eigenschaften von den einzelnen Figuren auf eine höhere Ebene übertragen werden, sodass nicht die hochstapelnden Figuren als Kernthema zu benennen sind, sondern eine hochstapelnde Gesellschaft als Ganzes. Hierdurch wirft der Roman nicht-fiktive gesellschaftliche Fragen auf, die auch Veelen aus soziologischer Perspektive diskutiert (vgl. Veelen 2014: 86).

4 Didaktische Perspektiven

Didaktische Analysen oder Entwürfe zu *F* sind bisher kaum zu finden. Dabei lassen sich an diesem Roman wesentliche literaturdidaktische Kompetenzen und Lernziele fördern.

Meine Analyse habe ich mit einer dezidierten, kriteriengeleiteten Figurenanalyse begonnen. Und auch für den Literaturunterricht stellen Figurenanalysen ein zentrales Lernziel dar. Diese Darlegungen bilden eine mögliche Grundlage für eine unterrichtliche Auseinandersetzung mit den Figuren aus *F*. Der Vorteil einer Schwerpunktsetzung auf das Phänomen der Hochstapelei liegt im Vorhandensein eines Kriterienkatalogs, der, entsprechend den

Voraussetzungen der Lerngruppe didaktisch reduziert, als Grundlage für die Analyse dient. Aufbauend darauf lässt sich die literarische Kompetenz stärken, die Schilcher und Pissarek „Merkmale der Figur erkennen und interpretieren“ (2018: 325) nennen. Die erste Stufe besteht darin, eine Trennung von explizit beschriebenen Merkmalen und geschildertem Verhalten vorzunehmen. Diese in sich basale Kompetenz kann in diesem Fall an einem sehr komplexen Beispieltext erweitert werden. Durch die homodiegetische Erzählsituation handelt es sich überwiegend um Selbstzuschreibungen, die entsprechend kritisch zu betrachten sind, da sie nicht als Sachverhalte, sondern als Ausdruck der Selbstdarstellung der Erzählinstanz begriffen werden müssen. Verstärkt wird diese Unsicherheit durch die mimetische Unzuverlässigkeit mindestens einer der Instanzen. Doch auch die Beschreibungen der Handlungen geschieht größtenteils durch die handelnde Figur selbst, was eine weitere Verzerrung mit sich bringen kann. Der Text eignet sich gut, um Schüler:innen für diese Konzepte zu sensibilisieren. An den Stellen, an denen sowohl eine Selbst- als auch eine Fremdbeschreibung vorliegt, lässt sich auch Kompetenzstufe 2 vertiefen, die sich mit genau diesem Spannungsfeld auseinandersetzt. Hier besticht der Roman durch seine Multiperspektivität, die dazu führt, dass teilweise dieselben Sachverhalte aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt sind. Dadurch lässt sich die mögliche Diskrepanz aus Selbst- und Fremdbeschreibung besonders eindrücklich erarbeiten.

Zuletzt, und darauf kam ich zum Schluss meiner Analyse zu sprechen, fungieren die Figuren in *F* nur primär als Individuen, sie verkörpern darüber hinaus vielmehr Stellvertreter:innen für die gesamte Gesellschaft. Diesen Umstand zu erkennen und einzuordnen stellt die vierte und höchste Stufe im Kompetenzmodell dar (vgl. ebd.). Der Roman *F* stellt diesen Zusammenhang gleichsam plakativ wie auch komplex dar. Anhand einer systematischen Analyse ist die Zuschreibung des Merkmals ‚Hochstapler:in‘ vergleichsweise einfach zu treffen. Dass die Figuren, die überwiegend Teil einer Familie sind, jedoch stellvertretend für die Gesamtgesellschaft stehen, ist eine weitaus herausfordernde Erkenntnis, was auch die Kontroverse in der wissenschaftlichen Debatte zeigt. Hierdurch bietet sich Raum für eine ergebnisoffene Diskussion, der die Lerngruppe dazu anregen soll, die Festlegung selbst zu treffen. Unabhängig vom Ergebnis dieser Fragestellung kann damit eine Sensibilisierung für

die Möglichkeit einer Stellvertreter:innen-Rolle von fiktiven Figuren erreicht werden.

Darüber hinaus bietet die Konzentration auf ein offensichtlich moralisch verwerfliches Phänomen wie die Hochstapelei didaktisch einen besonderen Reiz. Gerade in der Homodiegese, die einen stark begrenzten Zugriff auf die erzählte Welt bietet, ist die Hochstapelei an vielen Stellen nur durch die hochstapelnde Figur selbst, ihre Eindrücke und Meinungen dargestellt. Die vermeintliche Protagonist:innen-Figur ist dadurch antagonistisch positioniert. Dies kann (und soll in diesem Fall) bei den Lernenden zu einem inneren Konflikt führen. Indem ein solcher innerer Konflikt aufgerufen wird, werden die Lernenden angeregt, sich näher und intensiver mit dem Text auseinanderzusetzen (vgl. Demirdögen/Arnold 2024: 120). Methodisch kann man diese Lesehaltung verstärken, indem man beispielsweise den Auftrag erteilt, die Hochstapeleien nach ihrer Verwerflichkeit zu ordnen. Eine mögliche Fragestellung wäre: ‚Welchen Fall von Hochstapelei findest⁴ du am schlimmsten? Ordne die Fälle anhand ihrer Verwerflichkeit.‘ In einem Folgeschritt sollen die Schüler:innen sich fragen, ob diese Ordnung der Beurteilung der tatsächlichen Taten der Figuren entstammt oder ob sie durch die Haltungen und Rechtfertigungen der Erzählinstanzen zu dieser Ordnung gebracht wurden. Dies führt zum einen dazu, dass sie die Erzählinstanz als literarisches Konzept intensiver wahrnehmen und die zentrale Rolle der Erzählsituation in epischen Texten bewusster erkennen. Zum anderen animiert ein solches Vorgehen dazu, die eigene Lesehaltung zu hinterfragen und bei einer zweiten (dritten, vierten, ...) Rezeption entscheidender Textstellen die eigene Manipulierbarkeit durch den Text zu ergründen. Damit knüpft ein solcher Entwurf auch an Spinners Aspekt literarischen Lernens an, „[s]ubjektive Involviertheit und genaue Wahrnehmung miteinander ins Spiel [zu] bringen“ (Spinner 2006: 8). Zunächst wird die subjektive Involviertheit aufgerufen, indem ein spontanes Urteil gefällt werden soll. Daraufhin wird die intensive Auseinandersetzung mit spezifischen Textmerkmalen angebahnt, indem der Einfluss der Erzählinstanz auf die eigene

.....

4 Der Ausdruck ‚finden‘ ist in diesem Kontext bewusst gewählt, da kein analytisch objektives Urteil angebahnt werden soll, sondern ausdrücklich ein spontanes, subjektives Gefühl abgerufen werden soll.

Rezeption hinterfragt werden soll. Neben den literaturdidaktischen Potenzialen bietet eine unterrichtliche Auseinandersetzung mit diesem Aspekt auch die Möglichkeit, außerliterarische, fächerübergreifende Kompetenzen zu schulen, die eine grundsätzlich kritische Haltung gegenüber Sachverhaltsaussagen begünstigen. Die Schüler:innen können lernen, die Perspektivgebundenheit von Äußerungen (beispielsweise von Politiker:innen oder Zeitungsartikeln) zu hinterfragen und sie in den Kontext von Weltanschauungen, Interessen und Adressat:innen zu setzen.

Doch nicht nur Spinner geht in seinen Aspekten literarischen Lernens auf diese Eigenschaften epischer Texte ein. Auch bei Schilcher und Pissarek spielt die Vermittlungsebene erzählter Texte in ihrem Kompetenzmodell eine zentrale Rolle. Erzählte Welten sind grundsätzlich und automatisch unterdeterminiert (vgl. Aumüller 2023: 9). Der einzige Zugriff auf sie und die inbegriffenen Sachverhalte erfolgt (in epischen Texten) über die Erzählinstanz. Insofern ist es für Lernende zentral, diese besondere Rolle von Erzählinstanzen nicht nur zu kennen, sondern bei der Lektüre von Texten auch zu berücksichtigen. *F* bietet hier fruchtbare Anknüpfungspunkte. Es sei jedoch erwähnt, dass der Roman sehr anspruchsvoll und daher nur für geübte Lerngruppen geeignet ist, die mit dieser Analysetechnik bereits vertraut sind und in einem kumulativen Sinne daran anknüpfen können. Zumal ist der Textumfang relativ hoch. Gegebenenfalls bietet es sich an, mit Ausschnitten des Romans zu arbeiten. Der didaktische Reiz dieses Textes liegt in seiner Multiperspektivität. Wechselnde Erzählinstanzen referieren, wie gezeigt, auf dasselbe Phänomen. Dabei gehen die Instanzen unterschiedlich mit dem Gegenstand der Hochstapelei um, indem sie mehr oder weniger wertend Stellung beziehen. Bezogen auf das Kompetenzmodell von Schilcher und Pissarek (vgl. 2018: 325) lässt sich dadurch die Kompetenzstufe 2 der Kategorie „Die Vermittlungsebene von Texten analysieren“ (ebd.) stärken, in der es um das kritische Hinterfragen von homodiegetisch vermittelten Textinhalten geht. Dazu bietet sich ebenfalls der oben gezeigte methodische Vorschlag an. Das Stufenmodell von Schilcher und Pissarek sieht jedoch zwei weitere Stufen vor, für die *F* ebenfalls Anknüpfungspunkte bietet.

Wie in der eingangs gezeigten Analyse bereits angedeutet (wenn auch nicht vertieft), sind in *F* auch unzuverlässig oder mimetisch unentscheidbar erzäh-

lende Instanzen zu erkennen, die bei entsprechender Schwerpunktsetzung auch eine Berücksichtigung der Stufe 3 zulassen. Betrachtet man wie Schmidt (vgl. 2026: 190–191) nichtlineares und multiperspektivisches Erzählen als typisch für die Gegenwartsliteratur, lässt sich sogar zu Kompetenzstufe 4 aufbauen. Piontek (vgl. 2026: 18) unterstreicht diese Einordnung für Kehlmanns Roman *Tyll*, sie lässt sich jedoch auch für *F* treffen. Durch die wechselnden Erzählinstanzen und das repetitive Erzählen gleicher Sachverhalte entsteht ein hochkomplexes Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit. Diese „epochenspezifische textinterne Pragmati[k]“ (Schilcher/Pissarek 2018: 325) als solche zu erkennen und zu deuten, entspricht der höchsten Stufe dieser Kompetenz und lässt sich an diesem Text exemplarisch entwickeln oder ausbauen. Dabei ist zu beachten, dass die Eigenschaften der Gegenwartsliteratur literaturwissenschaftlich nicht final bestimmt sind (vgl. bspw. Piontek/Schmidt/Stocker 2026), was wiederum Raum lässt, mit sehr fortgeschrittenen Lerngruppen auch die wissenschaftliche Debatte selbst zu beleuchten und nachzuzeichnen oder kritisch zu reflektieren.

5 Fazit

Die vorliegende Auseinandersetzung hat hervorgehoben, dass der Roman *F* je nach Auslegung drei oder vier Figuren aufweist, die der Kategorie ‚Hochstapler:in‘ zugewiesen werden können. Dabei zeigt sich, bezogen auf die verwendete Definition Veelens, eine große Bandbreite an möglichen Ausgestaltungen dieses Phänomens, da die Figuren unterschiedliche Kapitalsorten vortäuschen, um ihren sozialen Rang zu gewinnen oder zu erhalten.

Aus didaktischer Perspektive hat sich herausgestellt, dass der Roman mit der hier gewählten Schwerpunktsetzung die Entwicklung oder Vertiefung verschiedener Kernkompetenzen ermöglicht, die im Literaturunterricht zentral sind. Dazu gehören vor allem die Figurenanalyse und die Analyse und Interpretation von Erzählsituationen. Außerdem bietet der Roman Irritationsmomente, die eine kritische Hinterfragung der eigenen Lesehaltung unterstützen. Im Zuge dessen hat sich angedeutet, dass auch andere Schwerpunktsetzungen denkbar sind, wie beispielsweise eine Konzentration auf das Konzept des un-

zuverlässigen oder mimetisch unentscheidbaren Erzählens. Auch wenn ich diesen Aspekt hier nur angedeutet habe, erscheint es lohnend, sich damit an anderer Stelle intensiver auseinanderzusetzen. Zudem habe ich in diesem Artikel kompetenzorientiert gearbeitet, was, wie gezeigt, bereits eine große Bandbreite an Lernangeboten ermöglicht. Dennoch sind auch hier alternative Ansätze denkbar, die auf einem weniger kompetenzorientierten Entwurf basieren (vgl. dazu Bernhardt in diesem Band).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Roman *F* in der didaktischen Forschung unterschätzt wird und unzählige fruchtbare Anknüpfungspunkte bietet. Zu diesen zählt der hier gewählte Ansatz, bei dem der Schwerpunkt auf dem Phänomen ‚Hochstapelei‘ liegt. Es empfiehlt sich jedoch, die Forschung hierzu zu erweitern.

Literaturverzeichnis

- AUMÜLLER, MATTHIAS (2023): *Unzuverlässiges Erzählen. Studien zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*. Berlin, Heidelberg: J. B. Metzler (Abhandlungen zur Literaturwissenschaft).
- BERNHARDT, SEBASTIAN/HENKE, INA (2023): Einleitung: Erzähltheorie(n) und Literaturunterricht. Verhandlung eines schwierigen Verhältnisses. In: Bernhardt, Sebastian/Henke, Ina (Hg.): *Erzähltheorie(n) und Literaturunterricht Verhandlungen eines schwierigen Verhältnisses*. Berlin: J. B. Metzler, 1–6.
- BOBZIN, HENNING (2017): Daniel Kehlmann. In: Kupczyńska, Kalina (Hg.): *Junge und jüngere Literatur aus Österreich*. München: edition text + kritik, 112–42.
- BOURDIEU, PIERRE (2018): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russler. 26. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- DEMIRDÖĞEN, DILARA/ARNOLD, ANTJE (2024): Unzuverlässiges Erzählen und entdeckendes Lesen im postmodernen Bilderbuch. In: Bernhardt, Sebastian (Hg.): *Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Medien. Didaktische Perspektiven*. Berlin: Frank & Timme (Literatur – Medien – Didaktik, 9), 101–127.
- DUDENREDAKTION (o. J.): „Heuchelei“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heuchelei> (letzter Zugriff: 14.12.2025).

- EHLERS, SWANTJE (2017): *Der Roman im Deutschunterricht*. Paderborn: Ferdinand Schöningh (StandardWissen Lehramt, 4744).
- GENETTE, GÉRARD (2010): *Die Erzählung*. 3. durchgesehene und korrigierte Auflage. München: Fink (UTB für Wissenschaft Literatur und Sprachwissenschaft, 8083).
- HEIMBÖCKEL, HENDRICK/PAVLIK, JENNIFER (Hg.) (2022): *Ästhetisches Verstehen und Nichtverstehen. Aktuelle Zugänge in Literatur- und Mediendidaktik*. Bielefeld: transcript (Literaturdidaktik und literarische Bildung, 2).
- KEHLMANN, DANIEL (2020): *F*. 8. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (Rororo, 24927).
- NAVRATIL, MICHAEL (2020): „Auf einmal mochten wir Günter Grass wieder.“ Die Wiedergewinnung des Politischen in Daniel Kehlmanns jüngeren Texten. In: Lampart, Fabian et al. (Hg.): *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 251–280.
- PIONTEK, SŁAWOMIR (2026): Nach der Postmoderne? Authentizitätskonzepte, Realitätshunger und neuer Dokumentarismus in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Eine Einleitung. In: Piontek, Sławomir/Schmidt, Maike/Stocker, Günther (Hg.): *Nach der Postmoderne? Authentizitätskonzepte, Realitätshunger und neuer Dokumentarismus in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Leiden: Brill (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 104), 1–26.
- PIONTEK, SŁAWOMIR/SCHMIDT, MAIKE/STOCKER, GÜNTHER (Hg.) (2026): *Nach der Postmoderne? Authentizitätskonzepte, Realitätshunger und neuer Dokumentarismus in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Leiden: Brill (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 104).
- SCHENK, KLAUS/STINGELIN, MARTIN (Hg.) (2023): *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SCHILCHER, ANITA/PISSAREK, MARKUS (Hg.) (2018): *Auf dem Weg zur literarischen Kompetenz. Ein Modell literarischen Lernens auf semiotischer Grundlage*. 4., ergänzte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider.
- SCHMIDT, MAIKE (2026): „Im Raum der unaufhörlichen Zeit“. Neurealistische Erzählverfahren in Sharon Dodua Ootos Roman *Adas Raum*. In: Piontek, Sławomir/Schmidt, Maike/Stocker, Günther (Hg.): *Nach der Postmoderne? Authentizitätskonzepte, Realitätshunger und neuer Dokumentarismus in der deutschsprachigen*

- Literatur der Gegenwart*. Leiden: Brill (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 104), 188–211.
- SPINNER, KASPAR H. (2006): Literarisches Lernen. In: *Praxis Deutsch* 33 (200), 6–16.
- VEELEN, SONJA (2014): Die Geister, die ich rief ... Hochstapeln als strukturell gefo(e)rderte Kulturpraxis? Soziologische Perspektiven auf ein entfesselt Phänomen. In: Wieland, Schwanebeck (Hg.): *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis, 85–99.
- WITTMANN, JAN (2016): Unzuverlässiges Erzählen im Deutschunterricht: Kehlmanns Roman „Ruhm“. In: Pieper, Irene/Stark, Tobias (Hg.): *Neue Formen des Poetischen. Didaktische Potenziale von Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang (Beiträge zur Literatur- und Mediendidaktik, 32), 17–34.

Verzeichnis der Autor:innen

Dr. Lucas Alt, Universität Bielefeld, Literatur- und Mediendidaktik. Forschungsschwerpunkte: Digitalisierung und Literaturunterricht, Literarische Ökonomik und ihre Didaktik, Literaturdidaktik und BNE.

Prof. Dr. Onur Kemal Bazarkaya, Marmara-Universität, Institut für deutsche Sprache und Literatur. Forschungsschwerpunkte: Literatur um 1800, Moderne und Gegenwart, Literatur- und Kulturtheorie, deutsch-türkische Kulturtransfers.

Prof. Dr. Sebastian Bernhardt, Universität Münster, Literatur- und Mediendidaktik. Forschungsschwerpunkte: Ästhetische Erfahrungen im Literaturunterricht, Machtreflexion und Literarästhetik; AI und Literaturrezeption.

Julie Intveen, Universität Paderborn, Fachdidaktik Englisch. Forschungsschwerpunkte: Serial Literacy, Identität und Hochstapelei in seriellen Narrativen, Einsatz popkultureller Medien im Englischunterricht.

Dr. Brahim Moussa, Universität Carthage, Deutschsprachige Literatur. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts, historische und parahistorische Literatur, interkulturelle und postkoloniale Literaturwissenschaft.

Dr. Katharina Müller Esenç, Marmara-Universität Istanbul, Institut für Deutschlehrkräftebildung. Forschungsschwerpunkte: Literaturdidaktik, Theorien des (literarischen) Raumes, Verhältnis von Gegenwartsliteraturen und Gesellschaftspolitik.

Prof. Dr. Anne D. Peiter, Universität Poitiers, Germanistik. Forschungsschwerpunkte: Komik und Gewalt, Kolonialgeschichte, Genozidvergleich (Holocaust – Tutsizid – Massengewalt der Roten Khmer).

Dr. Swen Schulte Eickholt, Universität Paderborn, Neuere Deutsche Literatur und Literaturdidaktik. Forschungsschwerpunkte: Mystische Ästhetik, Interkulturelle Literaturwissenschaft, Neue Weltliteratur, deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Kulturtheorie.

Dr. Johanna Tönsing, Universität Paderborn, Neuere deutsche Literatur. Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Wiener Moderne, Post-Colonial Studies, Wissensgeschichte.

Constanze Wilken, M. Ed., Universität Münster, Literatur- und Mediendidaktik. Forschungsschwerpunkte: Erzähltheorie im Literaturunterricht, Gegenwartsliteratur, Gegenwartsromane Daniel Kehlmanns und ihre didaktischen Potenziale.

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 1 Thomas Schneider: Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns *Doktor Faustus*. 294 Seiten. ISBN 978-3-86596-001-6
- Bd. 2 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Spätmoderne. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa I. 446 Seiten. ISBN 978-3-86596-020-7
- Bd. 3 Martina Steinig: „Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder ...“ Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik. Eine exemplarische Analyse von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. Mit Anmerkungen zu Achim von Arnims *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*. 600 Seiten. ISBN 978-3-86596-080-1
- Bd. 4 Ilse Nagelschmidt/Lea Müller-Dannhausen/Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutsch-sprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. 256 Seiten. ISBN 978-3-86596-074-0
- Bd. 5 Sandra Kersten: Die Freundschaftsgedichte und Briefe Johann Christian Günthers. 398 Seiten. ISBN 978-3-86596-052-8
- Bd. 6 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II. 522 Seiten. ISBN 978-3-86596-021-4
- Bd. 7 Rosvitha Friesen Blume: Ein *anderer* Blick auf den *bösen* Blick. Zu ausgewählten Erzählungen Gabriele Wohmanns aus feministisch-theoretischer Perspektive. 136 Seiten. ISBN 978-3-86596-097-9
- Bd. 8 Brigitte Krüger/Helmut Peitsch/Hans-Christian Stillmark (Hg.): Lesarten. Beiträge zur Kunst-, Literatur- und Sprachkritik. 168 Seiten. ISBN 978-3-86596-093-1
- Bd. 9 Lavinia Brancaccio: China accommodata. Chinakonstruktionen in jesuitischen Schriften der Frühen Neuzeit. 268 Seiten. ISBN 978-3-86596-130-3
- Bd. 10 René Granzow: Gehen oder Bleiben? Literatur und Schriftsteller der DDR zwischen Ost und West. 138 Seiten. ISBN 978-3-86596-159-4
- Bd. 11 Alfrun Kliems/Ute Raßloff/Peter Zajac (Hg.): Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa III. 392 Seiten. ISBN 978-3-86596-022-1
- Bd. 12 Ines Theilen: *White hum* – literarische Synästhesie in der zeitgenössischen Literatur. 242 Seiten. ISBN 978-3-86596-191-4
- Bd. 13 Jean-Luc Gerrer (Hg.): Anklage, Nachdenken und Idealisierung. Literatur über die ehemaligen deutschen Ostgebiete/Zeugnisse von Flucht und Vertreibung. 84 Seiten. Nur als E-Book erhältlich. ISBN 9783-386596-201-0, s. auch Bd. 34

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 14 Gérard Krebs: Schweizerisch-finnische Literaturbeziehungen. Fünf Beiträge und eine Bibliographie der ins Finnische übersetzten Schweizer Literatur mit Einschluss der Kinder- und Jugendliteratur 1834–2008. 200 Seiten. ISBN 978-3-86596-211-9
- Bd. 15 Jürgen Adam: Antithetische Kategorien als ein methodisches Mittel in der deutschen Literaturwissenschaft. 154 Seiten. ISBN 978-3-86596-229-4
- Bd. 16 Hannelore Schwartze-Köhler: „Die Blechtrommel“ von Günter Grass: Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte. Strukturanalysen eines Bestsellers der literarischen Moderne. 434 Seiten. ISBN 978-3-86596-237-9
- Bd. 17 Sylvie Grimm-Hamen/Françoise Willmann (Hg.): Die Kunst geht auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur. 130 Seiten. ISBN 978-3-86596-281-2
- Bd. 18 Ilse Nagelschmidt/Inga Probst/Torsten Erdbrügger (Hg.): Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. 232 Seiten. ISBN 978-3-86596-232-4
- Bd. 19 Beatrice Sandberg (Hg.): Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 342 Seiten. ISBN 978-3-86596-288-1
- Bd. 20 Zsuzsa Soproni: Erzählen in Ost und West. Intertextualität bei Irmtraud Morgner und Günter Grass. 196 Seiten. ISBN 978-3-86596-294-2
- Bd. 21 Steffen Groscurth/Thomas Ulrich (Hg.): Lesen und Verwandlung. Lektüreprozesse und Transformationsdynamiken in der erzählenden Literatur. 230 Seiten. ISBN 978-3-86596-328-4
- Bd. 22 Cristina Spinei: Über die Zentralität des Peripheren: Auf den Spuren von Gregor von Rezzori. 318 Seiten. ISBN 978-3-86596-337-6
- Bd. 23 Nikolaos Karatsioras: Das Harte und das Amorphe. Das Schachspiel als Konstruktions- und Imaginationsmodell literarischer Texte. 266 Seiten. ISBN 978-3-86596-353-6
- Bd. 24 Lea Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in *wir sind lockvögel baby!* 296 Seiten. ISBN 978-3-86596-362-8
- Bd. 25 Antje Göhler: Antikerezeption im literarischen Expressionismus. 538 Seiten. ISBN 978-3-86596-377-2
- Bd. 26 Gökçen Sarıçoban: Zwischen Tradition und Moderne. Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen in Selim Özdoğan's Roman „Die Tochter des Schmieds“. 114 Seiten. ISBN 978-3-86596-393-2

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 27 Stephan Krause/Friederike Partzsch (Hg.): „Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen“. Zur Literatur in Deutschland und Mittelosteuropa nach 1989/90. 270 Seiten. ISBN 978-3-86596-398-7
- Bd. 28 Dolors Sabaté Planes/Jaime Feijóo (Hg.): Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren. 312 Seiten. ISBN 978-3-86596-407-6
- Bd. 29 Maja Razbojnikova-Frateva: „Jeder ist seines Unglücks Schmied“. Männer und Männlichkeiten im Werk von Theodor Fontane. 334 Seiten. ISBN 978-3-86596-409-0
- Bd. 30 Sven Pauling: „Wir werden Sie einkerkern, weil es Sie gibt!“ Studie, Zeitzeugenberichte und Securitate-Akten zum Kronstädter Schriftstellerprozess 1959. 148 Seiten. ISBN 978-3-86596-419-9
- Bd. 31 Gonçalo Vilas-Boas/Teresa Martins de Oliveira (Hg.): Macht in der Deutschschweizer Literatur. 446 Seiten. ISBN 978-3-86596-411-3
- Bd. 32 Torsten Erdbrügger/Ilse Nagelschmidt/Inga Probst (Hg.): Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit – Arbeitskulturen in medialer Reflexion. 474 Seiten. ISBN 978-3-86596-522-6
- Bd. 33 Philippe Wellnitz (Hg.): Das Spiel in der Literatur. 312 Seiten. ISBN 978-3-86596-521-9
- Bd. 34 Jean-Luc Gerrer (Hg.): Anklage, Nachdenken und Idealisierung. Literatur über die ehemaligen deutschen Ostgebiete/Zeugnisse von Flucht und Vertreibung. 88 Seiten. ISBN 9783-386596-533-2
- Bd. 35 Bogdan Trocha/Paweł Wałowski (Hg.): Homo mythicus. Mythische Identitätsmuster. 222 Seiten. ISBN 978-3-86596-435-9
- Bd. 36 Halit Üründü: Zwischen Sehnsucht und Überdruß. Der Untergang der Habsburgermonarchie in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. 162 Seiten. ISBN 978-3-7329-0007-7
- Bd. 37 Sabine Zubarik (Hg.): Tango Argentino in der Literatur(wissenschaft). 246 Seiten. ISBN 978-3-7329-0001-5
- Bd. 38 Markus Fischer: Celan-Lektüren. Reden, Gedichte und Übersetzungen Paul Celans im poetologischen und literarhistorischen Kontext. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0033-6
- Bd. 39 Luigi Giuliani/Leonarda Trapassi/Javier Martos (eds.): Far Away Is Here. Lejos es aquí. Writing and migrations. 412 Seiten. ISBN 978-3-86596-545-5
- Bd. 40 Lydia Bauer/Antje Wittstock (Hg.): Text-Körper. Anfänge – Spuren – Überschreitungen. 206 Seiten. ISBN 978-3-86596-481-6

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 41 Marie Vachenaue: Kafkas Roman *Der Proceß* als Spiegelung historischer Ereignisse in der Stadt Prag. 166 Seiten. ISBN 978-3-7329-0057-2
- Bd. 42 Paula Giersch: Für die Juden, gegen den Osten? Umcodierungen im Werk Karl Emil Franzos' (1848–1904). 528 Seiten. ISBN 978-3-86596-476-2
- Bd. 43 Jutta Eming/Gaby Pailer/Franziska Schößler/Johannes Traulsen (Hg.): Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne. 290 Seiten. ISBN 978-3-86596-469-4
- Bd. 44 Carme Bescansa/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Heimat als Chance und Herausforderung. Repräsentationen der verlorenen Heimat. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0027-5
- Bd. 45 Helene von Bogen/Theresa Mayer/Shirin Meyer zu Schwabedissen/Daniel Schierke/Simon Schnorr (Hg.): Literatur und Wahnsinn. 218 Seiten. ISBN 978-3-7329-0038-1
- Bd. 46 Annie Bourguignon/Konrad Harrer/Franz Hintereder-Emde (Hg.): Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum. 472 Seiten. ISBN 978-3-7329-0059-6
- Bd. 47 Gennady Vasilyev: Wiener Moderne: Diskurse und Rezeption in Russland. 444 Seiten. ISBN 978-3-7329-0137-1
- Bd. 48 Raluca Rădulescu: Das literarische Werk Hans Bergels. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0159-3
- Bd. 49 Imre Gábor Majorossy: Bittersüße Begegnungen: Grenzüberschreitende Liebesbeziehungen und Freundschaften im Schatten der Kreuzzüge. „strif und minne was sîn ger“ – Fallbeispiele aus altfranzösischen und mittelhochdeutschen Erzählungen. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0182-1
- Bd. 50 Marco Hillemann/Tobias Roth (Hg.): Wilhelm Müller und der Philhellenismus. 286 Seiten. ISBN 978-3-7329-0177-7
- Bd. 51 Günther F. Guggenberger: Georg Drozdowski in literarischen Feldern zwischen Czernowitz und Berlin (1920–1945). 364 Seiten. ISBN 978-3-7329-0169-2
- Bd. 52 Klára Berzeviczy/László Jónácsik/Péter Lökös (Hg.): Mitteleuropäischer Kulturraum. Völker und religiöse Gruppen des Königreichs Ungarn in der deutschsprachigen Literatur und Presse (16.–19. Jahrhundert). 234 Seiten. ISBN 978-3-7329-0194-4
- Bd. 53 László V. Szabó: Renascimentum europaeum. Studien zu Rudolf Pannwitz. 270 Seiten. ISBN 978-3-7329-0185-2
- Bd. 54 Sabrina Krone: Popularisierung der Ästhetik um 1800 – Das Gespräch im Künstlerroman. 292 Seiten. ISBN 978-3-7329-0192-0

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 55 Eva Kociszky (Hg.): Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0228-6
- Bd. 56 Carola Hähnel-Mesnard/Katja Schubert (Hg.): Kein Holocaust. Nirgends? Auschwitz und die ostdeutsche Literatur nach 1989. 166 Seiten. ISBN 978-3-7329-0092-3
- Bd. 57 Sina Meißgeier: Lesbische Identitäten und Sexualität in der DDR-Literatur. 132 Seiten. ISBN 978-3-7329-0249-1
- Bd. 58 Annie Bourguignon/Konrad Harrer/Franz Hintereder-Emde (Hg./eds.): Zwischen Kanon und Unterhaltung/Between Canon and Entertainment. Interkulturelle und intermediale Aspekte von hoher und niederer Literatur/ Intercultural and Intermedial Aspects of Highbrow and Lowbrow Literature. 470 Seiten. ISBN 978-3-7329-0179-1
- Bd. 59 Sidonia Bauer: Einführung in die französische Gegenwartspoeseie – strukturiert anhand des Programms der Mondopoethik. 234 Seiten. ISBN 978-3-7329-0155-5
- Bd. 60 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): „Mir hat immer die menschliche Solidarität geholfen.“ Die jüdischen Autorinnen Lenka Reinerová und Anna Seghers. 102 Seiten. ISBN 978-3-7329-0272-9
- Bd. 61 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): „Ich träumte: ich saß in der Schule der Emigranten ...“ Der jüdische Schriftsteller und Journalist Hans Natonek aus Prag. 232 Seiten. ISBN 978-3-7329-0271-2
- Bd. 62 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Im Einzelschicksal die Weltgeschichte: Egon Erwin Kisch und seine literarischen Reportagen. 184 Seiten. ISBN 978-3-7329-0273-6
- Bd. 63 Birgit Ohlsen: „Heimat“ im Exilwerk von Anna Seghers. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-0342-9
- Bd. 64 Hans W. Giessen/Christian Rink (Hg.): Migration in Deutschland und Europa im Spiegel der Literatur. Interkulturalität – Multikulturalität – Transkulturalität. 192 Seiten. ISBN 978-3-7329-0248-4
- Bd. 65 Rainer J. Kaus/Hartmut Günther (Hg.): Was ist Literatur? / What is Literature? 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0055-8
- Bd. 66 Katarína Zechelová: Prosa der Wiener Moderne: Arthur Schnitzler und Stefan Zweig. 186 Seiten. ISBN 978-3-7329-0299-6
- Bd. 67 Paweł Wałowski (Hg.): Der (neue) Mensch und seine Welten. Deutschsprachige fantastische Literatur und Science-Fiction. 268 Seiten. ISBN 978-3-7329-0237-8

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 68 Vid Stevanović/Elisa Purschke/Maria Fixemer/Christiane Schäfer (Hg.):
Literatur und Arbeit. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0381-8
- Bd. 69 Marina Ortrud M. Hertrampf (Hg./éd.): Romain Rolland, der Erste Weltkrieg und
die deutschsprachigen Länder: Verbindungen – Wahrnehmung – Rezeption /
Romain Rolland, la Grande Guerre et les pays de langue allemande:
Connexions – perception – réception. 300 Seiten. ISBN 978-3-7329-0453-2
- Bd. 70 Torsten Erdbrügger/Inga Probst (Hg.): Verbindungen. Frauen – DDR – Literatur.
422 Seiten. ISBN 978-3-7329-0448-8
- Bd. 71 Tamás Harmat/Zsuzsa Soproni (Hg.): Verschränkte Kulturen. Polnisch-deutscher
und ungarisch-deutscher Literatur- und Kulturtransfer. 374 Seiten.
ISBN 978-3-7329-0380-1
- Bd. 72 Claudia Grimm: Gestatten: *Geopoetiker* Kenneth White. 110 Seiten.
ISBN 978-3-7329-0469-3
- Bd. 73 Isabell Oberle/Dorine Schellens/Michaela Frey/Clara Braune/Diana Römer (Hg.):
Literaturkontakte: Kulturen – Medien – Märkte. 256 Seiten.
ISBN 978-3-7329-0437-2
- Bd. 74 Toni Müller: Behinderung als literarisches Motiv in Theatertexten. Literatur und
Gesellschaft in den 1980er-Jahren. 312 Seiten. ISBN 978-3-7329-0496-9
- Bd. 75 I. Niowe Bark: Dichtung des Anderen: Sprache und Tod in der Poetik Paul Celans
im Lichte der sprachphilosophischen Schriften Maurice Blanchots.
238 Seiten. ISBN 978-3-7329-0509-6
- Bd. 76 George Guțu (Hg.): Horizonte. Über Hans Bergels literarisches Werk.
284 Seiten. ISBN 978-3-7329-0495-2
- Bd. 77 Julian Reidy/Thomas Richter (Hg.): Bernward Vesper. Neue Perspektiven
der Forschung. 226 Seiten. ISBN 978-3-7329-0532-4
- Bd. 78 Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Zwischen Wissenschaft
und Religion – „Tycho Brahes Weg zu Gott“ von Max Brod. 210 Seiten.
ISBN 978-3-7329-0374-0
- Bd. 79 Gabriele Schega: „Fokalisierung“ und „Stimme“ im Erzählsystem Gérard Genettes.
Kritik und Modellanalyse anhand von Thomas Manns *Felix Krull*.
362 Seiten. ISBN 978-3-7329-0586-7
- Bd. 80 Gabriele Schega: Der Rhetorik-Begriff Friedrich Nietzsches. 158 Seiten.
ISBN 978-3-7329-0589-8

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 81 Sylvie Le Moël/Elisabeth Rothmund (Hg.): Theoretische und fiktionale Glückskonzepte im deutschen Sprachraum (17. bis 21. Jahrhundert). 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0365-8
- Bd. 82 Charlott Frenzel: Metaphysische Abenteuer: Transzendenz bei Friedrich Glauser. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0612-3
- Bd. 83 Simge Yilmaz: Machtasymmetrien bei der literarischen Übersetzung. Türkische Literatur auf dem deutschsprachigen Buchmarkt. 414 Seiten. ISBN 978-3-7329-0582-9
- Bd. 84 Annie Bourguignon/Konrad Harrer (eds./éd./Hg.): Writing the North of the North. Construction of Images, Confrontation of Reality and Location in the Literary Field / L'écriture du Nord du Nord. Construction d'images, confrontation au réel et positionnement dans le champ littéraire / Den Norden des Nordens (be-)schreiben. Bildkonstruktion, Wirklichkeitsbezug und Positionierung im literarischen Feld. 454 Seiten. ISBN 978-3-7329-0625-3
- Bd. 85 Regina Roßbach: Der Literaturskandal. Akteure, Verläufe und Gegenstände eines Kommunikationsphänomens. 350 Seiten. ISBN 978-3-7329-0562-1
- Bd. 86 George Guțu: Celaniana 1: Paul Celans frühe Lyrik und der geistige Raum Rumäniens. Kultur-, literaturwissenschaftliche und dokumentarische Beiträge. 278 Seiten. ISBN 978-3-7329-0622-2
- Bd. 87 George Guțu: Celaniana 2: Die Lyrik Paul Celans und die rumänische Dichtung der Zwischenkriegszeit. Kultur-, literaturwissenschaftliche und dokumentarische Beiträge. 254 Seiten. ISBN 978-3-7329-0623-9
- Bd. 88 Marina Ortrud M. Hertrampf (Hg.): *Femmes de lettres* – Europäische Autorinnen des 17. und 18. Jahrhunderts. 438 Seiten. ISBN 978-3-7329-0652-9
- Bd. 89 Hans Bergel: Randbemerkungen. Das Jahrhundert, an dem ich teilhatte. 272 Seiten. ISBN 978-3-7329-0653-6
- Bd. 90 Anne-Maria Sturm: Grenzen und Grenzüberschreitungen. Ilija Trojanow – Dimitré Dinev – Sibylle Lewitscharoff – Evelina Jecker Lambreva. 312 Seiten. ISBN 978-3-7329-0643-7
- Bd. 91 Stéphane Pesnel (Hg.): Erzählte Adelswelten. Zur Poetik Eduard von Keyserlings. 188 Seiten. ISBN 978-3-7329-0591-1
- Bd. 92 Peter Lőkös: Ungarisch-deutscher Kulturtransfer in der deutschsprachigen Literatur des 16. bis 20. Jahrhunderts. 212 Seiten. ISBN 978-3-7329-0703-8
- Bd. 93 Viera Glosíková/Ilse Nagelschmidt/Kilian Thomas (Hg.): Mit der Schrift sehen – der Prager deutsche Autor Oskar Baum. 204 Seiten. ISBN 978-3-7329-0717-5

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 94 Simon Scharf: Krise – Subjekt – Literarische Form. Dissonanz erzählen im Werk von Terézia Mora, Reinhard Jirgl und Peter Wawerzinek. 592 Seiten. ISBN 978-3-7329-0696-3
- Bd. 95 Petra James/Helga Mitterbauer (Hg.): Vorstellungen vom Anderen in der tschechisch- und deutschsprachigen Literatur. Imaginationen und Interrelationen. 252 Seiten. ISBN 978-3-7329-0674-1
- Bd. 96 Hans Sanders: Klassiker der französischen, deutschen und altgriechischen Literatur. Vorlesungen 2017 bis 2019. 236 Seiten. ISBN 978-3-7329-0747-2
- Bd. 97 Jana Hrdličková: Zweiter Weltkrieg und Shoah in der deutschsprachigen hermetischen Lyrik nach 1945. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0770-0
- Bd. 98 Theresa Heyer: Grotesk? – Manfred Peter Hein und die Bildende Kunst. 406 Seiten. ISBN 978-3-7329-0680-2
- Bd. 99 Imre Gábor Majorossy: „Dô sante got von himelrîch / dar ein kleine vogelîn“. Kommunikationsstrategie und Botschaftsvermittlung in ausgewählten mittelalterlichen literarischen Texten. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0778-6
- Bd. 100 Andreas F. Kelletat: Wem gehört das übersetzte Gedicht? Studien zur Interpretation und Übersetzung von Lyrik. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0843-1
- Bd. 101 Martin Hainz (Hg.): Paul Celan – »sah daß ein Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war«. Neue Einsichten und Lektüren. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0862-2
- Bd. 102 Stefan Sienerth: Bespitzelt und bedrängt – verhaftet und verstrickt. Rumäniendeutsche Schriftsteller und Geisteswissenschaftler im Blickfeld der Securitate. Studien und Aufsätze. 714 Seiten, gebunden. ISBN 978-3-7329-0874-5
- Bd. 103 Karl-Heinz Gmehling: Konstellationen der Flucht in ausgewählten Werken von Ota Filip und Jan Faktor. Eine raumnarratologische Analyse. 322 Seiten. ISBN 978-3-7329-0887-5
- Bd. 104 Romanița Constantinescu/Iulia Dondorici (Hg.): Ost und West in der Romania/ Entre Est et Ouest. Globale und regionale Vernetzungen der rumänischen Literaturen/Interconnexions globales et régionales des littératures roumaines. 476 Seiten. ISBN 978-3-7329-0924-7
- Bd. 105 Stefan Sienerth: Bespitzelt und bedrängt – verhaftet und verstrickt. Rumäniendeutsche Schriftsteller und Geisteswissenschaftler im Blickfeld der Securitate. Studien und Aufsätze. 714 Seiten, kartoniert. ISBN 978-3-7329-0873-8
- Bd. 106 Chiara Battisti: Tailoring Identities in Victorian Literature. 180 Seiten. ISBN 978-3-7329-0959-9

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 107 Ingrid Lacheny/Patricia Viallet (Hg.): E. T. A. Hoffmann (1822–2022). Inter- und transmediale Aktualität eines Universalkünstlers / Actualité inter- et transmédiiale d'un artiste universel. 490 Seiten. ISBN 978-3-7329-0866-0
- Bd. 108 Wolfgang Günter Lerch: Symphonie der Einsamkeit. Der türkische Dichter Ahmet Haşim. 146 Seiten. ISBN 978-3-7329-0983-4
- Bd. 109 Andreas F. Kelletat: Herders Weltliteratur. Studien zur Geschichte des Übersetzens. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Julija Boguna. 182 Seiten. ISBN 978-3-7329-0900-1
- Bd. 110 Julia Borst/Gisela Febel (éds.): Corps et capital dans le roman français du XIXe siècle. Körper und Kapital im französischen Roman des 19. Jahrhunderts. 500 Seiten. ISBN 978-3-7329-0916-2
- Bd. 111 Hans Sanders: Meisterwerke der europäischen Literatur – Von Aristophanes bis Dürrenmatt. Hannoveraner Vorlesungen. 200 Seiten. ISBN 978-3-7329-1021-2
- Bd. 112 Phillip Helmke/Sascha Kiefer (Hg.): Räume als Gattungscodes? Die deutschsprachige Novelle im *Topographical Turn*. 268 Seiten. ISBN 978-3-7329-1005-2
- Bd. 113 Viera Glosíková/Ilse Nagelschmidt/Lena Sophie Voß (Hg.): Franz Werfel und seine *Geschichte einer Jugendschuld* in Prag. Ästhetische und moralische Aspekte. 290 Seiten. ISBN 978-3-7329-1114-1
- Bd. 114 Stephanie Blum (Hg.): Sprachkritik und Sprachzweifel in der österreichischen Literatur. 222 Seiten. ISBN 978-3-7329-1009-0
- Bd. 115 Florian Krobb: Realismus-Lektüren. Studien zu Raabe, Fontane, Zeitgenossenschaften und Rezeption. 436 Seiten. ISBN 978-3-7329-1082-3
- Bd. 116 Veronika Hofeneder/Carolin Slickers (Hg.): Literatur und Abtreibung. Von der Romantik bis zur Gegenwart. 180 Seiten. ISBN 978-3-7329-1110-3
- Bd. 117 Helmut Grugger: Hermann Broch und der Roman der Moderne. Vom „natürlichen Erzählertum“ zur „Sklavenarbeit der Präzision“. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0960-5
- Bd. 118 Sabine-Brigitte Prudent: Dazwischen. Multiple Grenzüberschreitungen bei Abbas Khider, Yoko Tawada und Sasha Marianna Salzmann. 1050 Seiten. ISBN 978-3-7329-1190-5
- Bd. 119 Beatrice Melodia Festa: The Flâneur and Post-9/11 Literature. Texturing 9/11 and Urban Walking in Contemporary American Fiction. 180 Seiten. ISBN 978-3-7329-1044-1

LITERATURWISSENSCHAFT

- Bd. 120 Jutta Fortin: Heimsuchungen. Phantomatische Schreibweisen von Verlust und Erinnerung. 650 Seiten. ISBN 978-3-7329-1194-3
- Bd. 121 Norbert Berger: Morgen war gestern – Dystopien in der aktuellen deutschsprachigen Literatur. 176 Seiten. ISBN 978-3-7329-1206-3
- Bd. 122 Eva Kocziszky: ARCHIPELAGUS – Hölderlins Geopoetik der Inseln. 148 Seiten. ISBN 978-3-7329-1208-7
- Bd. 123 Günter Rinke: Ansichten einer Revolution. Die Novemberrevolution 1918/19 in Romanen von Augenzeugen. 368 Seiten. ISBN 978-3-7329-1221-6
- Bd. 124 Viera Glosíková/Thies J. Hansberg/Sophie Maria Löser/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Prag zur Zeit Rudolfs II. in Auguste Hauschners Roman *Der Tod des Löwen*. Zwischen Hoffnung und Vergänglichkeit. 208 Seiten. ISBN 978-3-7329-1211-7
- Bd. 125 Renata Cornejo/Zuzana Augustová/Annabelle Jänchen (Hg.): (Un-)Vereintes Europa? Grenzen und Grenzüberschreitungen in der deutschen und österreichischen Literatur nach 2000. 508 Seiten. ISBN 978-3-7329-1202-5
- Bd. 126 Alexandra Pătrău: Räume, Landschaften und Orte in deutschsprachiger Literatur aus der Bukowina nach 1918. 470 Seiten. ISBN 978-3-7329-1248-3
- Bd. 127 Maurice Zermatten: Rilkes letzte Lebensjahre. 226 Seiten. ISBN 978-3-7329-1259-9
- Bd. 128 Onur Kemal Bazarkaya/Johanna Tönsing (Hg.): Hochstapelei in der Gegenwartskultur. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven. 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-1261-2

Figuren der Hochstapelei faszinieren als Meister:innen der Verstellung. Ob in Literatur, Film oder Realität – sie inszenieren sich virtuos und entlarven die Oberflächlichkeit einer Gesellschaft, die sich von Äußerlichkeiten blenden lässt. Sie stellen soziale Grenzen infrage und verkörpern einen subversiven Geist, der den Wunsch nach Ausbruch widerspiegelt. Doch was poetisch bewundert wird, ist real oft justiziabel und hat zerstörerische Folgen für die Betroffenen. Dieser Band nähert sich der Hochstapelei als kultureller Praxis der Gegenwart. Welche gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Bedingungen begünstigen das Hochstapeln? Und was bedeutet es für die Identitätsarbeit in der Moderne, wenn die Grenzen zwischen Sein und Schein verschwimmen? Anknüpfend an bisherige Forschungsdiskussionen versammeln die literaturwissenschaftlichen und literaturdidaktischen Beiträge Antworten auf diese Fragen. Darüber hinaus beleuchten sie die enge Verknüpfung von Fiktion, Täuschung und Selbstinszenierung.

Prof. Dr. Onur Kemal Bazarkaya lehrt Neuere deutsche Literatur an der Marmara-Universität in Istanbul und leitet die dortige Germanistik-Abteilung. Er forscht zur Literatur um 1800, zur Moderne und Gegenwart sowie zur Literatur- und Kulturtheorie.

Dr. Johanna Tönsing ist wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur an der Universität Paderborn und Redakteurin der *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Sie forscht zu Gegenwartsliteratur, Wiener Moderne, Postcolonial Studies und Wissensgeschichte.

