

ALEXANDER KAPPE

**„ICH BIN NICHT SICHER, OB ICH SCHINKEN
WIRKLICH AM GERUCH ERKENNE ODER BLOß
AM KONTEXT“. KÖRPERBILDER IN LEIF RANDTS
SCHIMMERNDER DUNST ÜBER COBYCOUNTY
IM LICHT DER SIMULATIONSTHEORIE
JEAN BAUDRILLARDS**

ABSTRACT: Der Aufsatz untersucht den Roman *Schimmernder Dunst über CobyCounty* des deutschen Gegenwartsautoren Leif Randt auf die in diesem Text verhandelten Körperbilder. In *Schimmernder Dunst über CobyCounty* wird die Geschichte eines Ortes und dessen Protagonisten Wim, eines 26-jährigen Literaturagenten, der sein ganzes Leben in CobyCounty verbracht hat und – geplagt von Ängsten vor dem Älterwerden und somatischen Beschwerden – mit dem Beginn einer neuen Lebensphase hadert, erzählt. Der Aufsatz versucht zu zeigen, dass vor allem eine Zuhilfenahme der Simulations- und Simulakrumtheorie Baudrillards bei der Deutung dieses schwierigen Romans helfen und eine Baudrillard-Lektüre und die entsprechende Verarbeitung für diesen Roman und die Gestaltung der epistemischen Regeln der erzählten Welt bei genauer Lektüre geltend gemacht werden kann. In der Gestaltung der fiktiven Welt von CobyCounty sind sechs Elemente (seelische Nostalgie, Authentizitätsbegehren, Untergangsfantasien, Auferstehung des Figurativen, Ökonomie des Realen, Abklatsch und Kopie), die dieser Diagnose Baudrillards entlehnt sind, auszumachen, die Randt um die Kontrastfolie einer spezifischen Körperlichkeit ergänzt.

SCHLÜSSELWÖRTER: Leif Randt, Gegenwartsliteratur, Dystopie, Baudrillard, Simulation, Simulakrum, Körper, Körperbilder

**“ICH BIN NICHT SICHER, OB ICH SCHINKEN WIRKLICH AM GERUCH ERKENNE
ODER BLOß AM KONTEXT”. BODY IMAGES IN LEIF RANDT’S *SCHIMMERNDER
DUNST ÜBER COBYCOUNTY* IN THE LIGHT OF JEAN BAUDRILLARD’S SIMULA-
TION THEORY**

ABSTRACT: This paper examines the novel *Schimmernder Dunst über CobyCounty* by contemporary German author Leif Randt for the body images negotiated in this text. *Schimmernder Dunst über CobyCounty* tells the story of CobyCounty and its protagonist Wim, a 26-year-old literary agent who has spent his entire life in CobyCounty and – plagued by fears of aging and somatic complaints – struggles with the beginning of a new phase of life. The essay attempts to show this novel draws

Alexander Kappe – Freie Universität Berlin, alexander.kappe@fu-berlin.de

on Baudrillard's simulation and simulacrum theory. The paper claims that reading this novel with Baudrillard helps interpreting this difficult text, and that a Baudrillard reading and corresponding literary processing by Randt can be claimed for this novel and the shaping of the epistemic rules of the narrated world when reading closely. In the design of the fictional world of CobyCounty, six elements (emotional nostalgia, requests for authenticity, doom fantasies, resurrection of the figurative, economy of the real, imitations and copies) that Randt borrows from this diagnosis of Baudrillard can be identified. Randt supplements them with a contrasting corporeality.

KEYWORDS: Leif Randt, Contemporary Literature, Dystopia, Baudrillard, Simulation, Simulacrum, Body Images

I. In der Idylle domestizierter Leiblichkeit

In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur findet sich eine Menge an Autoren, die aus kulturkritischer Warte auf die feinstofflicheren Entwicklungen der Gegenwartskultur blicken. Aus dieser Menge ragen die Schriften des heute 38-jährigen Autors Leif Randts gleichwohl nochmals heraus. Kein anderer Schriftsteller seiner Generation hat das Verhältnis von Körperlichkeit, neuen Machttechnologien und post-industriell hergestellten Begehrensökonomien so intensiv poetisch diskutiert wie Randt. Der komplexe Metadiskurs seiner Werke sorgt dafür, dass sich die Leserschaft nie sicher sein kann, ob Randt die Entwicklungen, die hier anklingen, in düsterer Erwartung prophezeit, ihr Vorhandensein nüchtern nur konstatiert oder ihren bevorstehenden Sieg sogar feiert. Randt findet immer wieder neue Szenarien für die Erkundung der Rückseite unserer Kultur. Insbesondere die letzten drei Romane *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, *Planet Magnon* sowie *Allegra Pastell* sind für den Diskurs Randts einschlägig. In *Allegra Pastell* (Randt 2020) wird die Geschichte von Jerome Daimler (einem erfolgreichen Webdesigner) und Tanja Arnheim (einer Autorin, die bereits einen „Kultroman“ hervorgebracht hat) erzählt. Hochreflektierte Bewohner einer globalisierten kosmopolitischen Elite und zugleich eingeschlossen in der Überfülle an subjektiven Verwirklichungsmöglichkeiten, suchen beide nach Exitstrategien aus einem grundlegenden Konflikt, der sich durch ihr Bewusstsein wie ihre Leiber zieht. Jerome zieht sich in den Bungalow seiner begüterten Eltern zurück, um eine neue Spiritualität zu pflegen, während Tanja nach der Idee für ein neues Buch sucht – beide führen eine im Verhältnis von Nähe-Distanz ideal regulierte (Fern-)Beziehung. Sie joggen durchs Naturschutzgebiet, meditieren in der Natur, entäußern sich überschüssiger Energien beim Badminton, pflegen eine „sexpositive“ Beziehung: Bestandteil der Selbstfindungs- wie Selbstoptimierungsstrategie der beiden Protagonisten ist hier eine intensive Auseinandersetzung mit ihrer Körperlichkeit, die deren Widerständigkeit zu domestizieren sucht. Die beiden Protagonisten sind reflektiert, sogar übermäßig reflektiert: Sie wissen, dass auch ihre Leiber von fremder Hand mitgeschaffen werden und diskutieren dies wiederholt. Einer der wesentlichen Konflikte, den diese Protagonisten hier austragen, ist derjenige zwischen einem kritischen und reflektierten Selbst- wie Körperbild (Leib

als Objekt der Normierung) und einem hedonistischen Bild vom eigenen Leib (Leib als Objekt der Lust). Der Versuch, beide Perspektiven in Einklang zu bringen, scheitert letztlich. Als einzige Exitstrategie bleibt die Wiederholung der immer gleichen Diskurse, der immer gleichen Selbstzweifel und der stetigen Ausbalancierung dieser zwei Bedürfnisse (soziales und politisches Wachsein und subjektive Lust), der Ausbalancierung von Trübsal durch Euphorie und umgekehrt. In *Planet Magnon* (Randt 2015) wiederum – einem Text, der sich Motive und poetische Mittel des Science-Fiction-Romans aneignet – spielt die titelgebende Droge Magnon eine entscheidende Rolle. Der sagenumwobene Planet Magnon ist derjenige Planet, dessen Gesellschaft es gelernt hat, eine glückproduzierende Droge zu konsumieren, ohne in Abhängigkeit zu verfallen. Die in dieser Zukunftsgesellschaft maßgebliche Vorstellung vom Menschen als Mängelwesen findet den ultimativen Ausdruck in der Utopie vom Planeten Magnon, in der die grundsätzliche (seelische) Mangelhaftigkeit durch die Zurichtung des Körpers mittels einer Droge beseitigt ist, die er mit seinem Willen gemeistert und damit in die Verfügbarkeit der eigenen Subjektivität übernommen hat.¹

Die Werke Randts verhandeln dabei ganz augenscheinlich, im Sinne Foucaults, eine moderne Körperlichkeit, bei der der Zugriff der von Macht-Wissens-Praktiken nicht mehr eine repressive, sondern eine produktive Funktion hat.² Genau diese Produktivität stellt Randt in den Vordergrund, denn keine der Figuren – es handelt sich in allen Werken Randts fast ausschließlich um privilegierte Personen – wird offensichtlich von einer re-

¹ Schumacher liest *Planet Magnon*, zusammen mit Dietmar Daths *Die Abschaffung der Arten* (2008) sowie Reinhard Jirgls *Nichts von euch auf Erden* (2013), unter Zuhilfenahme posthumanistischer Theorieerwerke. Diese werden von Schumacher mit Theorieelementen aus Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* und insbesondere dessen Kulturindustrie-Kapitel zusammengeschlossen (vgl. Schumacher 2020). Die ansonsten spannende und ertragreiche Analyse ist allerdings zu problematisieren. Adorno bezeichnet an anderer Stelle mit dem Begriff ‚Kulturindustrie‘ explizit die Kommodifizierung künstlerischer Werke – kultureller Artefakte mit Warencharakter, die, wenn auch altgewohnt „zu einer neuen Qualität“ zusammengefügt und „mehr oder minder planvoll hergestellt“ werden, und darin auf „den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in weitem Maß diesen Konsum von sich aus bestimmen“ (Adorno 2003: 337). Die Kommodifizierung, von der Adorno spricht, meint hier mitnichten jedwede ‚kultureller Produkte‘ oder ‚kultureller Praktiken‘. Schumachers Analyse, dass die im Handlungsverlauf von *Planet Magnon* auftretende Wiedereinführung menschlichen (existenziellen) Leidens, wie sie das ‚Kollektiv der gebrochenen Herzen‘ inszeniert, durch die Kulturindustrie sofort wieder absorbiert werde, wäre in Termini Adornos als Akkulturation des Widerständigen zu bezeichnen (vgl. Schumacher 2020: 206). In die Kulturkritik Adornos führen u. a. Keppler/Seel (2008) ein.

² Weil er seine Theorie „auch von Paramarxisten wie Marcuse abgrenzen“ müsse, erläutert Foucault in einem Interview von 1975 das Scharnier von Macht und Körperlichkeit, auf das er zielt: „Denn wenn die Macht nur die Funktion hätte zu unterdrücken, wenn sie nur im Modus der Zensur, der Ausschließung, der Absperrung, der Verdrängung nach Art eines mächtigen Über-Ichs arbeiten, wenn sie sich nur auf negative Weise ausüben würde, dann wäre sie sehr zerbrechlich. Stark aber ist sie, weil sie positive Effekte auf der Ebene des Begehrens – und allmählich bildet sich ein Wissen davon – und auch auf der Ebene des Wissens hervorbringt. Die Macht ist weit davon entfernt, das Wissen zu verhindern, sie bringt es vielmehr hervor“ (Foucault 1975: 937). Für einen Nachvollzug der Körperforschung insbesondere seit den frühen 90ern vgl. Schaub/Wenner 2004 sowie darin Schaub 2004.

pressiven Macht unterdrückt. Vielmehr richtet Randt seinen Fokus auf die Ambivalenz der Versprechung einer Befreiung der Seelen *via* Leiblichkeit, auf den ideologischen Über- und Unterbau dieses Versprechens und auf das konkrete Scheitern der Figuren bei dem Versuch, ihre Leiber unter diesen spezifischen modernen Bedingungen authentisch zu erfahren. Eine (Er-)Kenntnis der Vorgänge durch das einzelne Subjekt – sowohl hinsichtlich der Wirkungsweise als auch des Aufgeklärtseins über die Machtstruktur, die eine Umkehrung versprechen würde – ist für Foucault nicht von entscheidender Bedeutung:

Meine Suche geht dahin, dass ich zeigen möchte, wie die Machtverhältnisse materiell in die eigentliche Dichte des Körpers übergehen können, ohne dass sie durch die Vorstellung der Subjekte übertragen werden müssen. Wenn die Macht den Körper trifft, so nicht, weil sie zunächst im Bewusstsein der Leute verinnerlicht wurde (Foucault 1977: 302).

Weil die normierenden Linien der auf den Körper gerichteten modernen Macht mitten durch die Subjekte und wieder aus ihnen heraus verlaufen, ist es nicht ausreichend, sich der Macht und ihrer Spiele einfach nur bewusst zu werden (indem, beispielsweise in Freud'schem Vokabular gesprochen, aus dem ‚Es‘ – im psychoanalytischen Prozess – ‚Ich‘ würde). Das Scheitern der Figuren von Randts Romanen liegt, mit Foucault gelesen, in dem Versuch begründet, sich in einer authentischen Erkenntnis der Normierung der eigenen Leiber (wie Seelen) bereits eine Emanzipation vom Machtzusammenhang zu versprechen.³

In der folgenden Untersuchung wird das Augenmerk auf dem Roman *Schimmernder Dunst über CobyCounty* und einer Untersuchung der Körperbilder dieses Romans liegen. In *Schimmernder Dunst über CobyCounty* wird die Geschichte eines Ortes und ihres Protagonisten Wim, eines 26-jährigen Literaturagenten, der sein ganzes Leben in CobyCounty verbracht hat und – geplagt von Ängsten vor dem Älterwerden – mit dem Beginn einer neuen Lebensphase hadert, erzählt. CobyCounty wird von Wim, dem homodiegetischen Erzähler dieses Romans, als idealer Ort erfahren. Jeden Frühling strömen reiche, junge und schöne Menschen aus aller Welt in die (fiktive und offenbar an die Idylle amerikanischer Campusstädte angelehnte) Stadt CobyCounty, einem idealen Ort am Meer. CobyCounty, das von in der Kosmetikindustrie tätigen

³ Tatsächlich lädt Foucault (in einer seiner in diesem Zusammenhang weniger beachteten Thesen) die Analyse der Leiber auf neue Weise auf, wenn nämlich der moderne Leib als etwas theoretisiert wird, das lesbar wie eine Schrift sei und in der sich geschichtliche Prozesse ablesbar machen ließen, die aber nicht – jedenfalls nicht kurzerhand – selbst geschrieben werden könnten: „Der Leib – und alles, was damit zusammen hängt: Ernährung, Klima, Boden – ist der Ort der Herkunft; auf dem Leib findet man die Stigmata vergangener Ereignisse; aus ihm erwachsen die Begierden, Schwächen und Irrtümer; in ihm verschlingen sie sich und kommen plötzlich zum Ausdruck, aber ihn lösen sie sich auch voneinander, geraten in Streit, bringen sich gegenseitig zum Verlöschen und tragen ihren unüberwindlichen Konflikt aus. Der Leib: eine Fläche, auf dem [sic] die Ereignisse sich einprägen (während die Sprache sie markiert und die Ideen sie auflösen); Ort der Zersetzung des Ichs (dem er die Schimäre einer substantiellen Einheit zu unterstellen versucht); ein Körper, der in ständigem Zerfall begriffen ist. Die Genealogie stellt als Analyse eine Verbindung zwischen Leib und Geschichte her. Sie soll zeigen, dass der Leib von der Geschichte geprägt und von ihr zerstört wird“ (Foucault 1971: 174).

Industriemagnaten gegründet wurde, lebt – ökonomisch offenbar völlig sorgenfrei und raum-zeitlich vom Rest der Welt augenscheinlich abgekoppelt – mittlerweile von freiberuflich Tätigen, Kulturschaffenden und dem Tourismus.⁴ CobyCounty ist ein soziologischer Mikrokosmos, und gleichzeitig vollständig verschränkt mit Wims Subjektivität. Eine Differenz zwischen der (subjektiven) Erzählung Wims und einer sich dahinter abzeichnenden ‚Realität‘ dieser Stadt auszumachen, Trennlinien zwischen der Anschauung des Erzählers und den Regeln der erzählten Welt zu ziehen, entpuppt sich, aufgrund der Anlage dieses Romans, bei der die wenigen Einsprüche erhebenden Personen als unzuverlässig gelten müssen (z. B. weil sie Drogen konsumieren), als schwierig oder sogar unmöglich. Zwar ist Wim kein klassischer unzuverlässiger Erzähler, der beispielsweise aufgrund eindeutig indizierter Marker der Unzuverlässigkeit wie offensichtlichen psychischen Problemen oder Drogenkonsum eine unzuverlässige Diegese bietet und die (anzunehmende) Gestalt der erzählten Welt oder die Regeln der erzählten Welt schlechthin anders darstellt, als sie offenbar sind. Doch ist Wim so offensichtlich ideologisch verwurzelt in den Mikrokosmos der Stadt, dass seiner Erzählung auf andere, aber auch fundamentale Weise nicht zu trauen ist. CobyCounty ist ein Ort, dem es gelungen ist, existenzielle Nöte abzuschaffen. Gleichzeitig, so scheint es Randts Metadiskurs hier zu sein, errichtet die Abschaffung einer Bindung der individuellen Existenz an eine ihr letztlich unverfügbare Kontingenz oder Transzendenz durch die *Hintertür* eine neue transzendente Bindung, nämlich an die zur Transzendenz aufgewertete Sozialität des eigenen Mikrokosmos.⁵ Was dann wie eine bittere Satire auf eine kritisch implizierte ‚Wohlstandsgesellschaft‘ daherkommt, entpuppt sich bei genauerer Analyse – die Gründungsszene der Stadt als Anlagerung einer „Produktionsstätte für Hygiene- und Schönheitsartikel“, inklusive Beautyfarmen und Tourismus, die schließlich „immer mehr junge Avantgardisten an diesen unverbrauchten, am Meer liegenden Ort“ gezogen habe (Randt 2012: 21), ist kein Zufall – zugleich als diffizile Auseinandersetzung mit der Funktion von Körperlichkeit in der postindustriellen Gesellschaft. In CobyCounty wird der Körper in Eigenregie domestiziert, d. h. vor allem durch die eine Freiwilligkeit nur suggerierenden Entscheidungen der einzelnen Subjekte. Der Körper wird durch die individuelle Entscheidung verfügbar gemacht, den Körper nur als Abbild der Subjektivität – als sein Spiegelbild – zu sehen, wobei das Abgebildete

⁴ Bereits die Schreibweise des fiktiven Orts CobyCounty mit einem großen Binnen-C lässt eine moderne Konsumwelt assoziieren, denken wir beispielsweise an einschlägige Produkte der Firma Apple („iPhone“, „iPad“, usf.).

⁵ Gratzke spricht davon, dass die psychische Konstitution der Figuren des Romans von einem ‚alles ist möglich, aber nichts ist wichtig‘ geprägt sei (Gratzke 2018: 111). Diese Formulierung ist allerdings irreführend: Wim sind Dinge wichtig – z. B. das eigene leibliche Wohlbefinden – und ganz ausdrücklich beschäftigt sich die Erzählung mit dem Scheitern des Protagonisten an der eigenen Entwicklung – er will also etwas –, doch sind Wim keine transzendentalen, allgemeingültigen Werte wichtig, weil sie, wie ich vorschlage hier Randts Metadiskurs zu lesen, in der postmodernen *conditio humana*, die hier verhandelt wird, nicht mehr vorkommen bzw. im Modus ihrer Abwesenheit zu leben zur Aufgabe des postmodernen Subjekts wird.

(die Seele) und das Abbildende (der Leib) gleichermaßen entleert werden und mit der Ideologie des Mikrokosmos CobyCounty aufgefüllt werden.

Der Roman ist episodisch erzählt: Die einzelnen Kapitel schließen zwar aneinander nahtlos an, doch entsteht bei der Lektüre der Eindruck, dass geläufige Strukturen des Aufbaus von Konflikten, sobald sie einmal aufgetreten sind oder angespielt wurden, sogleich wieder zerstäubt werden.⁶ Dass diese Lektüreerfahrung intendiert ist, bestätigen mehrere Lektürehinweise, zu deren Riege beispielsweise ein Gedankengang Wims über das Gros der von ihm als Literaturagenten betreuten jungen Autoren gehört:

Die Art, wie ich in die Welt blicke, wurde ja wahrscheinlich primär von konkreten Situationen geprägt und die Texte meiner jungen Autoren handeln sich meist auch von einer Szene zu einer anderen Szene, als wäre das im Leben so, dass man nur Dialoge und Action erlebt, aber in gewisser Weise kann man das ja auch so sehen (Randt 2012: 94).

Die durch keinen großen, übergreifenden Konflikt zusammengehaltene Erzählung verweist auf eine mögliche Lektüre des Metadiskurses dieses Texts, der dann eine (post-moderne) Welt ohne (große) Erzählungen und ohne (große) Entwicklungen entwirft. In dieser Welt wird auch die neue Unmöglichkeit, sich in größeren Narrativen zu verorten und zu einem unwiderruflichen Ergebnis der Geschichte, die, wie im Falle Wims, anzunehmen eine Tugend ist. Einer der übergreifenden Konflikte der Figur Wim besteht zwischen der Anforderung, dieser notwendigen neuen Tugend gerecht zu werden und der gleichzeitig weiterhin bestehenden Sehnsucht nach dem größeren Zusammenhang. Die Unerfülltheit dieser Sehnsucht drückt sich in somatischen Latenzen aus.

Der erste große Auslöser für die (ausbleibende) Entwicklung Wims ist die plötzliche Abreise seines besten Freundes Wesley. Wesley begibt sich – auf den Spuren seiner, wie

⁶ Die Dauer des Romans verläuft vom Valentinstag bis zu den ersten Wochen des Frühlings. Der von den verschiedenen Figuren des Romans unisono entgegengefieberte Frühling – als eines der Leitmotive, das weite Teile des Texts und der Introspektion Wims prägt – ist auf dreierlei Art zu verstehen: (1) Als Ausdruck des klimatisch bevorstehenden Frühlings, der das Begehen der für die Stadt so wichtigen Strände und Promenaden erlaubt. (2) Als Ausdruck eines Frühlings des Inneren, der an einem idyllischen Ort wie CobyCounty, in denen die Dinge ihre Ordnung haben, jedes Jahr aufs Neue wiederkehrt und den Beginn einer Jahreszeit der Lebensfreude bedeutet. (3) Zuletzt als ein ökonomischer Frühling, denn der Frühlingsbeginn markiert das Eintreffen von Touristen in der Stadt und das ökonomische Funktionieren dieser Mikroökonomie, denn der Tourismus ist für diese Stadt von großer Relevanz (weswegen die hauptsächliche Bedrohung, die der bevorstehende politische Kurswechsel nach der Bürgermeisterwahl im letzten Drittel des Buchs auch in der Ankündigung des neuen Bürgermeisters Marvin Chapmen besteht, ökonomische Neuerungen wie „produzierendes Gewerbe, Dienstleistungsexport und globales Eventmarketing“ (168) einzuführen. Dass für die Bewohner von CobyCounty keine Differenz zwischen dem klimatischen, dem subjektiven und dem ökonomischen Beginn des Frühlings besteht, spricht für ein naturalisiertes Ökonomieverständnis, die Abwesenheit von Bewusstsein über Klassenverhältnisse in CobyCounty und kulturelle, prägende Dispositive, die Randt hier als Grundkonsens der Bewohner von CobyCounty zu signalisieren sucht. Das hippe CobyCounty ist dann, betrachtet man seine Kehrseite, kulturell biedermeierlich (Gleichschaltung der ewigen Wiederkehr der inneren wie der klimatischen Natur) und ökonomisch nur auf der Oberfläche autark (nämlich abhängig vom steten Zustrom von Touristen).

es heißt, „neo-spiritualistischen“ Mutter – auf eine Selbsterfahrungsreise, während Wim zurückbleibt (Randt 2012: 27-34).⁷ Als sich auch noch seine Freundin Carla von ihm trennt, nehmen dunkle Vorahnungen eines numinosen bevorstehenden Unheils zu. Den dunklen Vorahnungen sucht er durch melancholische Erwägungen entgegenzuwirken, die große Teile der Erzählung Wims ausmachen.⁸ Der zunächst augenscheinlichste Grundkonflikt Wims ist die Sorge vor dem Erwachsenwerden, vor dem Älterwerden, vor der Reife – und die Bewältigung dieser Sorge. Die den Hauptteil der Erzählung ausmachenden Episoden berichten von diesen Bewältigungsversuchen, bei denen Wim, aus verschiedenen Gründen, die Möglichkeit zur Entwicklung oder Bewältigung seiner somatisch verankerten Melancholie verpasst. In den Begegnungen und Gesprächen mit seiner Mutter und seinem Vater wird deutlich, dass er zur Abnabelung von der eigenen Familie, die psychologisch wie soziologisch exemplarische Bewohner der Stadt sind, unfähig ist, weil ein Ablösen vom Soziotop CobyCounty und von der Familie gleichbedeutend und gleich verlustreich wären. Wim steht in ständigem Konflikt mit seiner Sozialisierung, trägt diesen Konflikt aber nicht aus. Seine Mutter, die mit oberflächlich-optimistischer Grundhaltung auf das Leben in CobyCounty blickt, bewundert er, auch wenn diese ihm keine substanzielle Lebensberatung anzubieten weiß: „Die Zeit rauscht und wir rauschen mit«, sie bewegte sachte ihren Kopf, »das ist nichts, worüber man sich Sorgen machen muss, Wim.«“ (Randt 2012: 40)⁹ Auch die Begegnung mit ‚fremden‘ Milieus oder Personen löst bei ihm keine Veränderung aus, sondern eher ein Versteifen und eine Apologie CobyCountys. So erweist sich beispielsweise ein Ausflug in den „Underground“ der Stadt, der sich am Außenrand von CobyCounty befindet und der von langjährigen Bewohnern des Zentrums wie Wims Chef Calvin VanPerry belächelt wird (Randt 2012: 105), aber auch von Wims Bekanntschaften (Randt 2012: 152), als wirkungslos.¹⁰ Zwar hat Wim hier eine kurze erotische Begegnung mit

⁷ Der „Neo-Spiritualismus“ ist der einzige intellektuelle Feind, den Wim wiederholt nennt und diskreditiert. Der „Neo-Spiritualismus“ ist eine innerhalb der Fiktion nicht eindeutig definierte Weltanschauung, die eine gleichermaßen nicht näher definierte Innerlichkeit vertritt oder zu kultivieren sucht. Dass Randt hier den „Neo-Spiritualismus“ als intellektuellen Gegenspieler auswählt, ist als Hinweis auf einen Metadiskurs zu sehen, in dem die Exploration des Inneren einer benennbaren Bewegung zugeschrieben und deterritorialisert wird. Gleichzeitig gibt uns die Erzählung keine Hinweise darauf, dass wir nicht annehmen sollten, der „Neo-Spiritualismus“ sei nicht auch genau das ist, was der Name nahelegt.

⁸ Gratzke macht richtigerweise darauf aufmerksam, dass die Erzählung Wims eine tatsächliche Intensität von Emotionen immer wieder mit Kindheitserinnerungen verbindet, während zugleich der Unterschied zwischen Erinnerungen und Sätzen, die Produkte bewerben, verwischt wird (Gratzke 2018: 111).

⁹ Ein klassischer Eltern-Kind-Komplex im Sinne Freuds wird im Roman durchaus angespielt – für den Erzähler Wim wäre aber, der augenscheinlichen Figurenpsychologie wie den bereits erläuterten und noch zu erläuternden naheliegenden Lektüren folgend, die psychoanalytische Metasprache kein adäquates Mittel zur Selbstbeschreibung, da er auf große Erzählungen mit Skepsis blickt.

¹⁰ Der „Underground“, wie er von Wim und den anderen Bewohnern der Stadt genannt wird, ist ein am Rand von CobyCounty existierender Partymeile mit alternativen Bars und Clubs. Die Schilderung des Erzählers legt nahe, dass es sich dabei keineswegs um eine alternative Szene im politischen Sinne handelt, die z. B. Politiken der Konsum- oder Kapitalismuskritik ästhetisch mit bezahlbaren Preisen integriert, sondern

der um wenige Jahre älteren Annabelle, doch weist er diese zurück – mit der Begründung, sie sei zu alt und zu wenig attraktiv, während gleichzeitig nahegelegt wird, dass die beiden eigentlich eine Klassendifferenz trennt, denn wer wirklich zu CobyCounty gehört, der wohnt im Inneren der Stadt und nicht an deren Außen (Randt 2012: 79-82).

Eine Reihe von Fehlschlägen macht den Hauptteil des Buches aus. Ein Klassentreffen und das Wiederaufleben der Vergangenheit schlägt fehl – die Abwesenheit eines früheren Klassenkameraden, der bei einem Wakeboardingunfall ums Leben gekommen ist, bemerkend, gelangt er nur zu folgender Überzeugung: „»Wenn Roy hier wäre, könnte wenigstens einer von uns aus einer fremden Welt erzählen: aus der Welt der Wakeboard-Competitions.«“ (Randt 2012: 87). Auch der Tod als das schlechthin Andere bleibt ihm verschlossen. Der Versuch, die somatischen Beschwerden mittels eigener literarischer Aktivität zu bewältigen, kommt nicht über die Erstellung einer symptomatisch benannten Textdatei „carla.doc“ und das Verfassen von apologetischen Kindheits- und Beziehungserinnerungen hinaus (Randt 2012: 91-99). Literatur ist für den Literaturagenten Wim nur insofern interessant, wie er selbst angibt, als sie das Bekannte souverän verwaltet:

Dabei habe ich in meinem ganzen Leben noch von keinem einzigen Text wirklich profitieren können. Literatur ist etwas, das ich gut verstehe und kontrollieren kann, deshalb mag ich sie, aber nicht weil ich sie besonders interessant fände. Wenn ich das manchmal erzähle, also dass mich Literatur im engen Sinne gar nicht begeistert, dann glauben mir das die meisten Leute nicht (Randt 2012: 40).

Auch mehrere weitere romantische Begegnungen schlagen fehl: mit der Touristin Sara, weil diese nicht aus CobyCounty stammt (Randt 2012: 115-121), mit der ehemaligen Klassenkameradin Martina, weil diese nicht seine Erwartungen erfüllt (Randt 2012: 89f.). Am seelischen Tiefpunkt angelangt, macht Wim sich auf, Wesley zu folgen, erweist sich aber bereits am Fahrkartenschalter unfähig, eine autonome Entscheidung zu treffen und kann – ohne irgendeine substantielle Erfahrung gemacht zu haben – glücklicherweise rasch wieder umdrehen, da Wesley unerwartet zurückkehrt (Randt 2012: 125-137). Die Konfliktsituation verschärft sich, als Wesley bei seiner Rückkehr bekannt gibt, mit seiner bisherigen Affäre Frank nun eine feste Beziehung aufnehmen zu wollen – auch zur Einsicht in seine Eifersucht und eine latente Unzufriedenheit mit der eigenen Sexualität erweist sich Wim als unfähig (Randt 2012: 142f.). Neben der Abreise Wesleys bildet die bevorstehende Bürgermeisterwahl einen zweiten großen Plot-Point der Geschichte – zu Wims Schrecken gewinnt der Herausforderer Marvin Chapmen gegen den bisherigen Amtsinhaber Stanton unerwartet, und Wims soziales

schlichtweg eine positive Selbstbezeichnung der Personen, die es nicht in das Zentrum von CobyCounty, das hauptsächlich von langjährig ansässigen Familien getragen wird, geschafft haben, damit aber zufrieden sind (oder dies vorgeben). Es liegt außerdem nahe, den Namen des Inhabers der Literaturagentur (Calvin VanPersy) als einen sprechenden Namen zu verstehen: als ein Amalgam verschiedener Produkthersteller (z. B. der Kleidungsmarken „Calvin Klein“ und „Vans“).

wie politisches Gefüge droht aus den Fugen zu geraten (Randt 2012: 148-158). Die Bewältigung der Sorge um sich selbst misslingt schließlich – der Roman endet nicht mit der Abnabelung (von der Familie, vom Milieu CobyCountys, von ideologischen Überzeugungen, von unterdrückten Sehnsüchten), sondern mit der Bejahung all dessen, wofür CobyCounty steht. Als sich der Stadt CobyCounty ein großer Sturm nähert, der sogar die verwurzeltesten Bewohner von CobyCounty – wie Wims Mutter – zur Flucht veranlasst, entscheidet er sich, zusammen mit einer Gruppe von ungefähr gleichaltrigen Personen (der beste Freund Wesley, die neue Freundin ‚CarlaZwei‘, Wesleys Partner Frank), im Hotelurm des Stiefvaters zu verweilen. Er übersteht den Sturm, der sich als eine (auch symbolische) Flaute erweist (Randt 2012: 180-191).

In der folgenden Untersuchung der Körperbilder in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* wird zu zeigen sein, dass – neben der naheliegenden Lektüre mithilfe von Foucault entlehnten Theorieinstrumenten – vor allem eine Zuhilfenahme der Simulations- und Simulakrumstheorie Baudrillards bei der Deutung dieses schwierigen Romans hilft und eine Baudrillard-Lektüre sowie die entsprechende Verarbeitung für diesen Roman und die Gestaltung der epistemischen Regeln der erzählten Welt geltend gemacht werden kann.¹¹ Randt ergänzt sechs vorzustellende Kulturdiagnosen Baudrillards, die sich um das Verschwinden eines ultimativen Referenten und um hyperrealistische Zeichenökonomie in der Postmoderne drehen, und darin um eine Einholung von Körperlichkeit – und zwar insofern, als Körper ihrer vermeintlich unhintergehbaren Realität und Materialität entkleidet und auf vielfältige Weise selbst zu produzierten Zeichen und zu einer lesbaren Schrift werden.

II. Schwindelnde Körper als Nachtseite der Simulation

Eines der Kernmotive des Romans ist – im Sinne Baudrillards, der hier einen der wenigen glasklar erkennbaren Theoriebezüge darstellt – das *Simulakrum*.¹² Mit dem

¹¹ Zu Randts literarischer Strategie in diesen Werken gehört es, einen kritischen reflektierenden Metadiskurs über die Handlungen der Figuren nie so eindeutig auszustellen, dass der Leser diese Werke als abschlagsfreie Kulturkritik oder umgekehrt als (zukunftsoptimistische) Popliteratur oder gar Apologie des Lebens junger, moderner Großstädter lesen kann – dieselbe Konstellation zwischen Trübsal und Euphorie, die die Personen und ihre Konstellationen auszeichnet, zeichnet hier auch den Metadiskurs selbst aus.

¹² Am prominentesten entwickelt Baudrillard seinen Begriff des Simulakrums in den deutschsprachig verfügbaren Titeln *Agonie des Realen* (Baudrillard 1978) sowie in *Der symbolische Tausch und der Tod* (Baudrillard 1976). Bei der Simulations- und Simulakrumstheorie handelt es sich, wie Jung feststellt, sicherlich um eines der zentralen Elemente des (gerade auch kulturkritischen) Denkens Baudrillards (Jung 1991: 379). In die Simulations- und Simulakrumstheorie Baudrillards führt kenntnisreich Strehle 2012: 95-122 ein. Für eine Begriffsgeschichte des ‚Simulakrums‘ vgl. Strehle 2012: 96-99. Vertiefungen spezifischer Aspekte bietet Junge 2004. Eine kurze und präzise Einführung in die Grundlagen des Denkens Baudrillards liefert u. a. Kneer 2005. Strehle argumentiert dafür, dass der Begriff des Simulakrums infolge surrealistischer Kunstproduktion und Ästhetik durch Vorarbeit von Leiris, Breton und Eluard und einem neuen Interesse an einer

Simulakrum ist in der Theorie Baudrillards ein reales oder imaginäres Ding bezeichnet, das mit einem anderen Ding verwandt oder diesem (auch bis ins Ununterscheidbare) ähnlich ist, wobei Baudrillard hier zwischen verschiedenen historischen Konfigurationen und kulturellen Praktiken des Simulakrums unterscheidet (,Imitation‘, ,Produktion‘ und in der postmodernen Gegenwart: die ,Simulation‘). Beim postmodernen Simulakrum der Simulation handelt es sich um ein Verhältnis, das die Differenz von Kopie und Original (des realen Dings oder auch des imaginierten Dings) und einen belastbarem Realitätsbezug (im subjektiven Erkenntnisprozess) verunmöglicht, da – in der Krise der Repräsentation – ein letztgültiger Referent, nämlich eine unhintergehbare Realität, fehlt: „Das Simulationsprinzip überwindet das Realitätsprinzip“ (Baudrillard 1976: 119).¹³ Weil der Garant der Gültigkeit von mimetischer Repräsentation fehlt, verschwinden im Zeitalter der Simulation die zuvor präsenten Bild- wie Zeichenpraktiken, und an die Stelle klassischer Repräsentation und eines soliden Verhältnisses von Original und

„Ästhetik des Scheins“ nach Frankreich gekommen sei, sowie insbesondere durch die Borges-Lektüre der Avantgarden jener Zeit (Strehle 2012: 99). Tatsächlich muss der Begriff des Simulakrums als einer (weiterhin unterschätzten) Kernbegriffe strukturalistischer und poststrukturalistischer Theoriebildung insbesondere der 60er Jahre gelten. Ausgehend von einer Bataille-Lektüre entwickelt Klossowski einen nachhallenden Simulakrums-Begriff (Klossowski 1986). Auf Klossowski reagiert Foucault – in seiner ‚literaturontologischen‘ Phase der ersten Hälfte der 1960er Jahre – mit einem eigenen Simulakrums-Begriff, der klassische Repräsentationsmodelle unterlaufe und der ein Moment aufgreife, bei dem bereits in der Vergangenheit „das abendländische Denken ins Taumeln“ geraten sei (Foucault 1964: 154). Auch Borges-Lektüren – u. a. in *Die Sprache, unendlich* (Foucault 1963) sowie in der berühmten Einleitung aus *Die Ordnung der Dinge* (Foucault 1966) – bilden wesentliche Bezugspunkte für die Entwicklung einer Literaturontologie durch Foucault. Deleuze entwickelt Ende der 60er Jahre in der *Logik des Sinns* einen eigenen Begriff, insbesondere in einer nietzscheanisch inspirierten Platon-Lektüre, die Platons Mimesistheorie umzudrehen sucht (Deleuze 1969: 311–340). In den komplexen Deleuz’schen Begriff führt Smith 2005 ein. Auch bei Roland Barthes taucht das Simulakrum – in der *Strukturalistischen Tätigkeit* – als elementarer epistemischer Struktur auf. Die in der strukturalistischen Tätigkeit produzierte Struktur ist nicht die ‚Wahrheit‘ des analysierten Gegenstands, nicht deren eigentlicherer Sinn, sondern ein nach spezifischen Regeln konstituiertes Netzwerk an neuem Sinn – ein „gezieltes, »interessiertes« Simulacrum“, welches „das allgemein Intelligible“ und „der dem Objekt hinzugefügte Intellekt“ sei (Barthes 1969: 153f.).

¹³ Aufgrund der augenscheinlichen Abarbeitung Rands an Baudrillards Theorie und der gleichzeitigen Prävalenz der Thematik der Simulakra gerade in der Science-Fiction – von Philip K. Dick und dessen gleichnamigem Roman *Simulacra* (1964) über den Film *Welt am Draht* (1973) von Rainer Werner Fassbinder bis hin zu Kinohits wie *The Matrix* (1999) – ist es naheliegend davon zu sprechen, dass der Ort CobyCounty nicht nur ein fiktionaler, dystopischer Ort, sondern eine Science-Fiction-Dystopie mindestens anspielt, die unscharfe Verortung in Raum und Zeit von CobyCounty als ein Hinweis auf eine Science-Fiction-Struktur mit der Lebenswelt abgewandelten Regeln der erzählten Welt ist, und der Roman eine intellektuelle Vorarbeit für den anschließenden Roman *Planet Magnon* darstellt, der von diesem Szenario dann vollständig Gebrauch macht. Dass es sich, wie hier dargestellt werden soll, um eine poetische Arbeit an Theorien von Simulation und Simulakra handelt, legt der Name des Protagonisten, nämlich Wim Endersson, der keine zufällige Ähnlichkeit mit dem Protagonisten des Spielfilms *The Matrix* (Thomas A. Anderson) hat, nahe. Auch *The Matrix* bediente sich offenkundig bei Theorieelementen von Baudrillard (vgl. Constable 2009: 69–148). Baudrillard selbst hat die Konzeption von *The Matrix* übrigens als Lektürefehler seiner Theorie ausgewiesen (vgl. Lancelin 2004).

Kopie, Gegenstand und Zeichen, Bild und Abgebildetem, treten Kopien *ohne* Originale, die nur auf sich selbst verweisen. In der *Präzession der Simulakra* unterscheidet Baudrillard für diesen Zusammenhang vier Modi des Simulakrums:¹⁴

- (1) das Simulakrum „als einen Reflex einer tieferliegenden Realität“, bei dem „das Bild eine *gute* Erscheinung“ sei und „zur Ordnung des Sakraments“ gehöre (Baudrillard 1978: 15);
- (2) das Simulakrum als eine „schlechte Erscheinung“, die „zur Ordnung des Verfluchens“ gehört, und eine „tieferliegende Realität maskiert und denaturiert“ (Baudrillard 1978: 15);
- (3) das Simulakrum als Maskierung der „*Abwesenheit* einer tieferliegenden Realität“, in welchem Falle es „*spiele* eine Erscheinung zu *sein*“ und bereits „zur Ordnung der Zauberei“ gehöre (Baudrillard 1978: 15);
- (4) zuletzt das Simulacrum, das „überhaupt nicht mehr zur Ordnung der Erscheinung, sondern zur Ordnung der Simulation“ gehört und, weil es auf keine Realität mehr verweise, „sein eigenes Simulakrum“ sei (Baudrillard 1978: 15).¹⁵

Insofern die Gegenwart sich im Zeitalter der Simulation befinde, also vom letztgenannten Stadium geprägt sei, trete notwendigerweise eine Reihe von kulturellen Effekten ein, die sich direkt auf die Gestaltung der fiktiven Welt von CobyCounty übertragen ließen:

Hier gibt es keinen GOTT mehr, der die Seinen erkennt, kein JÜNGSTES GERICHT, das das Wahre vom Falschen und das Reale von seiner künstlichen Auferstehung trennt, denn alles ist bereits tot und von vorneherein wieder auferstanden.

Wo das Reale nicht mehr ist, was es war, bemächtigt sich die Nostalgie seines Sinns. Überboten wird sie nur noch von Ursprungsmythen und Zeichen der Realität, von einer sekundären Wahrheit, Objektivität und Authentizität. Da, wo Objekt und Substanz verschwinden, kommt es zur Besteigung der wahren Gipfel des Gelebten, zur Auferstehung des Figurativen. Die kopflose Produktion des Realen und Referentiellen verläuft parallel zur Kopflosigkeit der materiellen Produktion und ist ihr gleichzeitig übergeordnet: auf diese Weise erscheint die Simulation heute als Strategie des Realen, des Neo-Realen und des Hyper-Realen, als eine Strategie, die die Strategie der Dissuasion überall verdoppelt (Baudrillard 1978: 15f.).

In der Gestaltung der Regeln der fiktiven Welt von CobyCounty sind dann sechs Elemente (seelische Nostalgie, Authentizitätsbegehren, Untergangsfantasien, Auferstehung

¹⁴ Eine zweite Geschichte, die historisch wesentlich opulenter, wenn auch nicht fundamental different, arbeitet, entwirft Baudrillard in *Der symbolische Tausch und der Tod*, wo er zwischen den drei genannten Ordnungen der Simulakren unterscheidet und in Anlehnung an Foucaults dreistufiges historisches Modell aus *Wahnsinn und Gesellschaft* sowie *Die Ordnung der Dinge* an spezifische historische Räume und deren Zeichenpraktiken bindet: Die Imitation gehöre zur Renaissance, die Produktion zur Klassik (bzw. dem Barock) und die Simulation zur Moderne (Baudrillard 1976: 92-156). Im Folgenden werde ich auf das Modell zurückgreifen, das Baudrillard in *Die Agonie des Realen* entwirft.

¹⁵ Für eine (post-)moderne ‚Krise der Repräsentation‘ argumentieren u. a. Belting 2001: 87-113 sowie Jamme & Sandkühler 2003.

des Figurativen, Ökonomie des Realen, Abklatsch und Kopie), die dieser Diagnose Baudrillards entlehnt sind, auszumachen, und die Randt um die Kontrastfolie einer spezifischen Körperlichkeit ergänzt.

III. Seelische Nostalgie, Authentizitätsbegehren, Untergangsfantasien

Seelische Nostalgie, Authentizitätsbegehren und Untergangsfantasien machen die psychische Grundsituation des Protagonisten Wim aus und bedingen einander. Wim verbringt große Teile seiner Erzählung mit nostalgischen Betrachtungen seiner Kindheit oder nostalgischen Vorausschauen auf das Alter bzw. das Ende der Jugend, vor dem er sich fürchtet (vgl. u. a. Randt 2012: 48-58, 87ff., 91, 130-137). Gegenüber dem einzigen Realen, das für ihn gilt, nämlich der ‚authentisch‘ durchlebten eigenen Vergangenheit, empfindet er eine Wehmut. Die Nostalgie wird zum Mittel der zumindest virtuellen Wiederherstellung einer (verlorenen) authentischen Vergangenheit, ganz im Sinne Baudrillards und dessen Diagnose: „Wo das Reale nicht mehr ist, was es war, bemächtigt sich die Nostalgie seines Sinns“. Umgekehrt sorgen die Materialität und Körperlichkeit seiner eigenen Existenz – als etwas Reales, das in dieser Dialektik nicht eingeholt werden kann – notgedrungen für wiederkehrende Übelkeit sowie regelmäßiges Erbrechen und bisweilen sogar für eine (bisweilen frohe, bisweilen besorgte) Erwartung dieser. Das Übergeben wird zu einem subjektiv-ehrlichen wie politisch-emanzipativen Moment, wenn Wim erklärt:

Insgeheim empfinde ich das Übergeben als rebellische Geste, als eine Art Befreiung von den Zwängen, mit denen ich lebe und die ich ja alle selbst zu verantworten habe. Wenn ich vor der Toilette knie und würge, weil ich in der Nacht zuvor viel zu viel getrunken habe, dann erdet mich das auf plakative Weise, dann bin ich irgendwie ganz bei mir und maximal ehrlich zu mir selbst (Randt 2012: 47).

Wim blickt immer wieder mit einer Mischung aus Ekel und Faszination auf die somatischen Ausschüttungen des Übergebens (Randt 2012: 121, 123). Das Übergeben, so ist Randts Metadiskurs hier in meinen Augen zu verstehen, assoziiert Wim mit einer Praxis der Reinlichkeit, die die Falschheit der (postindustriellen) Welt auszuspeien in der Lage ist bzw. Wim ein Simulakrum der Reinheit bietet. Beim Nachdenken über die Gründe für das regelmäßige Übergeben, das bereits in der Kindheit begonnen habe, verliert er sich rasch in generellen und oberflächlichen Überlegungen über die Kindheit (Randt 2012: 48). Doch diese Weltanschauung vollzieht sich nicht gänzlich fernab von Wims Reflexionsvermögen. So besteht zwischen Carla und Wim Einigkeit, dass Carlas früheres Verhalten, „*ehrer etwas mit jüngeren Mädchen als mit gleichaltrigen Jungs*“ zu ‚haben‘, „*aus einem blanken Narzissmus heraus, wie sie später sagte, nicht aus einem ehrlichen Bauchgefühl*“ [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 94) heraus entstanden und als ein gutes Indiz für das Funktionieren ihrer Beziehung zu verstehen

sei. In einer paradoxen Wendung, die die Kehrseite des Authentizitätsbegehrens Wims ausstellt, heißt es anschließend: „Den Begriff ›ehrliches Bauchgefühl‹ benutzen wir damals oft in unseren E-Mails, aber nur in der allerersten Zeit, in den ersten vier Monaten etwa, danach sind wir aus diesem Begriff herausgewachsen“ [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 94). Auch hinter das Authentizitätsbegehren (das Begehren eines Originals) kann noch gegangen werden. Und zwar in dem Falle, dass die für Wim als ‚erwachsen‘ geltende Erkenntnis aktiviert und gelebt wird, dass das Eingeständnis der eigenen Nichtauthentizität oder die (authentische) Behauptung der Unmöglichkeit von Authentizität schlechthin zum Ausweis einer zweiten Authentizität wird, die sich der grundsätzlichen Welt der Simulation bewusst ist. Diese Art der Vermischung von Reflexivität und Authentizität findet sich in Wims Erzählung immer wieder, so z. B. wenn es bei der Beobachtung eines Liebespaars heißt:

„Diese beiden rund zwanzigjährigen, gut gebauten Touristen dort vorne, das sind eigentlich ganz armselige Gestalten, die es in ihrer eleganten Frühjahrskleidung nötig haben, Leidenschaft füreinander vorzutäuschen“, will ich denken, doch es gelingt mir nicht. Denn auch wenn ihre Gesten und Aktionen von außen durchschaubar sind, so lassen sie sich von innen ja doch mit Bedeutung aufladen, zumindest für den Moment. Das muss ich wohl einsehen (Randt 2012: 97).

Nostalgie und Authentizitätsbegehren schließen dabei, sowohl als Elemente der Charakterpsychologie Wims als auch psychopolitische Elemente des Milieus CobyCounty, direkt an die Untergangsfantasien Wims an. Ein zweites großes Moment der Erzählung Wims sind die bereits benannten, wiederkehrenden dunklen Vorahnungen, die von Desastern unterschiedlicher Niveaus eingelöst werden: die Demontage einer Shampooskulptur vor seinem Haus (Randt 2012: 24f.), das Verschwinden des besten Freundes (Randt 2012: 33f.), ein Hochbahnungsglück (Randt 2012: 59-64), das Scheitern der Beziehung mit Carla (Randt 2012: 65-74), eine politische Veränderung in der Stadt durch eine Bürgermeisterwahl (Randt 2012: 148-158) ein Häuserbrand (Randt 2012: 156ff.), ein großer Sturm am Ende des Romans (Randt 2012: 166ff.).

Das Ausbleiben eines „jüngsten Gerichts“, welches das „Falsche und das Wahre“ voneinander trennte, substituiert sich in der erlebten Welt Wims als ein ständiges Begehren des unmöglich gewordenen Untergangs, weil das Reale bzw. die Referenzialität eines unhintergehbaren Realen bereits untergegangen ist – das Untergangsszenario ist zugleich tiefste Angst und heimliche Sehnsucht. Die Untergangsfantasien äußern sich sowohl in der Beschreibungs- und Wahrnehmungspraxis (von sozialen Vorgängen wie Naturvorgängen) durch den Erzähler Wim als auch in den wiedergegebenen persönlichen Gesprächen mit den weiteren Figuren. So kommt ihm beispielsweise ein Regenschauer so druckvoll vor, dass er sich fürchte, dieser könnte die Panoramascheibe des Hotels, in dem er sich befindet, sprengen (Randt 2012: 89). Sowohl von seinem Freund Wesley (Randt 2012: 33f.) als auch später von dessen Affäre Frank (Randt 2012: 98) wird Wim auf numinose Weise vor einer unbekanntem, sich anbahnenden Veränderung gewarnt. Als der Chef in der Literaturagentur, in der Wim arbeitet, mit Magenschmerzen

längere Zeit im WC verbringt, sorgt sich Wim extrem und bedrängt ihn mit Fragen durch die geschlossene Tür: „»Kann ich dir irgendwas bringen? Und meinst du echt, das liegt am Eis? Hattest du sowas in letzter Zeit schon mal?«“ [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 46). Es ist nicht zufällig das unerwartete Unwohlsein des Chefs – das Abweichen von der Norm, die sich in der Dysfunktionalität des immer noch widerständigen Leibes zeigt –, das Wim in Unruhe versetzt. Das körperliche Unwohlsein des Protagonisten Wim ist die somatische Oberfläche dieser Untergangsfantasien. Insofern ist es nur konsequent, dass bei der Live-Übertragung des Hochbahnunglücks die „Schreie zum Schutz der Zuschauer jedoch aus den TV-Aufnahmen herausgefiltert werden“ (Randt 2012: 61), da deren drastische Sinnlichkeit eine Realität zitiert, die Wim nicht auszuhalten in der Lage ist oder die in CobyCounty immer wieder hinausdestilliert wird.

IV. Auferstehung des Figurativen

Es sind nicht zufällig sprechende (Körper-)Details, mit denen Wim – als Erzähler – seine Begegnungen immer wieder als erstes klassifiziert. Die von Baudrillard konstatierte „Auferstehung des Figurativen“ durch Auflösung von „Objekt und Substanz“ wird von Randt in die erzählerische wie subjektive Praxis des Protagonisten Wims übersetzt, die Physiognomien, Gesten und Posen der anderen Figuren wie auch seiner Selbst ständig auf ihre Aussagekraft wie auf die (immer fehlende) Substantialität hin zu überprüfen. Bereits im ersten Kapitel, das in das Figurenensemble und die Regeln der erzählten Welt mittels der Darstellung des Geburtstags von Wims Mutter einführt, findet sich eine Vielzahl von Figurenbeschreibungen im Modus *pars pro toto*, bei der die Beschreibung einer körperlichen Oberfläche zum einzigen Abdruck der Singularität der beschriebenen Persönlichkeit wird. Wims Mutter ist die Frau im „engen Hosenanzug und mit der klassischen Kurzhaarfrisur“ (Randt 2012: 10); die Gäste sind diejenigen Senioren, die „beigefarbene Regenmäntel tragen und auf Dachterrassen stehen“ (Randt 2012: 9), der „austrainierte Cousin meiner Mutter“, dessen Namen Wim vergessen habe, wird nicht anhand seiner Tätigkeit oder auch persönlichen Relation zum Erzähler Wim vorgestellt, auch sein offenbar höheres Alter wird nicht konkret angesprochen, er ist vielmehr derjenige, der über „weiße Haare auf der Brust, die er völlig selbstbewusst in den Raum streckt“, verfügt (Randt 2012: 11f.). Sich selbst bezeichnet er, von den Partybesuchern angesprochen, als denjenigen, der früher „ein kleiner Junge in Jeansjacke“ war, und anstelle einer fundierten Beschreibung seines Jugendcharakters erfährt er von den Partybesuchern, dass er früher deutlich blasser gewesen sei, jetzt häufiger lächle und ihm als Erwachsenen auch Hemden gut stünden (Randt 2012: 14). Seine daheimgebliebene Freundin Carla hingegen ist diejenige Person, die „mit einer Wärmflasche“ in seinem Bett liege (Randt 2012: 14). Auch später nimmt er Carla zunächst als diejenige war, die „eine kurze Hose und ein weit ausgeschnittenes Hemd mit schmaler Knopfzeile“ trage (Randt 2012: 26), während beim Geschlechtsakt vor allem von Be-

deutung ist, dass er sich sein „unbedrucktes Sweatshirt über den Kopf“ ziehe und so ungünstigerweise seine Haare elektrisch auflade (Randt 2012: 27).

Die in der Wahrnehmungspraxis Wims indizierte Sinnlichkeit und Wahrnehmungsfähigkeit sprechender Körperdetails ist nicht der Ausdruck einer (gar ‚progressiven‘) Achtung von Leiblichkeit oder Ausdruck einer Auffassung von der Unverfügbarkeit des eigenen Leibs, sondern wird von Randt immer wieder mit einer eigentlichen Unfähigkeit zur Sinnlichkeit kontrastiert. Als er Aufnahmen von Carlas Pianospiele hört, dem er zuvor nicht viel abgewinnen konnte, hat er plötzliche „ausschließlich positive Assoziationen“, die sich – in einer Abwehr sinnlicher Wahrnehmung – auf einfache Aussagesätze richten: „*»Meine Freundin ist begabt im Pianospielen.«* Oder: *»Carla muss während der Aufnahme in dem weitläufigen Flur ihres Apartments gegessen haben, mit glatter Haut und zusammengestecktem Haar«* [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 29f.). Beim Testen eines neuen Keyboards für seine (Ex-)Freundin Carla kann er die Sinnlichkeit des Klangs nicht erfassen, wohl aber die elegante Anordnung der Tasten beim Keyboard, das zum Kauf angeboten wird (Randt 2012: 146). Später gibt er zu, dass er die Augenfarbe seiner Freundin und seines besten Freundes nicht weiß, um dann anzugeben, fortan mehr darauf achten zu wollen – damit also wiederum die sinnliche Wahrnehmung seiner ‚smarten‘ Semiotik einzugliedern (Randt 2012: 106). Diese semiotische Lebensform veranschlagt Wim dabei nicht nur für sich, sondern für ganz CobyCounty: „Im Grunde vergehen so vielleicht die allermeisten Tage, man sitzt vor Texten und Bildern, man redet und tippt. Hinzu kommen Schlaf und Ernährung und bei einigen noch Sport und Erotik, aber das bleibt ja auch beides eng an Texte und Bilder gekoppelt“ (Randt 2012: 113). Wenn Wim erzählt, dass zwischen Wesley und ihm „Tiergesichter“ (beispielweise auf Kaffeetassen) ein „Running Gag“ seien, dann ist auch damit – im Sinne eines Lektürehinweises – die Bedeutung von Gesten und Oberflächen für die Figurenpsychologien und die erzählte Welt schlechthin indiziert (Randt 2012: 18f.). Eine mögliche Entwicklung im Rahmen der Reise in den „Underground“ der Stadt findet nicht statt, weil die verschiedenen Repräsentanten eines Milieus, das dem Zentrum CobyCountys fern sind, über ein gestisch-körperlich differentes Repertoire an Gesten verfügen, und weil diese Repräsentanten, gerade in Hinsicht auf die Pflege ihrer Körper sowie ihrer die Körperlichkeit betreffenden Konsumentenscheidungen andere und in den Augen Wims fremde Identitäten verwalten.

Diese Struktur zieht sich ungebrochen durch die gesamte Erzählung Wims. Wim zeigt außerordentliches Reflexionsvermögen, das aber von Randt als der latente Versuch des ideologischen Festschweißens eigener Schwächen dargestellt wird, wenn es beispielsweise heißt: „Harmlose Konsumentenscheidungen dominierten schließlich große Teile des Alltags und noch größere Teile des Nicht-Alltags, also der Ferien, dessen waren wir uns beide bewusst, also führten wir solche Gespräche seriös. Auf diese Weise zeigten wir Verständnis füreinander [...]“ (Randt 2012: 94). Die Lektüre von Gesten ist – weil sie semiotisch auswertbar ist – das bevorzugte Mittel sowohl der Kommunikation als auch des grundsätzlichen Weltzugangs Wims, gerade in der Negation einer

Aussage wie derjenigen, dass er „demonstratives Verhalten“ eigentlich ablehne (Randt 2012: 30). Die Lektüre von Gesten erfasst zuletzt auch die Führung der Beziehung mit Carla: „Auch viele Treffen später, als wir schon routiniert miteinander schliefen und glaubten, unsere unbewussten Gesten gegenseitig bereits lesen zu können, definierten wir noch nicht, was wir waren“ [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 95). Eine der wiederkehrenden Gesten ist, neben dem Abklatschen zur Begrüßung, zum Abschied und zur gegenseitigen Bestätigung (u. a. Randt 2012: 10, 72, 75, 116), auch die Umarmung (u. a. Randt 2012: 14, 22, 35, 62, 98, 125, 140). Gerade letztere wird – weil sie ein direktes, sinnliches Aufeinandertreffen zweier Subjekte indiziert – von Wim immer wieder als unangenehm erfahren.

Die Prävalenz von sprechenden Körperdetails ist vor allem als Hinweis auf eine dichterische Abarbeitung Randts an den Mitteln des realistischen Romans zu lesen, in dem (gerade sprechende) Details in der erzählerischen Beschreibung Effekte von Realität erzeugen.¹⁶ Genau die Verwaltung, Inszenierung oder Überschreitung von Realität, die (sprechende) Details im realistischen Roman aber auszeichnet, fehlt in der Verwendung von sprechenden Körperdetails in *Schimmernder Dunst über Coby County*. Stattdessen zirkulieren Körperzeichen in selbstreferenziellen Schleifen, erzeugen Kopien ohne Originale, die nicht repräsentieren und Substanzen beschreiben, sondern entleerte Körperhüllen figurieren und diese in leeren Verweisungszusammenhängen beschreiben. Neben sprechenden Körperdetails dienen vor allem Posen zur Beschreibung von Figuren, die in der Regel mit Konsumgegenständen, die eine sinnliche Erfahrung verheißen.¹⁷ Diese sinnliche Erfahrung wird von Wim unumwunden domestiziert. Im

¹⁶ Mit dem Begriff des Realitätseffekts versucht Barthes einen semiotischen Effekt von Erzählungen – und zwar insbesondere im historischen ‚Realismus‘ – zu beschreiben, bei dem durch das Ersetzen des Signifikats des sprachlichen Zeichens durch einen außersprachlich existenten Referenten das Fehlen des Signifikats selbst zum Signifikat wird. Aus der (saussure’schen) Relation von Signifikat und Signifikant wird das Verhältnis von Signifikant und Referent. In diesem neuen Verhältnis ist das Fehlen des früheren Signifikats aber ex negativo weiterhin präsent – zusammen erzeugt diese semiotische Tiefenstruktur einen Effekt von Realität, der eine referentielle Illusion und darin eine spezifische Naturalisierung schafft (vgl. Barthes 2006: 164-172). Für eine Einordnung des Konzepts Barthes’ in dessen Gesamtwerk vgl. Ette 1998: 316ff.

¹⁷ Eine der literarischen Vorlagen Randts bildet hier sicherlich Krachts *Faserland*. Ein gewichtiger Unterschied zu *Faserland*, das seinerzeit aufgrund seiner Implementierung von Konsumgegenständen (und explizit auch der Nennung von Markennamen) für Aufsehen sorgte – die hinsichtlich des Verhältnisses möglicher Lektüren und der (inszenierten) Autorpersönlichkeit Kracht sicherlich ambivalent ist – besteht darin, dass Randts Metadiskurs keine Kulturkritik der Dekadenz bedient. Randts Dystopie, insofern man sie als diese lesen wollte, besteht nicht in der Herausarbeitung konsumistischer Verschwendung oder seelischer Verwirrungen oder Verarmungen, sondern in der Herausarbeitung einer postmodernen Lebensform, in der Konsumgegenstände, wie hier dargestellt sein soll, eine neue und prominente Stellung innerhalb einer Ökonomie der Körper und Zeichen erhalten. Eine kurze Einführung in den Roman bietet Beuse 2001. Eine Vertiefung der Lektüre von *Faserland* als Kulturkritik des Überflusses bietet Borth 2009. Eine Vertiefung einer Lektüre unter Berücksichtigung einer Kulturkritik der Oberflächlichkeit (in einer globalisierten Welt) bietet Finlay 2004. Für eine Analytik der Erzählerfigur in *Faserland* in der Tradition des Flaneurs vgl. Biendarra 2012.

ersten Kapitel reicht Wim seinem Stiefvater Tom O'Brian ein „Bier aus der Kühlbox“ (Randt 2012: 9) und zeigt Verbundenheit nicht durch Formen der Zuneigung oder substantielle Reflexionen gemeinsamer Erfahrungen, sondern durch die ironische Anspielung auf vergangenen Konsum, nämlich das Trinken von zu viel „Wodka-Apfelsaft“, was – wie es hier abermals heißt – ein „Running Gag“ zwischen den beiden sei (Randt 2012: 9). Das mag noch vergleichsweise harmlos sein, doch auch die anderen Figuren werden analog dazu eingeführt und beschrieben: Wims Mutter hat eine „Pepsicola“ in der Hand (Randt 2012: 10); in Gesprächen mit der Mutter ist insbesondere die „Fenchelcremesuppe“ von Bedeutung (Randt 2012: 13); bei der Einführung des Arbeitsplatzes seines besten Friends Wesley, der Führungen im ‚CobyCountyArthouse‘ gibt, hat Wim ausschließlich zu bemerken, dass Wesley „helle Pullover und marineblaue Hosen“ tragen muss (Randt 2012: 17); beim Besuch von Wesley in Wims Agentur ist insbesondere von Bedeutung, dass Kaffee und ein Teller mit Obst auf einem auffälligen alten Eichenholztisch gestellt wären, was ihn, anstelle einer substantiellen Beschreibung der Beziehung zu Wesley, zu einer längeren Überlegung über die Bedeutung von Kaffee in seinem Leben anregt (Randt 2012: 18f.); Wesley wird dadurch charakterisiert, dass er „alles immer sehr schnell“ trinke (Randt 2012: 19); die Gedanken- und Erlebniswelt junger Menschen in CobyCounty fasst Wim in der Beobachtung zusammen, dass diese „Fans von redundanten, kleinen Snacks“ seien, wobei erfreulicherweise trotzdem „fast niemand übergewichtig“ sei (Randt 2012: 22); auch ein Sturm am Valentinstag sorgt in der Wahrnehmung Wims außer einer Steigerung der eigenen Wahrnehmung von Vorahnungen nur dafür, dass leere Getränkedosen aus Mülleimern herausgeschleudert werden (Randt 2012: 23). Im Modus des (realistischen) Flaneurs durch CobyCounty gehend, erscheinen ihm romantische Dates als Handlungen, bei denen es gilt, sich „an Zweiertischen gegenüberzusitzen, Karaffen mit Wein zu bestellen und sich bemüht in die Augen zu blicken“ (Randt 2012: 24); einen Autor der Literaturagentur, in der Wim arbeitet, besucht er logischerweise auf eine „Tasse schwarzen Tee“ und nicht für einen substantiellen Austausch (Randt 2012: 31). In der TV-Übertragung des Hochbahnunglücks nimmt Wim vom Absturz der Hochbahn bedrohte Bewohner CobyCountys wahr, „die mit Laptops und externen Festplatten auf dem Arm in ihre Familienvans flüchten“, während im Hintergrund „Kinder mit riesigen Stofftieren und Mütter, die gerahmte Gemälde in geöffnete Heckklappen schieben“, zu sehen seien (Randt 2012: 61). Die heldenhaften Hubschrauberpiloten, die die Verunglückten bergen, werden „mit ihren silbernen Sonnenbrillen gefeiert“ (Randt 2012: 63). Die Episode des Hochbahnunglücks endet bezeichnenderweise für Wim damit, dass er, der zu diesem Zeitpunkt einkaufen wollte, einen Teil seines Einkaufs vergisst und den Supermarkt „bloß mit zwei Packungen Fruchtsaft“ (Randt 2012: 62) verlässt. Auch die Beziehung zu Carla zeichnet eine Haltung zu Konsumgegenständen aus, wenn Wim erzählt, dass beide, wenn sie miteinander Zeit verbringen, „fast immer Backwaren“ essen würden (Randt 2012: 53). Die Anspielung auf die Behaglichkeit des gesitteten Kuchenessens ist zugleich ein Verweis auf die eigentliche Biedermeierlichkeit dieser ‚hippen‘ Personen,

die eine derartige Behaglichkeit ersehen, weil der grundsätzliche, spannungserzeugende Konflikt zwischen dem Begehren einer Postmodernität und einer Einbindung in größere Sinnerzählungen nicht ausgetragen bzw. nicht ausgehalten wird.¹⁸ Von einem Treffen mit seinem Freund Wesley zum Biertrinken hat Wim anstelle einer Reflexion der Gesprächsinhalte zu bemerken, dass „die eigenen Geschichten von Glas zu Glas dynamischer“ auf die beiden wirkten, und zwar, „weil es schmale Gläser und keine Krüge“ seien, aus denen sie trinken würden (Randt 2012: 42). In einer seiner melancholischen Rückschauen auf die eigene Kindheit erzählt er davon, seine Mutter bereits als kleiner Junge beim Schuhkaufen begleitet zu haben. In der Rückschau fällt ihm dazu ein, dass er, nachdem er seine Beratungstätigkeit abgeschlossen hatte, sich ein „Fischsandwich“ habe aussuchen dürfen und insofern von dieser Erfahrung geprägt sei, als dass er bis heute „die harten, mit mehligten Fischbouletten belegten Brötchen“ bevorzuge (Randt 2012: 32). Über den Tag seiner Geburt reflektierend, weiß er aus den Erzählungen der Mutter anzugeben, dass seine Familie – gemäß der Sitte CobyCountys jener Zeit – vom Krankenhaus einen Obstkorb geschenkt bekommen habe, weswegen er zur „Generation der Obstkorbkinder“ gehöre, sowie dass seine Mutter bereits während der Autofahrt aus dem Krankenhaus nach Hause „schon vieles erklärt und durch die Seitenscheiben auf Dinge gedeutet“ (Randt 2012: 56) habe. Als ihm angesichts der Trennung von seiner Freundin Carla unerwartet die Tränen kommen, wird er von einem kleinen Jungen angesprochen und weiß trotzdem noch zu klassifizieren, dass sich dieser aufgrund seiner Ausrüstung wohl auf dem Weg zum Basketballtraining befinde (Randt 2012: 66). Auch eine Trennung ist nur mittels domestizierten Konsums

¹⁸ In der Forschung liegt der analytische Fokus auf Darstellungen und Konfigurationen von Konsumismus und Hedonismus im Werk Randts. Gratzke spricht in einer vergleichenden Analyse von Randts *Schimmerndem Dunst*, den Werken des deutschen Autors Thomas Melle sowie des US-Autors Gary Sh-teyngart von der gemeinsamen Poetik dieser Autoren, als einem „consumer realism“ bzw. einem „capitalist realism“ (Gratzke 2018: 101). Damit bezeichnet der Autor, im Anschluss an Mark Fishers Prägung des Begriffs „capitalist realism“, eine literarische Arbeit, bei der eine Verunmöglichung von Versuchen, Welten zu denken, die nicht von Effizienzen oder Gewinnzielen beherrscht werden, als Metadiskurs im Hintergrund steht (Fisher 2009: 16–20). Die Annahme einer hoch- (bzw. spät-)kapitalistischen Welt sowie der Versuch einer literarischen Kritik derer ist fraglos auch Randts Anliegen – nicht zuletzt spielen Klassendifferenzen, für die Wim kein Auge besitzt, in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* eine große Rolle –, doch muss gegen eine abschlagsfreie Zuschreibung eines „capitalist realism“ zweierlei eingewandt werden: *erstens*, dass er Kritik an Konsumismus, Kritik an ökonomischer Ungerechtigkeit, und Kritik an der fundamentalen ökonomischen Ordnung des Kapitalismus in einer letztlich moralischen bzw. normativen Kategorie ununterscheidbar zusammenfasst, wenn doch beispielsweise eine Kritik an Konsumismus durchaus möglich ist ohne eine Kritik an der fundamentalen ökonomischen Ordnung des Kapitalismus, und so kleine, aber entscheidende Differenzen der etablierten Metadiskurse der untersuchten Autoren unberücksichtigt oder ungelesen blieben; und *zweitens*, dass angesichts der Tatsache, dass das Gros der poetischen Schreibverfahren von Gegenwartsliteratur ja unisono – die Ausnahme bilden die wenigen Literaturen, die in Nationen oder Kulturen entstehen, die sich einem Sozialismus bzw. Kommunismus zumindest der Staatsräson nach verpflichtet haben – unter dem Eindruck des Kapitalismus stehen, und so der Begriff, in der Anwendung auf literarisch durchaus differente Produktionsästhetiken, an Beschreibungskraft verliert.

zu bewältigen, der mithilfe von aphoristischen Sentenzen gerechtfertigt wird „»Nach einer Trennung nimmt man viele Bäder und schaut TV-Shows, die man offiziell niemals ansehen würde. Dafür brauche ich Proviant«“ [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 71). Auch bei seiner späteren Reise auf den Spuren des Freundes Wesley wendet Wim die Hälfte seiner Reflexionszeit für die Beobachtung der Innenausstattung des Wagens, in dem er sitzt, auf (Randt 2012: 129ff.). Selbst die Religionsgemeinschaften von Co-byCounty werden angesichts ihres Konsumverhaltens klassifiziert – so sind die ortansässigen Katholiken diejenigen, die in „ihren v-förmig ausgeschnittenen Strickjacken nicht sehr sympathisch sind“ und im „Bistro am Kanal“ regelmäßig zusammenkämen, um dort „ihre Weißweinschorlen“ zu trinken (Randt 2012: 69). Seine eigenen Kindheitswünsche rekapituliert er ausschließlich vor der Folie von Konsumgegenständen, konkreten Objekten oder objektzentrierten Aktivitäten:

Dort wollte ich dann aber in ganz anderen Stockwerken leben als in Cobycounty, nämlich über den Wolken. Ich dachte, ich würde später in fliegende Busse steigen, die in den Wolken neben meiner Haustür anhielten, und mit diesen Bussen würde ich zu meinem chinesischen Kampfsporttraining fahren, das ich, in sehr elegante Roben gekleidet, in frei schwebenden Räumen absolvieren würde (Randt 2012: 136).

Die Reflexion der eigenen Wahrnehmungspraxis spielt immer wieder eine Rolle und zeichnet Wim dabei als eine wache Person aus, so z. B. wenn er in einer Mischung aus unbeteiligter Diagnose und ehrlicher Selbstkritik angibt, dass er sich immer in einen „bestimmten Typ von Frauen“ verliebe, nämlich „in die mädchenhaften, schmalen, hellhäutigen, die gut angezogen sind und irgendwie wohlhabend aussehen“ (Randt 2012: 44). Später fragt er sich, „warum eigentlich alle älteren Menschen in meinem Umfeld diese Tendenz zu euphorischen Gesten haben“, und schließt die Hoffnung an, im Alter selbst so nie zu werden (Randt 2012: 49). Beim Versuch, sich den neuen Freund von Carla vorzustellen, denkt er an einen „braun gebrannten, muskulösen, schon etwas älteren Mann, der beim Reden heftig gestikuliert“ (Randt 2012: 95). Wim trauert der Zeit hinterher, in der er mit seiner Freundin Carla längere Mails austauschen und kommunizieren könnte, während ihm unklar sei, „was genau über das Küssen und Anfassen eigentlich kommuniziert wird“ (Randt 2012: 51). Während er Carla dafür bewundert, dass sie weiterhin „körperfrei“ und nur mittels Schrift, in diesem Fall „Shortmessages“, kommunizieren kann, hadert er damit, dass man „einen sanften Kuss ja nicht direkt übersetzen kann, man kann nur Sätze sagen wie: „»Wir gaben uns einen sanften Kuss«, und in diese Sätze kann man wiederum viel Diffuses hineinprojizieren“ (Randt 2012: 51). Die Widerständigkeit des Körpers und seine fehlende Referenz im Realen sind für Wim eine existenzielle Problematik. Eine wesentliche Ebene von leiblicher Erfahrung, nämlich Sinnlichkeit, wird semiotisch dressiert: „Ich bin nicht sicher, ob ich Schinken wirklich am Geruch erkenne oder bloß am Kontext“ (Randt 2012: 67). Der Zugang zur eigenen Körperlichkeit ist versperrt durch kontextuelle Annahmen, durch Sätze, die – im Sinne der baudrillard’schen Simulakra – keinerlei realen Referenten mehr

bedienen, sodass Wim zu solchen kontraintuitiven Aussagen kommt wie: „Weil ich annehme, dass ich energie- und kraftlos bin, warte ich schweigend auf den Hauslift“ (Randt 2012: 68). Oder:

Die Scheibe spiegelt halb mein Gesicht, halb zeigt sie das Meer, und ich habe das Gefühl, gerade über einen vieldeutig emotionalen Blick zu verfügen. Angeblich verfüge ich regelmäßig über solche Blicke, die Leute dazu anregen, über mich nachzudenken, über Blicke also, die scheinbar auf etwas verweisen (Randt 2012: 93).

Oder: „Die Felder flirren hinter den Scheiben vorbei, wie übergroße Fotografien [...]“ (Randt 2012: 135). Nicht zuletzt hilft dem sich selbst wiederholt als ‚smart‘ bezeichnenden Wim auch eine vermeintlich ideologiekritische Überlegung, als er sich einmal wieder somatisch unwohl fühlt und das Nachdenken darüber geschickt umzuleiten weiß:

Also sitze ich für eine Weile nur so da und starre in den goldenen Eistee, bis mir auffällt, dass ich in der Hoffnung auf mehr Wohlbefinden gerade biologistische Überlegungen anstelle. Ich habe keine Ahnung, woher ich diese Überlegungen überhaupt nehme, vermutlich aus dem Internet, denn aus der Highschool oder aus dem College habe ich sie ganz sicher nicht. Auch von meinen Eltern weiß ich, wie unproduktiv und erniedrigend solche Gedanken über biologische Zusammenhänge sind, und dass die nirgendwo hinführen (Randt 2012: 103).

Sein eigenes Wahrnehmungsbegehren rechtfertigt Wim dabei selbst durchaus ideologisch und nutzt seine Wahrnehmungspraxis gerade auch zum Ziehen von Trennlinien zwischen Milieus oder Klassen CobyCountys. Als er das auffällige Äußere eines „Croissantverkäufers“ analysiert, bemerkt er, er fände „so ein Verkleidungsgehabe ja etwas banal und oberflächlich, doch bei dem Croissantverkäufer kommt mir das irgendwie angemessen vor, weil er sich in die Umgebung dieser Parkanlagenminiatur einfügt wie eine Installation“ (Randt 2012: 55). Während ein als „Kuchenbote“ arbeitender Kunststudent ihm und Carla eine Bestellung an die Tür bringt, bemerkt er pikiert:

Ich frage mich, was für eine Art von Kunststudent er eigentlich sein will, wenn er in eine unbekannte Wohnung blickend nicht versucht, möglichst viel wahrzunehmen. Als er sich verabschiedet, muss ich davon ausgehen, dass ihm nicht einmal das Piano im Flur aufgefallen ist (Randt 2012: 29).

Dass der als „Kuchenbote“ arbeitende Kunststudent schlichtweg nicht zur höheren Klasse von Bewohnern CobyCountys – die im Zentrum der Stadt residieren – gehört, dass er am Leben Wims nicht interessiert sein könnte oder dass er bereits ein ausreichendes Bild des gleichförmigen CobyCounty hat, sind für Wim hingegen keine Denk- oder Wahrnehmungskategorien. Die Terminierung von Sinnlichkeit, die hier nur über den Umweg von Gegenständen des Konsums verfügbar ist, geht dabei sogar so weit, dass er eine Bar, in der deutsches Bier ausgeschenkt wird, eine „Bar für deutsches Bier“ nennt – als handle es sich dabei um ein Museum oder eine Galerie, die man als (wahrnehmender)

aufmerksamer Beobachter beträte (Randt 2012: 42). Zuletzt wird auch die sinnlich wahrnehmbare Oberfläche der anderen Körper und die Unfähigkeit der anderen zur selben Wahrnehmungspraxis wie derjenigen Wims gleichgeschaltet, wenn ihm angesichts der ortsfremden Teilnehmer einer Frühlingsparty, mit denen er nichts anfangen kann, vor allem deren unreine Haut auffällt (Randt 2012: 119). Die sich leicht als Kulturkritik an Oberflächlichkeit einer Gesellschaft oder Kultur lesenden ständigen Beobachtungen Wims, die sich auf Gesten, Posen und Körperdetails richten, sind zu verstehen als Epiphänomen eines desubstanzierten Selbstverständnisses, in dem die Oberfläche der Leiber nicht mehr *Abdruck* von Seele oder Charakter, sondern ganz ausschließlich *Ausdruck* einer Selbsterfüllung – bzw. Auffüllung der Leere im eigenen Selbst – suchenden Subjektivität, welche Leiblichkeit insbesondere als Behinderung authentischen seelischen Ausdrucks erfährt. Leibliche Gesten wie Körperlichkeit schlechthin werden im Zuge dessen zur lesbaren Oberfläche, zu einer Art Schrift, die sich endlos wiederholt und für dessen Decodierung Wim große Teile seiner Erzählung aufwendet. Für Wim ist eine der Sinnlichkeit entleerte Körperlichkeit eine seelische Erleichterung, denn eine lesbar gewordene Körperlichkeit – eine Körperlichkeit als Schrift – erlaubt eine Distanz, und in dieser Distanz eine Souveränität, während das sinnliche Aufeinanderprallen in Kontingenz klar gezogene Körper- und Subjektgrenzen überschreitet. Darum kann er auch eine Aussage wie die folgende durchaus frohen Mutes bekunden:

Heute leben Carla und ich unsere erwachsen gewordene Liebe primär via Shortmessages aus. Wir waren noch nie gut im Telefonieren. Durch die Leitung klingt meine Stimme auch dann müde und genervt, wenn ich gar nicht müde und genervt bin. Carlas Art, schriftlich immer neue, simple Metaphern dafür zu finden, dass sie mich sehr vermisst, gefällt mir (Randt 2012: 20).

V. Ökonomien des Realen und Materiellen, Abklatsch und Kopie

Die von Baudrillard konstatierte, sich im Zeitalter der Simulation notwendig ergebene „kopflöse Produktion“ von verschiedenen Modi des Realen wie Materiellen spiegelt die ökonomisch-politische Situation von CobyCounty wider. Bei CobyCounty handelt es sich um einen Ort, der im wahrsten Sinne des Wortes kopflös regiert wird, nämlich durch den beliebten Bürgermeister Stanton. Dieser ist nur durch starke Gesten und Zeichen – aber nie leiblich – präsent, obwohl Wim, wie er sagt, sein Bild im Fernsehen liebt und in einer Szene bei der Betrachtung seines Videobilds den Wunsch verspürt, ihn sofort zu umarmen (Randt 2012: 125). Die Ökonomie der Stadt machen einerseits die Tätigkeiten der vor allem im Kulturbereich tätigen Freiberufler, zu denen auch der Protagonist Wim selbst gehört, sowie andererseits der ein authentisches Erleben versprechende Tourismus aus. Bei keinem der für die Ökonomie CobyCountys wichtigen Felder handelt es sich um materielle Produktionen, sondern um die Produktion von angenehmer Zeichenökonomie. Der ortansässige Tourismus verspricht

schöne Fotos, die Kultur- bzw. Literaturschaffenden des Ortes produzieren seichte Coming-of-Age-Kurzgeschichten, die Wim in seiner Tätigkeit als Literaturagent auch als diese wahrnimmt und lektoriert. Die anstehende Bürgermeisterwahl bildet einen zentralen Konflikt der Erzählung Wims. Der bei der Bürgermeisterwahl antretende und schließlich obsiegende Marvin Chapmen tritt mit einem Wahlprogramm an, das nichts weiter als eine emphatische Reformulierung der politischen wie ökonomischen Praxis darstellt, die in CobyCounty bereits präsent ist und von seinem Vorgänger Stanton jahrelang praktiziert wurde. Die Störung, die die Protagonisten zunächst im bevorstehenden und dann sich realisierenden Wahlsieg Chapmens empfinden, entzündet sich nicht am politischen Inhalt, den Chapmen vertritt, sondern einzig und allein an der Oberfläche der Semantik seiner physiognomischen Präsentation – und daran, dass Chapmen in einem „etwas zu leger geschnittenen Leinensakko“ auftritt und man ihm anerkenne, dass er „ganze Jahre seines Lebens ausschließlich an unseren Sandstränden verbracht hat“ (Randt 2012: 126). Wim und seine Freunde nehmen die Ankündigung Chapmens, vermeintliche ökonomische Neuerungen wie „produzierendes Gewerbe, Dienstleistungsexport und globales Eventmarketing“ (Randt 2012: 168) einzuführen, mit großer Skepsis auf – dabei kann, angesichts der verstreuten Bemerkungen zur ökonomischen Situation CobyCountys gelten, dass diese drei Neuerungen gar keine Neuerungen sind, sondern das Gleiche in Grün: ein Simulakrum. Die Abwahl des bisherigen Bürgermeisters und das Versprechen des neuen Bürgermeisters Marvin Chapmen, „reale“ ökonomische Produktionen einzuführen, sind eine ironische Auflösung dieses Konflikts. Zwar wird dieser Neuerung von den Figuren des Romans mit Schrecken entgegengeblickt, gleichzeitig kann von einer Einkehr „substanzieller“ Ökonomie keine Rede sein: CobyCounty bleibt kopflos, auch wenn sich die Oberfläche des Gesichts des Bürgermeisters verändert hat.

Nicht zuletzt nimmt eine Grundüberlegung der Simulations- und Simulakrumstheorie Baudrillards, nämlich das Verschwinden eines finalen Referenten im Realitätsbezug und das Heraufkommen von Kopien ohne Originale, eine zentrale Rolle ein. Das Motiv des Abklatsches tritt in verschiedenen Ausgestaltungen auf, sodass durchaus von einem weiteren Leitmotiv des Textes gesprochen werden kann. Durch ein im Deutschen mögliches Wortspiel wird das Theoriemotiv des Abklatsches mit dem im Roman omnipräsenten Motiv des *Abklatschens* ironisch und (lektürehinweisend) gespiegelt. Das ständige Abklatschen der Protagonisten, von dem bereits die Rede war, wird zum gestischen und zugleich entleerten Ersatz tatsächlich körperlicher (wie menschlicher) Nähe und zeigt zugleich das Desiderat eines unverbrüchlich Realen an – das aber, in Zeiten der Simulation, fehlt. Darüber hinaus begegnen wir mehreren konkreten Repräsentanten des Abklatsch-Motivs, die in motivischer Anverwandlung des in der Romantik prominenten Doppelgänger-Motivs auftreten.¹⁹ So sind die zunächst vorgestellte Freundin Carla und die spätere Freundin ‚CarlaZwei‘,

¹⁹ In das Doppelgänger-Motiv seit 1800 führt Forderer 1999 ein.

die tatsächlich ebenfalls Carla heißt, von Wim aber konsequent ‚CarlaZwei‘ genannt wird, charakterlich wie physiognomisch nahezu identische Persönlichkeiten. ‚Carla-Zwei‘, eine Keyboard-Verkäuferin, lernt er kennen, als er den Plan aufgreift, seiner Ex-Freundin Carla(Eins) ein Keyboard zu schenken. Auch ‚CarlaZwei‘ wird mittels der bezeichneten Wahrnehmungspraxis von Wim klassifiziert. Sie ist diejenige, die „etwas Wachs in ihre kurzen Haare einmassiert zu haben“ scheint – und „sie kontrolliert ihre Mimik perfekt“ (Randt 2012: 161). Die möglichen Erfahrungen eines Anderen, das nicht das Ähnliche oder sogar Identische ist, lässt er immer wieder verstreichen, da er sich nach dem Ähnlichen sehnt und diese Ähnlichkeit auch in ‚CarlaZwei‘ findet.²⁰ Er ist grundsätzlich unfähig zum Aushalten und Austragen von Differenz, so dass auch seine Entscheidung für ‚CarlaZwei‘, die in fast allen Eigenschaften ‚CarlaEins‘ ähnelt (Klavierspielen, Wahl des Parfums, Erscheinungsbild), ein Abbild von ‚CarlaEins‘ ist. Vor sich selbst stellt er die Entscheidung für CarlaZwei, bei der er – ohne dies begründen zu können – den Beginn einer natürlicheren und geerdeteren Beziehung spürt, als einen Reifeprozess dar (Randt 2012: 164ff.).

Als Wim seine Mutter besucht, begegnet er an der Rezeption des Hotels einem Mädchen, von dem er glaubt, dass sie Pia heißt (Randt 2012: 36ff.). Nachdem er sie anhand ihres Äußeren sowie ihrer Erscheinung im sozialen Raum, also anhand ihres Arbeitsplatzes, eingeordnet und dann Zweifel bekommen hat, ob es sich tatsächlich um Pia oder eine physiognomische Kopie handelt, stellt sich heraus, dass es sich tatsächlich um eine andere Person handelt, die zwar Karin heißt, aber auch von der Mutter als „neue Pia“ bezeichnet wird (Randt 2012: 46). Später begegnet er der „echten“ Pia im „Underground“ der Stadt und Pia spricht einen vielsagenden Satz, der sich zwar auf Wims Frage nach den Öffnungszeiten des Undergrounds, in dem Pia jetzt arbeitet, erkundet, aber nahtlos auf sie als Person übertragbar ist: „»Wir sind saisonunabhängig. Uns gibt es immer«“ [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 122). Ein Flirt mit dieser Protagonistin des Ähnlichen scheitert nur daran, dass er ihr im fremden Milieu des „Undergrounds“ begegnet (Randt 2012: 121ff.).

Auch der leibliche Vater und der Stiefvater verhalten sich im Modus des Abklatsches zueinander. Zwischen ihnen besteht, außer dem bürgerlichen Namen, kein grundlegender Unterschied charakterlicher oder seelischer Anlage. Vater und Stiefvater sind sich bis ins Ununterscheidbare ähnlich, vertreten dieselbe Verbundenheit zum Milieu CobyCounty und arbeiten – kein fundamentaler Unterschied – nur in anderen ökonomischen Bereichen der Stadt (der Stiefvater O‘Brian im Tourismus, der leibliche Vater als Kulturschaffender). Es ist darum nur konsequent, dass Wim, als er auf der Straße einen

²⁰ Es liegt nahe, hier – neben der bereits erwähnten Anverwandlung vom Diktum Adornos, die Kulturindustrie schlage alles mit Ähnlichkeit – die gedankliche Aufnahme einer der bekanntesten Aussagen Barthes‘ zu erkennen, nämlich dass der Kleinbürger „ein Mensch, der unfähig ist, sich den Anderen (das Andere) vorzustellen“ (Barthes 2012: 306). Da er sich dieses Andere nicht vorstellen kann, da er nicht fähig zur Differenz ist, weil das Andere für ihn „ein Skandalon, das das eigene Wesen bedroht“, sei, werde „der Kleinbürger blind, er ignoriert ihn und leugnet ihn, oder er verwandelt ihn in sich selbst“ (Barthes 2012: 307).

typischen (joggenden) Bürger von CobyCounty sieht, Probleme hat, diesen als seinen Vater zu identifizieren, da seinem Vater – im doppelten Sinne – jedwede Originalität fehlt und dieser vor dem Hintergrund des Milieus der Ähnlichkeit, das CobyCounty bestimmt, im Unerkennbaren verschwindet (Randt 2012: 110). Das Abklatsch-Motiv unterstreicht auch die negative Bemerkung Wims, sein Vater käme aufgrund seines künstlerischen Misserfolgs nur noch selten nach CobyCounty und trage, um nicht erkannt zu werden, Echthaarperücken (Randt 2012: 48). Ferner besteht zwischen der Lebenssituation Wims und derjenigen seines Vaters ein Symmetrieverhältnis: Während Wim seine spätadoleszente Lebenskrise zu bewältigen sucht, befindet sich der Vater in einer analogen Lebenskrise, die er durch die Partnerschaft mit einer mindestens dreißig Jahre jüngeren Freundin (mit dem sprechenden Namen Cassandra, der das Motiv der Untergangsfantasien unterstreicht) zu bewältigen sucht (Randt 2012: 111-114). Das Einzige, was ihn am Vater fasziniert, ist, dass er bei einem Videotelefonat „plötzlich einen richtigen Bart im Gesicht trägt“ und sich Hoffnungen macht, als sein Sohn im höheren Alter auch über einen solchen verfügen zu können (Randt 2012: 49). Seinem Vater sucht er weder substanziell zu folgen noch sich substanziell von ihm zu lösen, sondern hofft auf ein semiotisch klares Erkennungszeichen, das er erben könnte.

Eine entscheidende Rolle für die Szenarien der Entwicklung, die Wim in Erwägung zieht und an denen er schließlich scheitert, spielen fiktionale Werke. Immer wieder vergleicht er einen sinnlichen Eindruck, eine ihm sich aufdrängende Reflexion oder auch sein eigenes konkretes Leben mit fiktionalen Werken und den in diesen verhandelten Lebensentwürfen. Die Fiktionen, die Wim konsumiert – Telenovelas, kitschige Coming-of-Age-Geschichten, Vorabendserien – sind dabei bereits eine spezifische Form von Abklatsch, insofern sie spezifische Lebensinhalte der existenziellen Dimension entkleiden und in aufgeweichter Form präsentieren. Auch die Erzählung, die Wim selbst liefert, ist ein Abklatsch, und zwar ein Abklatsch des Entwicklungsromans.²¹

²¹ Dass es sich bei der Anlage des Romans um ein Spiel mit Strukturen des Entwicklungsromans – und spezifischer noch, mit Adoleszenzromanen wie *Catcher In The Rye* – handelt, indiziert bereits der sprechende Namen einer Nebenfigur, nämlich der VWL-Professorin Jolene Caulfield, deren Namensgebung eine Anspielung auf die Hauptfigur von Salingers Roman, Holden Caulfield, darstellt. Für diesen Komplex befindet sich eine weitere Publikation in Vorbereitung. So wäre der Plot-Point die Flucht Wesleys aus CobyCounty und die damit verbundene Selbstfindungssuche nicht, wie es bei Gratzke heißt, damit abschließend erörtert, dass Wim dadurch „leicht beunruhigt“ wird (Gratzke 2018: 112). Vielmehr ist dieser Roman die Darstellung eines Scheiterns der Entwicklung der Hauptfigur auf mehreren Ebenen (provisorisch: Entwicklung durch Abnabelung von Familie und Milieu, Entwicklung durch Finden der eigenen geschlechtlichen Identität, Entwicklung durch künstlerische Aktivität, Entwicklung durch politische Entnaivisierung). Eine Entwicklungsreise mit dem Zweck, sich beispielsweise aus dem bisherigen Milieu oder von den Plänen der Eltern zu emanzipieren und auf die Suche nach dem eigenen Selbst zu gehen, wird hier – und das scheint die kulturkritische Diagnose Randts zu sein – notwendigerweise sinnlos, weil unter den Bedingungen einer postmodernen, ‚telos‘-freien Welt auch das telos, das eine Form der Fiktion wie der Entwicklungsroman verspricht – nämlich eine Entwicklung auf ein Ziel, gleich ob sich dieses Ziel in einem Selbst befindet, die eigene, zuvor unzugängliche Natur, oder eine vollständig differente Existenzform ist – nicht mehr möglich ist. Eine Studie, die sich einer diagnostizierten Erschütterung durch eine „Krise der Teleologie“ nach Dar-

Die Entwicklung Wims scheitert nicht zuletzt auch, weil er die spezifische Fiktion des Entwicklungsromans nicht kennt: Sie kommt, folgen wir den ausführlichen Nachbesprechungen seines intensiven Fiktionskonsums, den er zugleich nicht als diesen wahrnimmt, nicht vor. Die Autoren, die er betreut, warnt Wim hingegen vor einem zu starken Konsum literaturkritischer Werke, da diese die eigene „authentische“ Meinungs-, Charakter-, oder Autorpersönlichkeitsbildung gefährdeten:

In der internationalen Presse kursiert seit Jahren die Ansicht, dass die Texte aus CobyCounty stilistisch zwar perfekt seien, dass ihnen jedoch der Bezug zu existenzieller Not fehle. Diese Haltung wird in Onlinemagazinen und Kommentarforen nachgeahmt. Und wenn Autoren noch sehr jung sind, dann lesen sie tendenziell viel in solchen Magazinen und Foren und laufen Gefahr, sich von diesen jederzeit abrufbaren Meinungstexten langsam zermürben zu lassen (Randt 2012: 30).

Einen weiteren Lektürehinweis erhalten wir in dieser Sache, wenn Wim über einen seiner Autoren sagt:

Mattis schreibt über sein eigenes Minnesota, das eigentlich nichts mit der Realität, aber sehr viel mit seinen persönlichen Wünschen zu tun hat, so viel, dass es fast ein bisschen peinlich ist. Die Hauptfigur ist wie er selbst schon Mitte dreißig, ein hagerer, manisch-depressiver Lehrer, der Ethik und Sport unterrichtet (Randt 2012: 74).

Diese Beschreibung eines fiktionalen Werks (innerhalb der fiktionalen Welt dieses Romans) trifft dabei relativ genau die Situation von Wim selbst. Dass er selbst eine Kopie der Werke seiner Autoren sein könnte, ein Produkt der kopflosen Produktion CobyCountys, verschließt sich ihm.

Sowohl sein Leben als auch seine Beziehungsführung vergleicht er immer wieder mit den Fiktionen, die sein Leben begleiten (vgl. u. a. Randt 2012: 164). Als er (wieder einmal) seine Beziehung zu Carla analysiert, sagt er: „*Wir redeten über die Paare in den Vorabendserien unserer Kindheit und glaubten, dass ein kluges Paar heute bewusst anders sein müsste und so weiter*“ [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 95). Die Beziehung zu Carla verortet er ausdrücklich im Verhältnis zu Geschichten eines männlichen Klienten der Literaturagentur, der unter einem weiblichen Pseudonym auch der Verfasser von „leisen, zwischenmenschlich dramatischen Erzählungen“ (Randt 2012: 54) sei, die er zwar kaum ertragen könne, aber doch bewundere. Im Laufe dieser Szene des Vergleichs stellt Carla ihm die Frage: „*Wann bist du eigentlich so geworden, wie du bist?*“ [Hervorheb. im Original] (Randt 2012: 55) Dieser Frage weicht Wim aus, indem er ironisch fragt, ob Carla der „Verdauungsprozess gerade etwas schwermütig macht“ (Randt 2012: 55). Abermals ist es der Körper, der in seiner (möglichen) Psychosomatik zur lesbaren Oberfläche innerer Prozesse wird: Die Körper sind so lesbar wie fiktionale Werke. Während die fiktionalen Werke, die Wim

win, die auch den literarischen Realismus der damaligen Zeit erreicht und von diesem literarisch produktiv gemacht worden sei (als Proto-Phänomen des späteren Modernismus um 1900), widmet, bietet Ajouri 2007.

konsumiert, keinen Widerstand leisten, weil sie alles im Ähnlichen oder Immergleichen ertränken, leisten die Körper in ihrer Autonomie, so ist Randts Metadiskurs hier in meinen Augen zu verstehen, einen Widerstand. Letztlich scheitern Wims Versuche, das wiederkehrende somatische Unwohlsein durch eine Authentizität inszenierende Praxis des regelmäßigen Übergebens zu domestizieren und den Körper seiner Eigensprachlichkeit zu berauben, so dass trotz aller Versuche der Souveränisierung der Lebenswelt ein kleiner Schimmer der Hoffnung und des Ausbruchs aus der Simulation gerade in der übelstpeinenden Körperlichkeit verbleibt.

Zuletzt ist auch der Titel des Romans, der nämlich von einem Element der fiktiven Welt gespiegelt wird, im Sinne des Abklatsch-Motivs zu verstehen. *Schimmernder Dunst über CobyCounty* ist der Titel eines Films, der für das Soziotop CobyCountys eine große Rolle spielt. Wim berichtet, dass dieser Film ein „kritischer Dokumentarfilm über das leichte Leben in unserer Stadt“, mit dem „eine französische Jungregisseurin vor zwei Jahren den Spezialpreis beim Festival von Cannes“ gewonnen habe, sei (Randt 2012: 17). Diese Beschreibung ist paradox, weil dieser „kritische Dokumentarfilm“ über „das leichte Leben“ in CobyCounty bei den Einwohnern der Stadt offenbar Kultstatus genießt (oder vielleicht nicht so kritisch ist, wie Wim es wahrnimmt). Gleich zu Beginn des Werks wird dieser Film in einer „leicht korrigierte[n] Langversion“ – am Valentinstag und mit einer nur begrenzten Anzahl von Tickets – zum wiederholten Male und zum Wohlgefallen aller Zuschauer abgespielt (Randt 2012: 17, 20, 22). Auch dieser Film, bei dessen Vorführung Teile des Publikums „die bekanntesten O-Töne“ laut mitsprechen, ist, so viel lässt sich der Kurzbeschreibung des Films gerade entnehmen, einer Substanzialität entkleidet, und nur die Kopie einer Welt ohne Original.

Literatur

- Adorno, T.W. (2003). *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. In T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft (2 Bände)* (S. 289-454). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ajouri, P. (2007). *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*. Berlin: De Gruyter.
- Bachtin, M. (1986). *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism*. In M. Bachtin, *Speech Genres and other late Essays* (S. 10-59). Austin: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1969): *Die strukturalistische Tätigkeit*. In G. Schiwy, *Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie* (S. 153-158). Reinbek: Rowohlt.
- Barthes, R. (2006): *Der Wirklichkeitseffekt*. In R. Barthes, *Das Rauschen der Sprache* (D. Hornig, Übers.) (S. 164-172). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, R. (2012): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baudrillard, J. (1976). *Der symbolische Tausch und der Tod* (H. Brühmann, Übers.). München: Matthes & Seitz.
- Baudrillard, J. (1978). *Agonie des Realen* (L. Kurzawa & V. Schaefer, Übers.). Berlin: Merve.
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.

- Beuse, S. (2001). *154 schöne weiße leere Blätter. Christian Krachts „Faserland“*. In W. Freund & W. Freund (Hrsg.), *Der deutsche Roman der Gegenwart* (S. 150-155). München: Fink.
- Biendarra, A. S. (2002). Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*. *German Life and Letters*, 55, 164-179.
- Borth, M. (2009). *Christian Krachts Faserland an den Grenzen der Erlebnisgesellschaft*. In C. Bähr, S. Bauschmid, T. Lenz & O. Ruf (Hrsg.), *Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis der Verausgabung* (S. 89-106). Bielefeld: transcript.
- Constable, C. (2009). *Adapting Philosophy. Jean Baudrillard and „The Matrix Trilogy“*. Manchester: Manchester University Press.
- Deleuze, G. (1969). *Logik des Sinns* (B. Dieckmann, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ette, O. (1998). *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Finlay, F. (2004). ‚Dann wäre Deutschland wie das Wort Neckarauen‘. *Surface, Superficiality and Globalisation in Christian Kracht's Faserland*. In S. Taberner (Hrsg.), *German Literature in the Age of Globalisation* (S. 189-208). Birmingham: University of Birmingham Press.
- Fischer, M. (2009). *Capitalist Realism. Is there no Alternative?* Winchester/Washington: Zero Books.
- Forderer, C. (1999). *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Foucault, M. (1963). *Die Sprache, unendlich*. In M. Foucault, *Schriften zur Literatur* (M. Bischoff, H.-D. Gondek & H. Kocyba, Übers.) (S. 86-99). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1964). *Die Prosa des Aktaion*. In M. Foucault, *Schriften zur Literatur* (M. Bischoff, H.-D. Gondek & H. Kocyba, Übers.) (S. 153-174). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1966). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (U. Köppen, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1971). *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In M. Foucault, *Dits et Ecrits. Schriften* (II) (M. Bischoff, H.-D. Gondek, H. Kocyba, J. Schröder & R. Ansén, Übers.) (S. 166-191). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1975). *Macht und Körper*. In M. Foucault (2002), *Dits et Ecrits. Schriften* (II) (M. Bischoff, H.-D. Gondek, H. Kocyba, J. Schröder & R. Ansén, Übers.) (S. 932-941). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1977). *Die Machtverhältnisse gehen in den Körper über*. In M. Foucault (2002), *Dits et Ecrits. Schriften* (III) (M. Bischoff, H.-D. Gondek, H. Kocyba, J. Schröder, Übers.) (S. 298-309), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gratzke, M. (2018). *The Rise and Fall of ‚Emotional Capitalism‘. Consumerism and Materialities of Love in Dystopian Works by Thomas Melle, Leif Randt and Gary Shteyngart*. In M. Malinowska & M. Gratzke (Hrsg.), *The Materiality of Love. Essays on Affection and Cultural Practice* (S. 99-117). London: Routledge.
- Jamme, C. & Sandkühler, H.J. (2003). Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Skizze eines interdisziplinären Forschungsprogramms. In S. Freudenberger & H. J. Sandkühler (Hrsg.), *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaften* (S. 15-46). Frankfurt a. M. (u. a.): Peter Lang.
- Jung, T. (1991). *Jenseits der Geschichte – Jenseits des Humanen? Zur Kennzeichnung der Gegenwartsmoderne durch J. Baudrillard*. In S. Müller-Doohm (Hrsg.), *Jenseits der Utopie. Theoriekritik der Gegenwart* (S. 364-395). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Junge, M. (2004). *Soziologie der Simulation: Jean Baudrillard*. In S. Moebius & L. Peter (Hrsg.), *Französische Soziologie der Gegenwart* (S. 325-354). Konstanz: UVK.
- Keppler, A. & Seel, M. (2008). *Adornos reformistische Kulturkritik*. In G. Kohler & S. Müller-Doohm (Hrsg.), *Wozu Adorno?* (S. 223-234). Weilerswist: Velbrück.
- Klossowski, P. (1986). *Vom Simulakrum in der Kommunikation Georges Batailles*. In P. Klossowski, *Die Ähnlichkeit (La Ressemblance)* (W. Seitter, Übers.) (S. 78-88). Bern/Berlin: Gachnang & Springer.

- Kneer, G. (2005). *Jean Baudrillard*. In D. Kaesler (Hrsg.), *Aktuelle Theorien der Soziologie. Von Shmuel N. Eisenstadt bis zur Postmoderne* (S. 147-167). München: C. H. Beck.
- Lancelin, A. (2004). The Matrix Decoded. Le Nouvel Observateur Interview with Jean Baudrillard. *International Journal of Baudrillard Studies*, 1 (2).
- Randt, L. (2012). *Schimmernder Dunst über CobyCounty*. München: Piper.
- Randt, L. (2015). *Planet Mignon*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Randt, L. (2020). *Allegro Pastell*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schaub, M. (2004). *Lust vs. Begehren. Die Rolle der „Dispositive“ der Macht für die Körperpolitik bei Foucault und Deleuze*. In: M. Schaub & S. Wenner (Hrsg.), *Körper-Kräfte. Diskurse der Macht über den Körper* (S. 79-130). Bielefeld: transcript.
- Schaub, M. & Wenner, S. (2004). Einleitung. In M. Schaub & S. Wenner (Hrsg.), *Körper-Kräfte. Diskurse der Macht über den Körper* (S. 7-20). Bielefeld: transcript.
- Schumacher, H. (2020). ‚Es war etwas Neues, und gleich waren’s drei davon‘. Building Communities and Subjectivities after the Human in Contemporary German Science Fiction. *Oxford German Studies*, 49 (2), 191-208.
- Smith, D. W. (2005). The concept of the simulacrum: Deleuze and the overturning of Platonism. *Continental philosophy review*, 38 (1), 89-123.
- Strehle, S. (2012). *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer VS.