

Jonas Nesselhauf

Vechta

## IRRFLUG VOM MOND. DIE METAPHER DES RAUMFLUGS IN KAREN DUVES ERZÄHLUNG „KEINE AHNUNG“

### ABSTRACT

#### Odyssey from the Moon. The Space Flight as a Metaphor in Karen Duve's "Keine Ahnung"

The story of the nameless protagonist's life in Karen Duve's "Keine Ahnung" (1999) can be read as a metaphoric space flight – her escapism through drugs and her anxiety about the future both lead to a proper desire for 'flying high' and simultaneously her feeling of being 'lost' in life. This is mirrored in the alleged manned space flight of "Gemini 18", which dramatic collapse is observed by the lethargic young woman. The reading of this modern 'bovarysme' considers stylistics of the German pop literature and stories of adolescence, arguing a (metaphoric) connection between the protagonist's experience and the Cold War 'space race'.

**Key words:** Metaphoric space flight, space race, pop literature, adolescence

Texte der so genannten Neuen Deutschen Popliteratur der späten 1990er und frühen 2000er Jahre zeichnen sich nicht selten durch Themen wie Generationenkonflikte und jugendlichen Hedonismus aus; die oft autodiegetischen Erzähler hören Musik und berichten von ihren Erfahrungen mit Liebe und Drogen, aber auch von Oberflächlichkeit, Konsum und Markenkult.<sup>1</sup> Romane wie Christian Krachts *Faserland* (1995), Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998), Benjamin Leberts *Crazy* (1999) oder Florian Illies' *Generation Golf* (2000) stechen durchaus aus der literarischen Landschaft der Zeit heraus, bleiben aber – so der häufige Vorwurf<sup>2</sup> – recht unpolitisch, an der Zeitgeschichte wenig interessiert, der Lebenswelt einer jungen Generation verhaftet und damit quasi wirklichkeitsnah und ‚am Boden der Tatsachen‘.

<sup>1</sup> Vgl. einführend Baßler (2005); Degler/ Paulokat (2008); Grabienski/ Huber/ Thon (2011).

<sup>2</sup> Im Gegensatz zur Popliteratur der 1960er Jahre („Pop I“), die durch die Rezeption der US-amerikanischen Beatliteratur und die politischen Hintergründe der Zeit geprägt war. Vgl. Jung (2004: 131).

Vor dem Hintergrund dieser Aspekte und formalen Schreibverfahren der Neuen Deutschen Popliteratur lohnt sich allerdings ein Blick auf die Erzählung *Keine Ahnung*<sup>3</sup> aus Karen Duves gleichnamiger und 1999 erstmals erschienener Sammlung: Neben anderen Schriftstellerinnen zur „Fräuleinwunder“-Generation junger Autorinnen gezählt<sup>4</sup>, bleibt Duve der Popliteratur thematisch durchaus verhaftet, allerdings sticht diese Erzählung aus dem Kanon hervor.

Der sehr übersichtliche Forschungsstand zur Erzählung *Keine Ahnung* hat vor allem feministische Lesarten hervorgebracht, die etwa ein missglücktes Spritzen und die daraus entstehende hühnereigroße Beule (vgl. KA 17) als „grotesque parody of pregnancy“ (Macnab 2006:112) oder den willkürlichen Diebstahl einer Topfpflanze und eines Lampenschirms als „distorted parody of the housewife role“ (ebd.:112) interpretieren. Gleichzeitig wird der Zustand der Protagonistin ihrer Umwelt gegenüber als „disconnected“ (Gustafson 2007:7) gedeutet, wodurch die Erzählung durchaus mit zeitgleichen Werken von Judith Hermann, Tanja Dückers oder Alexa Hennig von Lange vergleichbar sei, in denen ebenfalls Themen wie „isolation, failed relationships, corporeal fragmentation, self-loss, and the failure of narration“ (ebd.:1) verhandelt werden.

## 1. ALLTAGSFLUCHT IN DIE HÖHE

Ausgangspunkt der Erzählung ist sicherlich das Elternhaus der Protagonistin: Auf der einen Seite wird die namenlose Protagonistin/autodiegetische Erzählerin von ihren Eltern offensichtlich mit Medikamenten ‚überbehandelt‘ und zu den Abiturprüfungen regelrecht ‚gedopt‘ – „Ich trank widerstandslos mein tägliches phosphorreiches Lezithin-Glas, schluckte aber gleichzeitig Schlaf- und Beruhigungsmittel [...]“ (KA 7) –, während sie sich gleichzeitig von den Erwartungen, die an sie gestellt werden, überfordert fühlt. Dem tristen gutbürgerlichen („spießigen“) Alltag versucht sie durch eine Spirale immer stärkerer Medikamente zu entkommen, auch wenn diese mit der Zeit ihre Wirkung verlieren.

Somit lässt sich die Erzählung vor allem als die Geschichte einer horizontalen Flucht vor der vertikalen Zukunft lesen: Die Angst vor dem künftigen aber unausweichlichen Alltagsleben nach Schule und Jugend – „Mein Vater sagte Zukunft und meinte Rente.“ (KA 7) –, also dem Fortschreiten auf der waagerechten Zeitachse, kompensiert die Protagonistin/Erzählerin durch

---

<sup>3</sup> Die Seitenzahlen erscheinen bei Verweisen und Zitaten mit der Angabe KA in Klammern und beziehen sich auf die Originalausgabe: (Duve 1999).

<sup>4</sup> Der Begriff des „literarischen Fräuleinwunder“ wurde in diesem Zusammenhang erstmals 1999 in einer Sammelrezension verwendet, vgl. Hage (1999).

immer neue und möglichst wirksame ‚Abenteuer‘, bildlich gesehen also Eskapismen auf senkrechter Ebene. Nach den Medikamenten kommen Drogen, die später sogar gespritzt werden, ein geplanter Überfall und Diebstähle, und schließlich prostituiert sie sich sogar.

Der eskalierende Weg dahin scheint ihr aber nicht unbedingt bewusst zu sein, schließlich hat der Titel „Keine Ahnung“ (gleichzeitig auch die ersten beiden Worte der Erzählung) innerhalb der Geschichte Programm: Die namenlose Protagonistin/Erzählerin weiß nicht, wie sie ihre Abiturprüfungen trotz des medikamentösen Dämmerzustandes überhaupt besteht, und hat weder Erwartungen noch konkrete Pläne für ihre Zukunft: „Mir war das Sein schon zuviel, ich wollte nicht auch noch etwas werden.“ (KA 7)

So beginnt ihre Flucht vor dem ernüchternden Alltag, vor allem aber vor der unausweichlichen Zukunft, die bereits in den ersten Sätzen anklingt und durch ihre Eltern (und besonders in Gestalt ihres Vaters) in Erscheinung tritt. Der Eskapismus erfolgt zunächst vor allem durch Medikamente; die regelmäßige Betäubung, die sich zu einem heftigen Missbrauch von Arzneimitteln steigert, ist offensichtlich darauf zurückzuführen, dass ihre Eltern sie als Apotheker bereits vom Kindesalter an eigenmächtig behandelt haben:

„Das Vertrauen, das meine Eltern in die Heilwirkung sämtlicher pharmazeutischer Produkte setzten, war berufsbedingt groß. Sie kurierten ihre Erkrankungen und die ihrer Töchter grundsätzlich selbst und versuchten, meine Prüfungsleistungen mit der Gabe von ‚Vita-Buerlezithin‘ zu steigern“ (KA 7)

Diese Selbstmedikamentierung der Eltern verselbständigt sich zunehmend: Nun dosiert die Protagonistin/Erzählerin die Tabletten selbst, zu denen längst nicht mehr nur Arzneimittel ohne ärztliche Verschreibung gehören, sondern inzwischen auch etwa das amphetaminähnliche Captagon und das stimulierende Aufputzmittel Ephedrin: „Die einzige Möglichkeit, die Wirkung der Ephedrintabletten zu ertragen, war, die ganze Nacht durchzutanzten.“ (KA 9) Fortan feiert sie in der Vorstadtdiskotheek „Sitrone“<sup>5</sup> und mischt dabei Joints und Tabletten (vgl. KA 10), doch die Abhängigkeit scheint inzwischen so stark zu sein, dass die starken Medikamente teilweise überhaupt keine Wirkung zeigen. Erst als sie sich in Markus’ Hochhauswohnung eine Spritze setzt – „Ich mochte technische Lösungen.“ (KA 15) –, spürt die Protagonistin wieder etwas.

Damit zeigt sich diese Art des Eskapismus nicht nur als eine (materielle) Abhängigkeit, sondern vor allem als ein Verlangen, überhaupt etwas zu ‚fühlen‘, was sich auch am Beispiel des geplanten Raubüberfalls zeigt. Gemeinsam mit Markus will sie einen Bankkunden überfallen und ausrauben –

---

<sup>5</sup> Eine Diskothek dieses Namens gab es tatsächlich bis 1983 im Hamburger Stadtteil Poppenbüttel; vgl. <<http://www.sitrone.de/de-de/erinnerungen.aspx>>.

und tatsächlich löst das Warten in ihr ein stärkeres Herzklopfen aus, als die Medikamente dies bisher konnten (vgl. KA 19). Nachdem es nicht zum beabsichtigten Raub kommt, kompensiert sie dies ironischerweise, und auch um sich selbst zu beweisen, durch zwei eher unbeholfene Diebstähle in einer McDonald's-Filiale und einem Chinarestaurant (vgl. KA 19f.).

Nachdem ihr der Nebenjob als Telefonistin für die Bild-Zeitung eher kurzzeitige und wenig tiefe Befriedigung gibt, prostituiert sie sich eines abends und tatsächlich eher überraschend.<sup>6</sup> Mit einem ausgeliehenen Käfer fährt sie in die Diskothek „Blauer Satellit“ im Hamburger Plaza-Hotel<sup>7</sup>, wo sie tatsächlich für 600 DM mit einem Mann schläft. Zunächst fast enttäuscht, bewirkt diese Grenzerfahrung für die junge Frau jedoch einen entscheidenden Erkenntnismoment:

„Und trotzdem war das, was in der letzten Stunde passiert war, nicht so wirklich, wie ich mir das gewünscht hätte. Weder hatte es mich in einen Abgrund gestürzt noch ein Loch in meine Welt gerissen [...]. Ich wußte immer noch nicht, was einmal aus mir werden sollte. Ich begriff jetzt, daß mir das vermutlich niemals einfallen würde, heute nicht und morgen nicht, und nicht in zehn Jahren“ (KA 26).

Vom ‚Blauen Satelliten‘ (nicht zufällig spielt in dieser Weltraumassoziation wie auch dem Erlebnis im Hotelurm über Hamburg die Höhe wieder eine entscheidende Rolle) landet die Protagonistin/Erzählerin am offenen Ende der Erzählung in der Realität, allerdings ausgerechnet im Finanzamt, dem stereotyp ‚trockensten‘ Beruf überhaupt.<sup>8</sup>

Die Uneindeutigkeit der Geschichte wird dadurch verstärkt, dass sich auch in anderen Erzählungen der Sammlung ähnliche Themen und Motive wiederfinden lassen, ohne dass ein direkter Bezug hergestellt werden kann – so läuft die Protagonistin im „Märchen“ etwa von zu Hause weg, und auch ihre Irrfahrt nach Frankreich beinhaltet Elemente (alb)traumartigen Erzählens,

---

<sup>6</sup> Vorgegangen war lediglich die Bemerkung der Erzählerin, „alle in der Sitrone erzählten ständig von irgendwelchen Sachen, die sie vorhatten“ (KA 22), dann aber doch nicht ausführten, sowie die Aussage von Markus, „Das ist ’ne ganz Brave.“ (ebd.)

<sup>7</sup> Damals der Name einer Bar im 26. Stock des Radisson-Blu-Hotelturms am Hamburger Dammtor.

<sup>8</sup> Vgl. dazu etwa den unvollendet gebliebenen Roman *The Pale King* (2011) des amerikanischen Autors David Foster Wallace, dem es, in der amerikanischen Steuerbehörde IRS ansiedelte, gelang, die Nüchternheit und Sachlichkeit des von Formblättern und Anträgen durchzogenen Arbeitsalltags auch sprachlich einzufangen – etwa in Kapitel „§33“: „Then [Lane Dean Jr.] did two more returns, checked the clock real quick, then two more, then bore down and did three in a row, then flexed and visualized and bore way down and did four without looking up once except to put the completed files and memos in the two Out trays side by side up in the top tier of trays where the cart boys could get them when they came by.“ (Wallace 2011: 376)

während sich die Erzählung „Die Miami Dream Men Show“ über eine mit der Alltagsroutine überforderte Anfängerin im Finanzamt regelrecht als Fortsetzung zu „Keine Ahnung“ regelrecht anbiedert.<sup>9</sup>

## 2. DAS „GEMINI“-PARADOXON

Der wahrscheinlich zentrale Knackpunkt der Erzählung ist der Flug von „Gemini 18“, der von der Protagonistin/Erzählerin mehrfach und zunächst eher beiläufig erwähnt wird. In der Woche ihres Auszugs aus dem Elternhaus – und offensichtlich dadurch besonders in Erinnerung geblieben – „starteten die Amerikaner eine Rakete, die einen bemannten Satelliten in die Erd-Umlaufbahn brachte“ (KA 8):

„Sogar ich bekam den Start mit. Dröhnende Triebwerke. Flammen schlugen aus den Düsen. Das Dröhnen schwoll an, und die schlanke, gigantische Mehrstufen-Rakete hob vom Boden ab, zögerte, verharnte vibrierend wenige Meter über der Erde, und dann – wie nach einer plötzlichen Entscheidung – schoß sie in den Himmel“ (KA 8).

Wenig später kann sie im Fernsehen die beiden Astronauten in der Kapsel sehen, einer am Funkgerät und in seinem Sitz festgeschnallt, der andere schwerelos schwebend: „Dann sagte er noch etwas über die Aussicht und wie großartig er sich fühlen würde und gleichzeitig ganz klein usw. usf.“ (KA 13) Durch ihre Arbeit bei der *Bild*-Zeitung – die Titelüberschriften „Verloren im Weltraum – Kommen sie je zurück?“ (KA 17) lassen darauf schließen, dass es in der Zwischenzeit offensichtlich technische Probleme an Bord des Satelliten gab – kommt die Protagonistin nun indirekt in Kontakt mit den Astronauten:

„Gemini 18 umkreiste immer noch die Erde. Seine Steuerdüsen waren tatsächlich ausgefallen, aber das bedeutete für die Astronauten keine unmittelbare Gefahr, weil der Kurs des Satelliten von vornherein vorgegeben war. [...] Nächste Woche würde er in einer Höhe von etwa 500 km abends über Hamburg zu sehen sein“ (KA 20f.).

Nun nimmt sie für die *Bild*-Zeitung Anrufe von Personen entgegen, die den Satelliten gesehen haben wollen, und besonders ein Anrufer bleibt ihr im Gedächtnis:

„Sie wundern sich sicher, daß ich jetzt schon anrufe“, sagte er, „aber der Trabant ist schon da. Gerade fliegt er über meine Wohnung. Die Jungs fliegen zu flach“,

---

<sup>9</sup> Diese Untersuchung wird im weiteren Verlauf die Erzählung „Keine Ahnung“ allerdings separiert von der restlichen Sammlung sehen und nah am Einzeltext bleiben.

sagte er, ‚darum sind sie auch viel früher da, als wir das erwartet haben. Sie fliegen zu flach. Sie werden nicht verglühen, sondern sie werden von der Erdatmosphäre abprallen wie ein Stein, den man über die Wasseroberfläche springen läßt. Und dann werden sie auf Nimmerwiedersehen in den Kosmos geschleudert. [...] Vermutlich sind die Kosmonauten sowieso schon tot‘, sagte er. ‚Sie liegen auf ihren Pritschen, aber ich kann nicht erkennen, ob sie schlafen oder ob sie bereits tot sind. Man kann nur hoffen, daß sie bereits tot sind‘“ (KA 28).

Wie der dramatische Rückflug von „Gemini 18“ und den Astronauten ausgegangen ist, hat die Protagonistin, wie sie selbst zugibt, vergessen. Erst als sie einige Zeit später als Finanzbeamtin vereidigt wird, erinnert sie sich an den Satelliten, der plötzlich vor ihrem inneren Auge auftaucht und „von rechts oben in meinen roten Himmel“ (KA 29) einschwebt:

„Ich gab mir Mühe, mich auf den eigentlichen Satelliten zu konzentrieren, der ein großes bullaugenähnliches Fenster hatte. Ich sah die Astronauten dahinter. Sie lagen auf ihren Pritschen. Aber ich konnte nicht erkennen, ob sie schon tot waren oder ob sie bloß die Augen geschlossen hielten“ (KA 29).

Die Erzählung endet mit diesem Satz auch, wodurch die Selbstvergewisserung und Standortbestimmung der Protagonistin programmatisch gespiegelt werden. Diese Nebenhandlung um „Gemini 18“ mag auf den ersten Blick nicht weiter auffallen, wirft aber durch starke Diskrepanzen verschiedene Fragen auf – zunächst beginnend mit historischen Unstimmigkeiten, lässt sich mit dem „Gemini“-Programm doch, erstens, ein Verweis auf die Astronautik der 1960er Jahre finden, die aber, zweitens, überhaupt keine 18 Raketenstarts vorzuweisen hatte.

Die bemannte Raumfahrt, die in den Vereinigten Staaten mit dem „Mercury“-Projekt begann und sich stets in einem wortwörtlichen Wettlauf mit dem kommunistischen Weltraumprogramm befand, erreichte mit dem folgenden „Gemini“-Programm in etwa eineinhalb Jahren tatsächlich wichtige Etappenziele auf dem Weg zum Mond. Nach zwei unbemannten Flügen gab es mit „Gemini 3“ im März 1965 den ersten Flug mit zwei Astronauten an Bord – der Name „Gemini“ leitet sich vom Lateinischen Wort für ‚Zwilling‘ ab –; das Programm endete im November des Folgejahres mit dem Flug von „Gemini 12“ (Vgl. Engelhardt 2001:139ff.). Trotz einiger technischer Probleme konnten so unter anderem erstmals und in Vorbereitung auf das „Apollo“-Programm das Rendezvous zweier bemannter Raumkapseln (Doppelmission „Gemini 6/7“), ein Langzeitraumflug („Gemini 7“ mit über 200 Erdumkreisungen) oder ein Außenbordeinsatz („Gemini 9“) durchgeführt werden. So waren etwa bereits auch die Astronauten Neil Armstrong und Edwin Aldrin, die später mit „Apollo 11“ als erste Menschen die Mondoberfläche erreichen sollten, auch schon früh am „Gemini“-Programm aktiv beteiligt.

Im fraglichen Jahr 1981 gab es natürlich auch Raketenstarts, allen voran der „Columbia“, dem ersten ‚wiederverwendbaren‘ Space Shuttle, das im April 1981 mit zwei Astronauten an Bord abhob und gut 50 Stunden später tatsächlich bei Eintritt in die Stratosphäre in etwa 45 km Höhe zu sehen war, allerdings eben nicht über Hamburg, sondern über der US-Westküste (vgl. Engelhardt 2001:191).

Auffallend sind aber auch die Bezeichnungen des Anrufers, der dezidiert von „Kosmonauten“ (also sowjetischen Raumfahrern), dem „Trabant“ (in der Regel astronomisch eher ein Mond, der einen Planeten umkreist, oder eben der archetypische DDR-Kleinwagen) und „Pritschen“ (normalerweise entweder Feldbetten oder die offene Ladefläche eines Transportfahrzeugs) spricht, von seinem detailgenauen Blick in den Satelliten hinein einmal abgesehen.<sup>10</sup>

Drei Deutungsmöglichkeiten drängen sich auf – von einer alternativen Realität einmal abgesehen, die aufgrund der restlichen Erzählung und den Verweisen auf tatsächliche Orte in Hamburg ausgeschlossen werden kann. Zum einen kann die Protagonistin/Erzählerin sicherlich verschiedene, für sich alleine genommen vielleicht nur marginale Details in ihrem Bericht verwechselt haben, die aber in der Menge zwangsläufig zu solch starken Diskrepanzen führen. In der Neuen Deutschen Pöpliteratur lassen sich zahlreiche Beispiele für (autodiegetische) Erzähler finden, deren Geschichten stark unglaubwürdig wirken. So berichtet der namenlose Protagonist in Christian Krachts Roman *Faserland*, dem ‚Gründungstext‘ der zweiten Generation Pöpliteraten, von seiner ziellosen Reise von Sylt bis nach Zürich, die immer wieder durch Unstimmigkeiten und Widersprüche im ohnehin sehr direkten und nahezu ungefilterten Erzählvorgang begleitet wird. Mit dem Konzept der ‚unreliable narration‘, das auf Wayne Booth zurückgeht und in dessen *Rhetoric of Fiction* (1961) erstmals ausgearbeitet wurde, lassen sich diese Erinnerungslücken, Diskrepanzen und Verwechslungen in Duves „Keine Ahnung“ so etwa möglicherweise durch den zeitlichen Abstand zum Geschehenen, sicherlich aber auch – und eben nicht untypisch für die Pöpliteratur – durch den Drogenkonsum bzw. die Medikamenten- und Betäubungsmittelabhängigkeit der Protagonistin erklären.

Gleichzeitig kann die Erzählung aber auch symbolisch als eine ‚poetische‘ Krankengeschichte der Protagonistin gelesen werden, die ja ohnehin Medikamente nimmt „wie jemand, der sowieso bald stirbt und der sich bloß noch über die finalen Schmerzen hinweghilft“ (KA 7). In diesem Sinne

---

<sup>10</sup> Dabei verfügen die NASA-Raumkapseln nicht über Panoramafenster und müssen sich innen eher als Flugzeugcockpit gedacht werden, sodass sich die Astronauten auf Sitzen und nicht auf Pritschen liegend befinden – die tatsächliche Kapsel des „Gemini“-Programm etwa hatte (für beide Astronauten!) ‚nur‘ ein Innenvolumen von 2,3m<sup>3</sup> (Vgl. Engelhardt 2001: 138).

bekommt auch eine weitere Textstelle eine neue Bedeutung: Die „übliche Geschichte“, die sie regelmäßig erzählt, um nicht mit ihren Disko-Bekanntschäften ins Bett zu müssen – „Es war eine gute Geschichte, ziemlich hart, mit einer Menge übler Details. [...] Ich erzählte meine Geschichte, und die Jungen ließen mich dann in Ruhe.“ (KA 16) – muss also keineswegs eine erfundene gewesen sein. Lediglich Markus kann sie diese ‚Geschichte‘ nicht erzählen, da die nun intravenös gespritzten Drogen erstmals richtig wirken. Das Jahr 1981, das als einzige Zeitangabe im Text zu finden ist, deutet in dieser Lesart dabei durchaus auf die zu dieser Zeit erstmals medizinisch beschriebenen Immunschwächekrankheit Aids hin.<sup>11</sup>

Andererseits lassen sich viele Elemente in der Erzählung wie auch der Erzählhaltung allerdings auch als Traum verstehen: Neben psychoanalytisch klar zu deutenden Symbolen wie der männlich konnotierten Rakete, dem Tanzen vor und vor allem zur Spiegelwand (vgl. KA 9) wie auch der Figurenkonstellation (etwa die drängenden Eltern und besonders die Vaterfigur, die hassende Schwester, der ominöse „Gläser schlepper“ (vgl. KA 14) etc.), kann so beispielsweise auch die Asynchronität des „Gemini“-Programms durch die eigentliche Wortbedeutung des ‚Zwillings‘ erklärt werden, die hier nun eine symbolische Übertragung erfährt. Ähnliches gilt auch für die gespiegelten Zahlen 18 (im angeblichen Raumfahrtprogramm und möglicherweise auch als Alter der Protagonistin) und 81 (als Jahresangabe), sowie das seltsam anmutende Vokabular des Anrufers („Kosmonaut“, „Trabant“, „Pritsche“). Darüber hinaus spielt das Thema der ‚Höhe‘, wie zuvor schon angedeutet, eine große Rolle für und in der Erzählung, damit aber auch immer wieder das Gefühl des Fallens, das auch für den Traum und das traumhafte Erzählen von Bedeutung ist (vgl. Freud 2009:393f. und 395f.). Zusätzlich werden eigentlich zentrale Ereignisse wie die Abiturprüfungen oder die Aufnahmeprüfung für das Finanzamt inhaltlich vollständig ausgeklammert, gleich jenem typischen Angsttraum, den bereits Freud bei Personen feststellte, die ihre Matura oder Ausbildung eigentlich schon längst abgeschlossen (und auch bestanden) haben (vgl. ebd.:281f.).

### 3. DER RAUMFLUG ALS METAPHER

Das Verhalten der Protagonistin/Erzählerin konnte zuvor bereits als Flucht auf der vertikalen Achse gedeutet werden, und damit eben gleich einem Eskapismus ‚in die Höhe‘ und in neue und immer gesteigerte Abenteuer und

---

<sup>11</sup> Im medizinischen Fachjournal *Morbidity and Mortality Weekly Report* vom 5. Juni 1981; vgl. „Epidemiologic Notes and Reports: Pneumocystis Pneumonia – Los Angeles.“ <[http://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june\\_5.htm](http://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june_5.htm)>.

Experimente, um den Schritt nach vorne (und damit in die Zukunft) nicht antreten zu müssen. Dabei geht es der jungen Frau angesichts ihres durch Medikamentensucht abgestumpften und gefühlstauben Alltags auch offensichtlich vor allem darum, *überhaupt* etwas zu spüren. Diese beiden Elemente erinnern in Ansätzen an die literarische Vorgängerin Emma Bovary und der auf Gustave Flauberts Roman von 1856 zurückzuführenden Diagnose des „Bovarysme“.

Die junge Emma Rouault heiratet den eher unambitionierten Landarzt Charles Bovary, ist aber lustlos und, trotz des gesicherten Lebens und der Geburt ihrer Tochter, vom Alltag gelangweilt; vielmehr sehnt sie sich etwa nach den in literarischen Texten erzählten Liebesgeschichten und Abenteuern. Auch wenn Emma Bovary in der Literaturgeschichte nicht die erste Figur mit solchen Symptomen war (vgl. Leclerc 2002:3f.), nahm Jules de Gaultier sie zur Namensgeberin einer inzwischen in verschiedenen Wörterbüchern aufgenommenen ‚Krankheit‘: Er definierte „Bovarysme“ als „défaillance de la personnalité“ (Gaultier 1921:13), „toujours accompagnée chez eux d’une impuissance, et, s’ils se conçoivent autres qu’ils ne sont, ils ne parviennent point à s’égaliser au modèle qu’ils se sont proposé“ (ebd.:14). Und auch in Karen Duves Erzählung „Keine Ahnung“ lässt sich (hier an der Gegenfigur des Vaters) eine zusätzliche feministische Dimension erkennen: „Bovarysme itself could be taken up as an assertion against the male world, as a kind of utopian poetry for women consciously espoused for difference and change.“ (Heath 1992:142)

Während Emma in Affären mit Rodolphe und später mit Léon Ehebruch begeht, besteht für die junge Protagonistin/Erzählerin ihr Ausbruch zunächst aus der Betäubung durch Medikamente und schließlich, wie zuvor skizziert, durch eine generelle Flucht in die Höhe, nicht nur auf einem Zeitstrahl der Erzählung, sondern auch räumlich innerhalb der Geschichte: Programmatisch dafür stehen das Hochhaus, in dem Markus wohnt, und in dessen Wohnung sie sich erstmals Drogen spritzt und ihn dadurch nicht mit ihrer ‚Geschichte‘ abwimmeln kann, sowie der Hotelurm (bezeichnenderweise mit der Bar ‚Blauer Satellit‘), in der sie sich einmalig prostituiert. An dieser Stelle zeigt sich, wie sehr sie den Nervenkitzel der symbolischen wie auch nun räumlichen Höhe braucht: „Wir hatten an der Glaswand gesessen, und als ich aufstand, befand ich mich direkt vor der Scheibe, und es war, als müßte ich nur einen einzigen Schritt tun, um ins Bodenlose zu stürzen“ (KA 24).

Das Gefühlsleben der jungen Frau wird dabei programmatisch von der Raumkapsel „Gemini 18“ gespiegelt, die sie medial verfolgt und deren Besatzung – so zumindest in der fiktionalen Welt – erst schwerelos im Weltraum umherfliegt, und schließlich unkontrolliert auf die Erde zu stürzen

droht. Der letzte Satz der Erzählung, „[...] Ich konnte nicht erkennen, ob sie schon tot waren oder ob sie bloß die Augen geschlossen hielten“ (KA 29), fast wörtlich dem Anrufer entnommen, kommt dabei einer Positionsbestimmung nach ihrem Absturz in den Alltag gleich. Damit wird der Raumflug von „Gemini 18“ zur Metapher innerhalb der Erzählung; ordnet man darüber hinaus „Keine Ahnung“ als Novelle ein – die Handlung als „seltsame[s] unterhörte[s] Ereignis“ (Goethe 2010:21), die Prostitution als ‚Wendepunkt‘ im Sinne von Ludwig Tieck – lässt sich der bemannte „Gemini“-Satellit zusätzlich als Dingsymbol nach Paul Heyse deuten. So bleibt die Selbstvergewisserung am Ende – tot oder schlafend – ohne Antwort, schließlich taumeln Protagonistin wie Raumkapsel noch auf ihrem jeweiligen Sturzflug in das alltägliche Leben bzw. zurück auf die Erde.

Eine metaphorische Verbindung zwischen der Schwerkraft im Weltraum mit der der Leere des Lebens wie auch dem jugendlich-passiven ‚Sich-treiben-lassen‘ oder der isoliert-orientierungslosen Selbstbezogenheit<sup>12</sup> lässt sich immer wieder in literarischen Texten finden, bis hin zu Sandra Gugić’ Debütroman *Astronauten* (2015), vor allem aber in der Popmusik, auf die ja wiederum die Neue Deutsche Pöpliteratur dezidiert Bezug nimmt. Vor allem Peter Schillings Song „Major Tom“ aus dem Jahre 1982 und der Refrain „Völlig losgelöst von der Erde/schwebt das Raumschiff/völlig schwerelos“ hatte für die deutsch(sprachig)e Popkultur einen nachhaltigen Einfluss. Die Figur des Major Tom wurde allerdings bereits zuvor von David Bowie in seinem Lied „Space Oddity“ (1969) und dann mit starken Assoziationen an Drogentrips im Song „Ashes to Ashes“ (1980) besungen – der Refrain hier weist deutliche Parallelen zu Karen Duves „Keine Ahnung“ auf, nicht nur aufgrund der zeitlichen Nähe zur Handlung: „Ashes to ashes, funk to funky/We know Major Tom’s a junkie/Strung out in heaven’s high/Hitting an all-time low.“

Trotz der regelmäßigen Besuche in der Diskothek „Sitrone“ lassen sich in der Erzählung selbst allerdings nur sehr wenige konkrete Verweise auf Popmusik finden – einer davon ist die Erwähnung des Songs „The Passenger“ von Iggy Pop (vgl. KA 22). Und auch hier erscheint der 1977 auf dem Album *Lust for Life* erschienene Titel keineswegs zufällig, sondern kann vielmehr wiederum als programmatisch für die Situation der jungen Protagonistin/Erzählerin verstanden werden, heißt es doch im Stück: „I am the passenger/I

---

<sup>12</sup> Neben den einzelnen Tänzern vor der Spiegelwand in der „Sitrone“ steht dafür in Karen Duves Erzählung „Keine Ahnung“ symptomatisch der Freier, der sich nach dem eher kurzen Sex mit der Protagonistin/Erzählerin noch selbst befriedigt und über den sogar sie sagt: „Er mußte zu einer Sorte von Leuten gehören, die so wenig vom Leben erwarteten, daß es fast unmöglich war, sie zu enttäuschen.“ (vgl. KA 25f.)

stay under glass./I look through my window so bright./I see the stars come out tonight.“

Denn, auch in dieser Hinsicht an die Raumkapsel angelehnt, wird hier erneut ein eher orientierungsloser Irrflug durch das Leben besungen – schließlich handelt es sich lediglich um den ‚passenger‘, nicht um den ‚driver‘. Dass der Absturz der jungen Frau aus der vertikalen zurück auf die horizontale Zeitebene und damit in Richtung Zukunft ausgerechnet im Finanzamt landen wird, ist wiederum durchaus makaber und lässt das Ende der Erzählung so offen wie ihre Zukunft.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Baßler, Moritz (2005): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck Verlag.
- Degler, Frank/Paulokat, Ute (2008): *Neue Deutsche Pöpliteratur*. Paderborn: Fink Verlag.
- Duve, Karen (1999): *Keine Ahnung*. In: Dies.: *Keine Ahnung. Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Engelhardt, Wolfgang (2001): *Enzyklopädie der Raumfahrt*. Frankfurt a. M.: Verlag Harri Deutsch.
- Freud, Sigmund (2009): *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Gaultier, Jules de (1921): *Le Bovarysme*. Paris: Mercure de France.
- Goethe, Johann Wolfgang (2008): *Novelle*. In: Ders.: *Novelle. Das Märchen*. Stuttgart: Reclam Verlag. S. 3-30.
- Gabienski, Olaf/Huber, Till/Thon, Jan-Noël (2011) (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre*. Berlin: de Gruyter Verlag.
- Gustafson, Susan E. (2007): *Asymbolia and Self-Loss. Narratives of Depression by Women in Contemporary German Literature*. In: Monatshefte 99. S. 1-21.
- Hage, Volker (1999): *Ganz schön abgedreht*. In: *Der Spiegel* 12, S. 244-246.
- Heath, Stephen (1992): *Gustave Flaubert: Madame Bovary*. Cambridge: University Press.
- Jung, Thomas (2004): *Ende gut, alles gut – Oder: Der Pop frisst seine Kinder. Thesen zur Pöpliteratur von ihrem Ende her erzählt*. In: Pankau, Johannes (Hrsg.): *Pop, Pop, Populär. Pöpliteratur und Jugendkultur*. Oldenburg: Aschenbeck & Isensee Verlag. S. 131-145.
- Leclerc, Yvan (2002): ‚Bovarysme‘, *Histoire d’une notion*. In: Ders./Terrien, Nicole (Hrsg.): *Le Bovarysme et la littérature anglaise*. Rouen: Publications de l’Université de Rouen. S. 3-13.
- Macnab, Lucy (2006): *Becoming Bodies. Corporal Potential in Short Stories by Julia Franck, Karen Duve, and Malin Schwerdtfeger*. In: Bartel, Heike/Boa, Elizabeth (Hrsg.): *Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers From Karen Duve to Jenny Erpenbeck*. Amsterdam: Rodopi. S. 107-117.
- Wallace, David Foster (2011): *The Pale King. An Unfinished Novel*. New York City, NY: Little, Brown and Company.