

INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK

D İ Y A L O G

2 0 2 5

SONDERAUSGABE: GERMANISTIK IM 21. JAHRHUNDERT-

BAND I



DİYALOG. INTERKULTURELLE ZEITSCHRIFT FÜR GERMANISTIK
2025
SONDERAUSGABE: GERMANISTIK IM 21. JAHRHUNDERT- BAND I

INHALTSVERZEICHNIS / CONTENTS

Vorwort ‖ **296-297**

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE / RESEARCH ARTICLES

LITERATURWISSENSCHAFT / LITERARY STUDIES

01. Körper, Stadt und Erinnerung:
Disziplin und Einschreibung in Jenny Erpenbecks *Kairos.* ‖ **298-315**
Şebnem Sunar, Istanbul

02. Auf den Spuren kolonial-kritischer Anmerkungen in den Schriften von Bettina Schinas, geborene Savigny, aus Griechenland im Lichte interkulturellen Begegnungen
im 19. Jahrhundert ‖ **316-333**
Theologia Traka, Athen

03. Die Kontrolle über das Narrativ in einer postmigrantischen Gesellschaft am Beispiel von Fatma Aydemirs Roman *Ellbogen* ‖ **334-351**
Susanne Lorenz, Istanbul

04. An den Rändern des Bewusstseins ‖ **352-363**
Björn Hayer, Landau

05. Zwischen Herkunft und Zukunft: Kulturelle Verortungen in Deniz Utlus Roman *Die Ungehaltenen* ‖ **364-379**
Nurhan Uluç, Sakarya

ERZIEHUNGSWISSENSCHAFT / EDUCATION STUDIES

06. Akzeptanz digitaler Hospitationsberichte zur Förderung der Reflexion durch Peer-Feedback im schulpraktischen Kontext ‖ **380-395**
Nurseza Keleş, Bursa – Anastasia Şenyıldız, Bursa

07. Ulusal ve Uluslararası Almanca Ders Kitaplarında Teknolojiye Yönelik Neolojizmlerin Oluşumu ve Morfolojik Dizinlenmesi ‖ **396-412**
Sibel Tuna, Edirne – Handan Köksal, Edirne

08. Künstliche Intelligenz in der Fremdsprachendidaktik: Sprachgefühl und Sprachmodell im Fokus ‖ **413-429**
Behiye Arabacıoğlu, Eskişehir – Sema Nur Tunçyüz, Eskişehir

09. Digitale Kompetenzen von DaF-Studierenden: Eine Mixed-Methods Studie in der Marmara-Region ‖ **430-451**
Hilal Balcı, Istanbul – Sevinç Hatipoğlu, Istanbul

10. Wissenserwerb durch Bild-Text-Kohärenz im Fremdsprachenunterricht ‖ **452-478**
Şerife Çelikkaya, Eskişehir – Gönül Karasu, Eskişehir

11. Lernerperspektiven zu Deutsch als Tertiärsprache nach Englisch: Eine empirische Untersuchung ‖ **479-500**
Fatma Irmalı, Ankara – Dalım Çiğdem Ünal, Ankara

12. Smart Graders? Untersuchung des Potenzials von Sprachmodellen in der Fremdsprachenevaluation ‖ **501-525**
Bora Başaran, Eskişehir – Yaşar Ali Sarkiler, Eskişehir

BERICHT/ REPORT

13. Kongressbericht: XVII. Türkischer Internationaler Germanistik Kongress.
„Germanistik im 21. Jahrhundert: Verbindungen – Verknüpfungen – Vernetzungen“ ‖ **526-540**
Gizem Bahçıvan, Izmir – Miray Köksal Şahin, Izmir – Furkan Aka, Izmir

(Die in dieser Zeitschrift geäußerten Meinungen und Kommentare unterliegen der Verantwortung der AutorInnen und spiegeln nicht unbedingt die Meinung der Herausgeberschaft bzw. des GERDERs wider.)

DİYALOG. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik wird indexiert im **EBSCO, ULAKBIM TR DİZİN (TÜBİTAK),** in **SOBIAD**, in **IDEALONLINE**, in **EBSCO Publishing**, in der deutschen **IBZ (Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur)** und **IBR (Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Literatur)** und der **Germanistik im Netz. Virtuelle Fachbibliothek Germanistik**.

Diyalog 2025/ Sonderausgabe: Germanistik im 21. Jahrhundert- Band I: 298-315 (Research Article)

Körper, Stadt und Erinnerung:
Disziplin und Einschreibung in Jenny Erpenbecks *Kairos.*

Şebnem Sunar, Istanbul

https://doi.org/10.37583/diyalog.1823393

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Studie untersucht die Einschreibung von Erinnerung durch Körper und städtischen Raum in Jenny Erpenbecks *Kairos*. Durch eine Zusammenschau der Ansätze Merleau-Pontys, Connertons und Lefebvres zeigt die Analyse, wie sich Macht in der Erzählung verkörpert. Im Fokus stehen die affektiven und traumatischen Dynamiken zwischen den Figuren Hans und Katharina sowie die Rolle Berlins als Erinnerungsort. Im Roman wird individuelle wie kollektive Erinnerung als Effekt körperlicher und räumlicher Einschreibungen von Macht narrativ erfahrbar. Ergänzend präzisiert die Einbeziehung von Foucaults mikro-disziplinärer Verfahren, wie intime Routinen öffentliche Autorität in somatische Habitus und in erzählerische Struktur übersetzen. Die Stadt Berlin erscheint dabei nicht als Kulisse, sondern als dynamisches Gefüge, in dem sich ideologische Sedimente in urbanen Atmosphären ablagern und Erinnerung im Alltagsvollzug lesbar wird. Konkrete Textmomente – das Dispositiv der Tonbandkassette und ritualisierte Warte-Choreographien – werden als Einschreibungstechniken gefasst, die Wahrnehmung, Affekt und Gedächtnis strukturieren. Methodisch wird ein integrierter Leib-Raum-Zugang für die literarische Gedächtnisforschung operationalisiert und sein heuristischer Ertrag für spätsozialistische Kontexte ausgewiesen. Die Studie zeigt so szenenbasiert, dass Erinnerung in *Kairos*. nicht nur dargestellt, sondern durch leib-räumliche Orientierung und Praxis hervorgebracht wird und affektive Ökonomien mit städtischer Organisation verschränkt.

Schlüsselwörter: *Verkörperte Erinnerung, Disziplinarmacht, urbane Gedächtnistopographie, Jenny Erpenbeck, Kairos*.

Abstract (English)

Body, City, and Memory: Discipline and Inscription in Jenny Erpenbeck's „Kairos."

This study examines the inscription of memory through the body and urban space in Jenny Erpenbeck's *Kairos*. By synthesizing the approaches of Merleau-Ponty, Connerton, and Lefebvre, it demonstrates how power is embodied in the narrative. The analysis focuses on the affective and traumatic dynamics between Hans and Katharina and on Berlin's function as a site of memory. In the novel, individual and collective memory is narratively rendered as an effect of physical and spatial inscriptions of power. In addition, bringing in Foucault's analytics of micro-discipline clarifies how intimate routines translate public power into somatic habits and narrative structure. Berlin is presented not as a backdrop but as a dynamic urban fabric in which ideological sediments settle into urban atmospheres, making memory legible in everyday practice. Concrete textual moments—the cassette-tape dispositif and ritualized waiting choreographies—

Einsendedatum: 18.06.2025 Freigabe zur Veröffentlichung: 30.11.2025

are treated as techniques of inscription that shape perception, affect, and recall. Methodologically, the article operationalizes an integrated body–space approach to literary memory studies and outlines its heuristic yield for late-socialist contexts. Scene-based evidence thus shows that memory in *Kairos*. is not only represented but produced through embodied orientation and spatial practice, intertwining affective economies with urban organization.

Keywords: *Embodied memory, disciplinary power, urban memoryscapes, Jenny Erpenbeck, Kairos.*

EXTENDED ABSTRACT

Jenny Erpenbeck's *Kairos*. explores how memory is inscribed upon the human body and urban space through the intertwined dynamics of discipline, power, and affect. Rather than presenting memory as solely cognitive or psychological, the novel situates it at the intersection of embodied experience, habitual practice, and spatial environment, emphasizing the interplay between individual and collective remembrance.

Developing from this conceptualization of memory, the present article employs a theoretical framework that draws on Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of the body, Paul Connerton's theory of bodily memory practices, and Henri Lefebvre's spatial theory. This approach foregrounds the material, affective, and ritual dimensions of memory as processes that are both embodied and socially inscribed. On this basis, the article demonstrates how *Kairos.* reveals the mechanisms by which power, discipline, and historical rupture are enacted through everyday bodily practices and urban experience, situating the novel within current debates on the interrelations of memory, space, and subjectivity in contemporary German-speaking literature.

To elucidate the complexity of these interrelations, this interpretive strategy leverages each theorist's concepts to trace distinct layers of the novel's poetics of memory. Merleau-Ponty's emphasis on sensory perception and embodiment informs an analysis of how Katharina's memories are not merely recollected but viscerally re-experienced through bodily sensations and affective states. Connerton's focus on habitual practice and ritual provides insight into how disciplinary power is enacted through repetitive gestures, corporeal routines, and the performative dimensions of submission and control. Lefebvre's tripartite conception of space—perceived, conceived, and lived—supports an examination of Berlin as a palimpsest: a site where personal and collective histories are not simply recorded but continually (re)constructed through spatial practices and urban transformation. Taken together, these perspectives allow for a nuanced reading that foregrounds the convergence of body, ritual, and space in the ongoing production and disruption of memory.

It is through this interdisciplinary lens that the article demonstrates how spatial and corporeal processes in *Kairos*. not only shape representations of memory but also facilitate its affective transmission, particularly as these processes intersect with power, surveillance, and historical rupture. By showing how memory is negotiated through bodily presence, social ritual, and urban transformation, the analysis challenges reductive understandings of memory as mere psychological recall and foregrounds how historical trauma and political regimes become materialized in both the cityscape and the gendered body.

This dynamic is most powerfully dramatized in the intense and traumatic relationship between Hans and Katharina, set against the final years of East Germany and its transformation. Hans personifies the regime's disciplinary power, while Katharina's body becomes the locus for these oppressive dynamics. Their relationship serves as a microcosm of the broader disciplinary practices and ideological structures that characterized the GDR, reflecting the entanglement of personal histories with collective political realities. In *Kairos.*, the reactivation of traumatic memories is presented as a continuous process, intimately linked to sensory and spatial experience; the narrative demonstrates that memory is enacted and re-enacted through bodily sensation and engagement with the urban environment. Erpenbeck's depiction of Berlin as both backdrop and agent—a palimpsest layered with historical, political, and emotional traces—further intensifies this interplay, presenting urban spaces as active sites for the production and transformation of memory.

Moreover, the novel highlights the mechanisms through which discipline and control become embedded in everyday practice, manifesting in bodily routines, spatial organization, and the technologies that mediate experience. The motif of media technologies—particularly cassette recordings—serves as an instrument of discipline and surveillance. Hans's use of tapes to document and control Katharina exemplifies Foucauldian panoptic discipline, subjecting her body and psyche to ongoing scrutiny and emotional manipulation. These technologies not only symbolize state surveillance in the GDR but also embody intimate power relations, collapsing boundaries between private and public memory and intensifying the affective entanglements between the characters.

The collapse of the GDR thus profoundly shapes both the narrative structure and the protagonists' interactions, with Hans and Katharina's relationship mirroring broader societal tensions and the transformation of political orders. Erpenbeck crafts Berlin as a dynamic, multi-layered space in which historical and ideological transitions manifest physically and emotionally, intersecting with the gendered experiences of the protagonists—most strikingly in the disciplinary violence enacted upon the female body. In this way, Katharina's traumatic experiences offer insight into a broader Foucauldian critique, illustrating how power is inscribed through routines of submission and bodily discipline. Memory emerges not merely as recollection but as repeated, embodied enactment of past trauma, highlighting the interplay of body, power, and affect in the constitution of individual and collective identities.

1 Einleitung: Verkörperte Erinnerung und räumliche Erfahrung

Erinnerung ist kein abgeschlossenes Archiv, vielmehr ein lebendiges Geflecht aus Körper, Raum und Zeit. Ihre Manifestation geht über das rein Mentale hinaus und zeigt sich in der sinnlichen Evokation längst vergessener Bilder, im Gehen durch Straßen, im flüchtigen Wahrnehmen eines vertrauten Geruchs sowie im Erspüren von Machtverhältnissen. Kaum ein literarischer Moment hat die Verflechtung von Sinneseindruck und Erinnerung so eindrücklich ins Bild gesetzt wie die berühmte Madeleine-Szene in „Combray", dem ersten Teil von Marcel Prousts Romanzyklus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*: Ein einfacher Geschmack, das in Lindenblütentee getauchte Gebäck, wird zum Auslöser einer affektiven Erinnerungsexplosion, die tief im Unbewussten sedimentiert war (vgl. Proust 1979 [1913]: 63f.). In der Sinnlichkeit dieses Erlebens manifestiert sich ein poetologisches Prinzip, das sich als Resultat des sogenannten Proust-Effekts herausbildet: Erinnerung ist nicht primär ein kognitiver Akt, sondern eine körperlich fundierte, atmosphärisch aufgeladene Erfahrung.

Diese sinnliche Dimension markierend, fokussiert die vorliegende Studie auf die leiblich-räumliche Einschreibung im Spannungsfeld von Macht, Subjektivität und Geschichte, wie sie in Jenny Erpenbecks *Kairos*. entfaltet wird. Der Roman verschränkt die Intimität einer destruktiven Liebesbeziehung mit dem historischen Zerfall des DDR-Systems und entwickelt dabei eine Poetik der Einschreibung, die Macht, Geschichte und Erinnerung als dynamische, leiblich verankerte Prozesse sichtbar macht. In *Kairos*. (2021), vornehmlich in Ostberlin der späten DDR, an der Schwelle zum Systemumbruch situiert, agiert der Körper als Medium von Kontrolle und Begehren, während die Stadt als pulsierendes Palimpsest erscheint, in dem sich Geschichte sedimentiert und zugleich fortwirkt.

Die skizzierte Verschränkung verlangt eine Raumauffassung, die den Raum als sozial produziertes Relationsgefüge fasst. Der Raumbegriff ist interdisziplinär geprägt und findet in unterschiedlichen Kontexten – von der Philosophie über die Soziologie bis zur Kunsttheorie – Verwendung (vgl. Günzel 2020). Leitend ist hier jedoch die Theorie des französischen Soziologen Henri Lefebvre, der den Raum als gesellschaftliches Produkt verstand und damit die theoretische Grundlage der kritischen Stadtforschung prägte: Nach Lefebvre entsteht Raum aus der Verschränkung von räumlicher Praxis, Repräsentationen des Raums und Räumen der Repräsentation; er ist von Machtverhältnissen und symbolischen Codierungen durchzogen und fungiert zugleich als Medium wie als Effekt sozialer Produktion und Kontrolle (vgl. 1991 [1974]: 26–27; 289). Eine rein strukturelle Lesart bliebe jedoch blind für den Vollzug der Räumlichkeit. Mit Maurice Merleau-Ponty rückt der Leib daher ins Zentrum; für ihn ist der Leib

> […] der Ursprung aller [...] Ausdrucksräume, die Bewegung des Ausdrückens selbst, das, was Bedeutungen aus sich erst entwirft und ihnen einen Ort gibt, was sie als Dinge unter unseren Händen und unter unseren Augen existieren läßt [...] Der Leib ist unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben. (Merleau-Ponty 1966 [1945]: 176).

Diese Rahmung wird bei dem britischen Sozialanthropologen Paul Connerton sozialtheoretisch präzisiert, der in seinen Studien zum kulturellen Gedächtnis den Körper

als Träger habitualisierter Erinnerungspraktiken innerhalb kollektiver Ordnungen begreift. Erinnerung ist dementsprechend nicht der Zugriff auf gespeicherte Daten, sondern ein leiblich vollzogener Akt. Dies vertieft Connerton in seiner Konzeption der „habitual memory", indem er zeigt, dass die Vergangenheit nicht primär diskursiv wirkt; soziales Erinnern vollzieht sich wesentlich in körperlichen Praktiken, rituellen Handlungen und habitualisierten Bewegungen (vgl. Connerton 1989: 72–74, 102). Im Konzept der „bodily social memory" (ebd.: 71) fungiert der Leib nicht als neutrales Vehikel, sondern als kulturelles Medium: Als Träger inkorporierter Praktiken sedimentiert er das Vergangene und aktualisiert es performativ in der Gegenwart. Daran anschließend lässt sich Erinnerung nicht als statische Konservierung, sondern als situierte, affektive und von Gegenwartsperspektiven geprägte Neuverhandlung begreifen – ein performativer Prozess, in dem sich kulturelle Bedeutungsordnungen im Körper und im Raum aktualisieren. Diese Linie schärft Michel Foucaults Machtanalytik, indem sie zeigt, wie körperliche Praktiken Erinnerung tragen, während sie zugleich Subjekte disziplinieren und formen. In dieser theoretischen Konstellation erscheint der Körper als lebendiges Archiv, in dem sich Geschichte nicht nur in expliziten Erinnerungsakten, sondern in Gesten, Haltungen und affektiven Mustern niederschlägt – verstanden im Horizont jener „Einrichtungen, die in einer gegebenen Gesellschaft gestatten, die Diskurse zu registrieren und zu konservieren […], die man im Gedächtnis behalten will." (Foucault 1973: 187)

2 Theoretische Perspektiven einer Gedächtnispoetik: Raum, Körper, Erinnerung

Mit Blick auf eine Gedächtnispoetik profiliert dieser Abschnitt drei Achsen: Raum als sozial produziertes Gefüge (Lefebvre), Leib als Ursprung von Welterfahrung (Merleau-Ponty) und Erinnerung als habitualisierte Praxis (Connerton), ergänzt um Foucaults Machtanalytik. Dementsprechend untersucht diese Studie, wie der Roman eine Poetik der Einschreibung entwickelt: Erinnerung erscheint als konflikthafte, leiblich verankerte Praxis in der Verschränkung von Raum und Subjekt und prägt sowohl die narrative Form als auch die ästhetischen Wahrnehmungsdispositionen. Diese Dynamik zeigt sich exemplarisch in der Verschränkung von körperlicher Wahrnehmung und urbaner Topographie. Auf dieser theoretischen Grundlage werden im Folgenden die beiden zentralen Dimensionen einer Gedächtnispoetik entfaltet, deren ästhetisch-poetologische Tragweite im dritten Teil vertieft wird.

2.1 Raum als soziales Produkt: Gedächtnislandschaften

Räume sind kulturell codierte, historisch sedimentierte Dispositive (vgl. Lefebvre 1991: 26), die Erinnerungsprozesse strukturieren, indem sie individuelle Erfahrungen und politische Machtspuren überlagern. Die Stadt als verdichtete Form dieses Prozesses fungiert als vielschichtiger Speicher. Andreas Huyssen erfasst diese Qualität treffend, wenn er Städte als „palimpsests of history" (2003: 101) beschreibt – Orte, an denen sich

historische Transformationen schichtweise einschreiben, ohne Vorgängerschichten zu tilgen. Ähnlich versteht Martina Löw den urbanen Raum als „kumulative Textur“ (2011: 130), in der sich historische Prozesse und soziale Praktiken schichtweise ablagern. Aus dieser Perspektive wird das Charakteristikum einer Stadt nicht allein durch physische Komponenten bestimmt, sondern ebenso durch soziale Interaktionen und historische Ereignisse. Diese Prozesse stehen in dynamischer Wechselwirkung und führen zu einer vielschichtigen, sich kontinuierlich verändernden Gestaltung urbaner Räume. Im Anschluss an ein palimpsesthaftes Verständnis urbaner Räume, wie es exemplarisch bei Huyssen angelegt ist, lässt sich auch bei Kirstin Buchinger eine konzeptionelle Nähe erkennen, die kulturelle und gesellschaftliche Einschreibungen in ihrer fragmentarischen Sichtbarkeit reflektiert (vgl. Buchinger 2013: 267). Die in urbanen Palimpsesten sedimentierten historischen Spuren manifestieren sich jedoch keineswegs als statisches Konstrukt, vielmehr sind sie Ausdruck einer dynamischen Verschränkung von Raum, Macht und Erinnerung, die sowohl individuelle als auch kollektive Gedächtnisprozesse prägt.

Diese palimpsesthafte Struktur verweist auf die Prozessualität des Urbanen: Räume sind nicht gegeben; sie entstehen fortlaufend in sozialen Praktiken. Ohne die phänomenologische Dimension leiblicher Erfahrung bleibt diese Sicht indes defizitär. Aus Merleau-Pontyscher Perspektive erscheint der Leib als Medium, in dem räumliche Ordnungen affektiv verinnerlicht und als kulturelle Praktiken sedimentiert werden. Daran anknüpfend besteht der nächste Schritt darin, die Ebene der Einschreibung in den Blick zu nehmen, auf der der Körper als Speicher sozialer Ordnungen hervortritt.

2.2 Praktiken der Einschreibung: Der Körper als Speicher

Werden Räume als kulturell produzierte und ideologisch codierte Strukturen begriffen, so stellt sich notwendig die Frage nach dem Körper. Dieser durchquert nicht nur Räume, sondern erfährt und verinnerlicht sie; Erinnerung kann folglich nicht als bloßes Resultat mentaler Rekonstruktion gelten, sondern manifestiert sich als leiblicher Vollzug, der sich in Gesten, Haltungen, Bewegungen einschreibt. Paul Connerton formuliert prägnant: „In habitual memory the past is, as it were, sedimented in the body“ (1989: 72). Der Körper wird zum Medium, durch das soziale Ordnungen nicht nur erinnert, sondern unmerklich im Raum fortgeschrieben werden.

Diese Erkenntnis findet in Michel Foucaults Machtanalytik ihre kritische Zuspitzung. Foucault beschreibt den Körper als Teil einer „Machtmaschinerie […], die ihn durchdringt, zergliedert und wieder zusammensetzt. Eine ‚politische Anatomie‘, die zugleich als ‚Mechanik der Macht‘“ (1977 [1975]: 176) funktioniert, formt ihn durch Disziplinartechniken.

Aus dieser doppelten Perspektive – Connertons habituelle Sedimentierung und Foucaults disziplinäre Formierung – entsteht das Bild des Körpers als aktives Archiv. In ihm kreuzen sich persönliche Erinnerung und politische Ideologie nicht als diskursive Behauptung, sondern als gespürte, wiederholte, verkörperte Erfahrung. Diese

theoretische Konstellation markiert den Analyserahmen, innerhalb dessen *Kairos.* die Kopplung von Disziplinierung und Affekt als leiblich-räumliche Einschreibung sichtbar macht.

3 Verkörperte Erinnerung in Jenny Erpenbecks *Kairos.*

Die vorangehenden Überlegungen zeigen, dass Erinnerung als leiblich-räumlich situiert ist. Sie entsteht in einem komplexen Wechselspiel zwischen physischen Erfahrungen, sozialen Einschreibungen und symbolischen Ordnungen. Was erinnert wird, ist nicht allein das, was sprachlich rekonstruiert werden kann, sondern auch das, was sich im Körper ablagert: in Bewegungsmustern, Gesten und Affekten. Räume sind nicht bloß die äußere Bühne solcher Prozesse, sondern selbst kulturell codierte Gefüge, die Wahrnehmung, Verhalten und Gedächtnis prägen. Körper und Raum stehen in einem reziproken Verhältnis: Sie schreiben sich wechselseitig ein, strukturieren und destabilisieren einander zugleich.

Diese doppelte Einschreibung durchzieht nicht nur die thematische Struktur, sondern prägt auch die narrativ-poetische Dynamik des Romans. Erinnerung erscheint nicht als retrospektive Ordnung, sondern als affektives, leiblich-räumlich verkörpertes Geschehen. Die folgenden Abschnitte rücken zwei ineinandergreifende narrative Konstellationen in den Mittelpunkt: den weiblichen Körper als Ort affektiver Disziplinierung sowie die fragmentierte Topographie Berlins als Erinnerungsraum.

3.1 Leibliche Einschreibungen der Erinnerung: Affekt und Disziplin

Die Verkörperung von Erinnerung in *Kairos.* zeigt sich exemplarisch in der Beziehung zwischen Katharina und Hans – einer Liebesbeziehung, die von Beginn an durch Macht, Altersdifferenz und ideologische Spannung geprägt ist. Der Roman erzählt nicht nur von der toxischen Beziehung zwischen der jungen Studentin Katharina und dem älteren, systemtreuen Hans, sondern thematisiert auch eine Gesellschaft im Umbruch, den Zerfall der DDR und den Übergang in ein neues Europa. Der signifikante Altersunterschied von fast dreißig Jahren, Hans' kulturelle Überlegenheit als etablierter Intellektueller und die politische Aufladung ihres Verhältnisses lassen Katharinas Körper zum Austragungsort widersprüchlicher Dynamiken werden: Begehren und Kontrolle, Intimität und Unterwerfung. In dieser asymmetrischen Konstellation wird der weibliche Körper nicht allein zum Objekt der Begierde, sondern auch zum Speicher und Medium einer affektiven Disziplinierung. Jahre später, nach Hans' Tod, lösen zwei Kartons voller Dokumente eine Reise in die Vergangenheit aus, die den narrativen Rahmen des Romans bildet. Die aus ihnen hervorgeholten Erinnerungsstücke verdeutlichen, dass die Erzählung selbst als Form der Erinnerungsarbeit gelesen werden kann – als subjektive und zugleich kulturell eingebettete Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Diese Dimension des Erinnerns artikuliert sich auch auf der Reflexionsebene des Romans selbst. Jenny Erpenbeck formuliert dies prägnant: „Man kann Erinnerung dokumentieren, sie herausfordern. Es gibt sie jedoch nirgend als in Köpfen […] Erinnerung ist Versetzung, Auswertung."

(2018: 306). Diese Worte bringen auf den Punkt, dass dokumentarische Spuren – wie die Inhalte der Kartons – zwar als Auslöser fungieren, das Erinnerte selbst jedoch ein prozessuales, interpretatives Geschehen bleibt. Gerade diese Dynamik wird in *Kairos.* nicht nur narrativ dargestellt, sondern auf der Ebene der leiblich-affektiven Erfahrung inszeniert. Die Erinnerung an diese Beziehung setzt sich primär in Katharinas Leib fest – in Gesten, Empfindungen und körperlich durchlebten Situationen.

Im Zentrum des Romans steht der weibliche Körper als Träger von Erinnerung und Disziplin. Es ist Katharinas Körper, der die Spuren der Beziehung zu Hans einschreibt, der Begehren und Unterwerfung gleichermaßen erfährt und bewahrt. Ihre Erinnerung ist keine retrospektive Rekonstruktion, sondern eine leibliche Sedimentation: Erlebtes bleibt nicht in Worten, sondern in Haltungen, Blicken und Berührungen gegenwärtig. Besonders eindrücklich wird dies in einer frühen, repräsentativen Szene deutlich: Katharina und Hans begegnen sich auf dem Wohnzimmerteppich in einer stillen, gleichsam sakralen Geste der Annäherung. Gerahmt von dramatischen Werken des klassischen Musikrepertoires, unter anderem von Mozarts *Requiem*, einer Totenmesse (vgl. Erpenbeck 2021: 26f.), entfaltet die Szene eine überzeitliche, beinahe liturgische Atmosphäre, in der sich die Körper nicht nur einander zuwenden, sondern gleichsam in einen symbolischen Raum eintreten. Der Roman verzichtet auf erotische Klischees und beschreibt den Moment als affektive Transformation. Erinnerung erscheint hier nicht als narrativer Akt, vielmehr als körperliche Einschreibung in ein sinnlich-affektives Gedächtnis:

> Die Toten schlottern in den Himmel hinauf, während die beiden Menschenkörper sich in eine Landschaft verwandeln, die nicht zu sehen, nur mit Händen zu greifen ist, unzählige Wege gibt es in dieser Landschaft, nur fortlaufen kann man nicht [...] Dann löscht der Schlaf alle Gedanken aus, und was ihnen geschehen ist, wird ihnen, während sie ruhig atmend beieinander liegen, auf die Gehirnrinde geschrieben. (ebd.: 27–29)

In dieser Passage werden die Körper zu einer Topographie, die nicht überblickt, sondern nur tastend erfahren werden kann. Schon der erste Satz des Zitats – „Die Toten schlottern in den Himmel hinauf" (ebd.: 27) – ruft die Klangwelt des Requiems auf und stiftet eine liturgische, transzendente Atmosphäre. Diese poetische Metapher verbindet zwei zentrale Dimensionen verkörperter Erinnerung: Erstens verweist sie auf eine nicht-visuelle, sondern taktil-affektive Form des Erinnerns, die sich der Sprache entzieht. Zweitens wird der Körper nicht als abgeschlossene Einheit verstanden, sondern als Raum, in dem Erfahrungen sich sedimentieren – durch Berührung und Rhythmus. Gerade in dieser Szene wird sichtbar, dass sich Erinnerung nicht allein in sprachlichen Rekonstruktionen vollzieht, sondern im Körper eingeschrieben wird. Der Schlaf, in philosophischer und literarischer Tradition oft als kleiner Bruder des Todes verstanden[1], fungiert hier paradox als ein Akt der leiblichen Einprägung. Wie Paul Connerton aufgezeigt hat, konstituiert sich Gedächtnis nicht nur durch narrative Vermittlung, sondern auch durch körperliche

[1] Die Analogie von Schlaf und Tod hat eine bis in die Antike reichende Tradition: Bereits die griechische Mythologie kennt Hypnos, der Gott des Schlafes, und Thanatos, der Gott des Todes, als Brüder. Der Topos dient seither dazu, die Schwelle zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit, Leben und Tod, Sein und Nichtsein sowie Erinnerung und Vergessen zu reflektieren. Einen kanonischen Beleg bietet der Sein-oder-Nichtsein-Monolog aus *Hamlet* (1987 [1600]); vgl. Shakespeare, *Hamlet* III.1.

Praktiken, die dem Bewusstsein entgleiten – durch habituelle Bewegungen, Haltungen und affektive Reaktionen, die sich im Alltag sedimentieren (vgl. 1989: 72–104). Diese Dimension der „habitual memory" bildet den theoretischen Rahmen für das, was die Szene in *Kairos.* erzählerisch entfaltet: Das körperlich Wiederholte wird nicht erinnert, weil es bewusst erzählt wird, sondern weil es sich in der somatischen Praxis aktualisiert. Damit veranschaulicht die Szene, wie Erinnerung nicht nur das ist, was bewusst erinnert wird, sondern auch das, was dem Vergessen entzogen bleibt – eingeschrieben in das affektive und leibliche Register eines Körpers, der zugleich Träger, Medium und Speicher der Geschichte ist.

Diese Einschreibung vollzieht sich in der liturgischen Klangkulisse „*ihr*[es][2] Requiem[s]" (Erpenbeck 2021: 195), in jenem Totenritual, in dem die Formel „Et lux perpetua luceat eis" (Und das ewige Licht leuchte ihnen[3]) rezitiert wird. Die Grenze zwischen sakralem Ritus und profanem Begehren verschwimmt: Die Körper der Liebenden werden zu einem Ort kollektiver wie individueller Erinnerung; ihre Vereinigung wird zu einem Akt des Gedächtnisses – flüchtig und doch unauslöschlich. Die Szene evoziert nicht nur Intimität, sondern eine ritualisierte Transzendenz. Die musikalische Struktur rahmt das Geschehen nicht nur akustisch, sondern auch semantisch: Sie verleiht dem körperlichen Kontakt eine überzeitliche Dimension. Das Erinnern erfolgt nicht durch Sprache, sondern durch Stimmung, Rhythmus und Atmosphäre. Es ist, als ob die Szene selbst zu einem liturgischen Akt wird, in dem das Gedächtnis nicht erzählt, sondern zelebriert wird. Dass Hans Katharina später ein Buch mit der Widmung „Et lux perpetua luceat eis!" schenkt (s. ebd.: 40), ist vor diesem Hintergrund kein bloßes Detail, sondern eine Verdichtung dessen, was in der Szene grundgelegt ist: eine Einschreibung des Erlebten in ein kulturelles Register des Gedenkens. Der weibliche Körper wird dabei nicht nur affektiv markiert, sondern sakralisiert – als Ort des Unaussprechlichen und als Speicher eines intimen, aber kollektiv gerahmten Gedächtnisses.

Im Lichte der späteren Gewalt, die Hans gegenüber Katharina ausübt und die asymmetrische Ordnung ihrer Beziehung offenlegt, erhält diese Szene eine neue Dimension: Was als zärtliche, affektive Annäherung beginnt, entpuppt sich als erste Markierung des weiblichen Körpers, der fortan diszipliniert, normiert und beherrscht wird: Die Intimität wird zur Technik der Einschreibung – ein Moment der Verfügung über einen Körper, der zunehmend affektiv aufgeladen und machtvoll reguliert wird. Diese Form der Gewalt verweist auf eine Ordnung, in der Macht als affektive Praxis verinnerlicht wird und sich nicht eruptiv entlädt, sondern ritualisiert und leiblich verankert ist. In *Überwachen und Strafen* analysiert Foucault, wie sich Machtverhältnisse direkt in den Körper einschreiben – jenseits institutioneller Apparate und gesetzlicher Strukturen:

> Diese Beziehungen [der Macht][4] reichen nämlich tief in die Gesellschaft hinein; sie durchziehen sie, ohne sich notwendigerweise in den Rechten und Apparaten der

[2] Hervorhebung im Original.
[3] Übersetzung der Verfasserin.
[4] Hervorhebung der Verfasserin.

> Regierung zu verdichten; sie beschränken sich nicht darauf, auf der Ebene der Individuen, der Körper, der Gesten und der Verhaltensweisen die allgemeine Form des Gesetzes oder der Herrschaft zu reproduzieren. (Foucault 1977: 96)

In diesem Sinn wird Katharinas Leib bereits von Beginn an als Erinnerungsort codiert – ein Ort, der nicht nur begehrt, sondern geregelt, gesteuert und geformt wird. Die Requiem-Szene wird somit zur Initialzündung eines Machtverhältnisses, in dem das Erinnerte nicht nur gespeichert, sondern organisiert, ritualisiert und kontrolliert wird. Der weibliche Körper ist hier nicht nur Ort des Gedächtnisses, sondern Objekt einer affektiven und epistemischen Disziplinierung. Die liturgische Struktur des Requiems fungiert somit nicht nur als Klangkulisse, sondern gleichsam als Einschreibungsform, als „Basis für eine Mikrophysik der Macht" (ebd.: 191), in der der Körper zugleich genutzt, geformt und unterworfen wird. Schon in der Requiem-Szene selbst konkretisiert sich diese Dynamik, wenn die Erzählung den Prozess der Einschreibung im Körper veranschaulicht: „[…] Dann löscht der Schlaf alle Gedanken aus, und was ihnen geschehen ist, wird ihnen, während sie ruhig atmend beieinander liegen, auf die Gehirnrinde geschrieben" (Erpenbeck 2021: 29).

Dass diese Einschreibung nicht zufällig geschieht, sondern von Hans in einem musikalisch gerahmten Moment der intellektuellen Überlegenheit bewusst inszeniert wird, wird im Nachhinein deutlich. Die Wahl des *Requiems* als ästhetisches Mittel und die damit verbundene Kontrolle der Situation durch die Aura des Erhabenen intensivieren die Machtverhältnisse in dieser Szene. Für Katharina, die in diesem Moment wohl eine romantische, eher konventionelle musikalische Untermalung erwartet hätte, kommt die Wahl des Totenrituals überraschend: „Das passt wohl jetzt nicht, sagt sie. Jetzt, hat sie gesagt." (ebd.: 26). Ihre Irritation ergibt sich aus der Spannung zwischen einer erwarteten Intimität und der von Hans bewusst hergestellten sakralen Atmosphäre des Requiems, die den Moment affektiv überformt und in ein Gefüge von Kontrolle überführt. Für sie wird diese Erfahrung zum Schwellenmoment – zum Beginn einer Verbindung, in der Intimität zunehmend mit Unterwerfung verschmilzt. Hans formt die Szene, in der er sich durch Alter, Wissen und kulturelle Autorität als Regisseur einer Erinnerung etabliert, die nicht Katharinas eigene ist, sondern ihr eingeschrieben wird. All dies erzeugt eine Atmosphäre, in der Katharina nicht nur auf körperlicher Ebene zugänglich, sondern zugleich in eine symbolische Ordnung überführt wird.

Die affektive Einschreibung, die sich zunächst im Körper manifestiert, bleibt nicht auf die leibliche Dimension beschränkt, sondern setzt sich in räumlichen Routinen fort. Erinnerung in *Kairos.* ist in diesem Zusammenhang nicht nur körperlich, sondern auch topographisch verankert: Im Folgenden wird diese räumliche Dimension der Erinnerung anhand der Stadt Berlin untersucht – als Bühne einer Beziehung, in der Macht, Verlust und Nähe nicht nur zwischen Körpern, sondern auch zwischen Orten und Bewegungen verhandelt werden. Im Folgenden wird diese räumliche Dimension als Berliner Topographie des Erinnerns entfaltet.

3.2 Berlin als affektive Gedächtnistopographie

Während der Roman zunächst das Gedächtnis im Modus leiblicher Speicherung exponiert, erweitert sich dieser Vollzug im weiteren Verlauf zur topographischen Matrix des Urbanen. Die Stadt Berlin erscheint nicht als neutrale Kulisse, vielmehr als affektökonomisch aufgeladener Raum, der Spuren trägt und selbst als Palimpsest aus Geschichte, Emotion und Erinnerung wirksam wird. In dieser Perspektive wird die Stadt zum Gedächtnisraum, in dem sich individuelle Reminiszenzen mit kollektiven Sedimenten verschränken. Katharina erfährt Berlin als ein Terrain, in dem Atmosphären und fragmentierte Erinnerungsbilder nicht nur im Leib, sondern in urbanen Räumen fortgeschrieben werden.

Statt individuumszentriert zu verbleiben, externalisiert sich affektives Erinnern im urbanen Raum als materiell-symbolische Trägerstruktur. Straßen, Gebäude und Plätze Berlins fungieren als Speicher kollektiver wie individueller Vergangenheiten, die in den Bewegungen der Figuren aktualisiert werden. Im Sinne von Aleida Assmann lässt sich dies als kulturelles Gedächtnis fassen: als „eine[n] Fundus von Erfahrung und Wissen, der von seinen lebendigen Trägern abgelöst und auf materielle Datenträger übergegangen ist“ (Assmann 2006: 34). Im Roman übernehmen urbane Orte diese Funktion als Speicherflächen einer gemeinsamen, doch konflikthaft gebrochenen Erinnerung, deren Dynamik im Folgenden am Beispiel wiederkehrender Berliner Schauplätze näher entfaltet wird.

Von ihren ersten Begegnungen an erweist sich die Stadt als Schwellenraum, als topographische Figur der Übergänge: historisch geschichtet und zugleich zerrissen – ein Spiegel der inneren Ambivalenzen der Figuren. Mit der Erosion der DDR verschieben sich die Dispositive von der öffentlichen Ordnung in den Binnenraum der Beziehung: Hans’ anfängliche Dominanz – kulturelle Autorität, politische Loyalität, die Machtarchitektur seiner Wohnung – erodiert im Takt der gesellschaftlichen Umwälzungen. Die brüchig werdende Stadt spiegelt Risse im privaten Machtgefüge; räumliche Destabilisierung markiert den Systemwandel und eröffnet zugleich narrative Räume, in denen Kontrolle, Intimität und Erinnerung neu verhandelt werden.

Die Analyse des urbanen Gedächtnisraums zeigt, wie politischer Umbruch und existenzielle Entwurzelung räumlich resonieren. Der Stadtraum fungiert als aktiver Resonanzraum, in dem sich Machtverhältnisse und emotionale Überforderungen verkörpern. Der Begriff des Resonanzraums impliziert dabei keine passive Spiegelung von Emotionen; im Gegenteil bezeichnet der Begriff einen aktiven Ort affektiver Rückkopplung, der Subjektivität moduliert und destabilisiert. Im Sinne Foucaults lässt sich Berlins urbane Topographie als Netz von Disziplinarräumen (vgl. Foucault 1977: 183) begreifen, in denen Macht als Praxis des Alltags ist. Foucault zufolge konstituieren sich Disziplinarräume nicht durch ihre architektonische Gestalt allein, wirksam werden sie vor allem durch ihre Einbettung in Praktiken der Überwachung, Normierung und Habitualisierung – eine Logik, die auch die Figuren in *Kairos.* spürbar trifft. Im Kontext der fortschreitenden politischen Erosion der DDR verschiebt sich die Machtdynamik zunehmend von der öffentlichen Sphäre in den privaten Raum – ein Prozess, der sich

auch in der Beziehung zwischen Hans und Katharina spiegelt. Je brüchiger die ideologische Außenfassade des Regimes wird, desto stärker intensiviert sich Hans' Kontrollbedürfnis im Inneren der Beziehung. Diese Tendenz der Machtverlagerung lässt sich besonders deutlich in Formen der medial vermittelten affektiven Kontrolle beobachten, die nicht nur in der ritualisierten Praxis der Tonbandkassetten zum Ausdruck kommt, sondern auch als private Fortsetzung staatlicher Überwachungslogik gelesen werden kann. Während der Staat strukturell zerfällt, reinszeniert Hans über das Medium der Kassette ein autoritäres Kommunikationsregime, das affektive Nähe mit disziplinierender Kontrolle verschränkt. Die affektive Topographie Berlins wird durch äußere Umbrüche geprägt und zugleich durch die inneren Verschiebungen einer Beziehung, in der staatlicher Machtverlust als private Machtausübung neu reinszeniert wird. Das Stadtbild in *Kairos.* artikuliert solche Machtverhältnisse atmosphärisch – und nicht explizit, d. h. durch Räume, die Kontrolle oder Ohnmacht hervorrufen. Anhand der Beziehung zwischen Katharina und Hans lässt sich zeigen, wie sich Kontrolle und politische Ideologie in den „gemeinsamen Alltag" (Erpenbeck 2021: 143; 193) der intimen Nähe durch Berlin niederschlagen. Diese urbane Gedächtnistopographie fungiert einerseits als Hintergrund individueller Erfahrung, andererseits materialisiert sie die Bruchlinien der Erinnerung – als Stadtlandschaft, durchzogen von Spuren der Macht und der Verletzbarkeit.

Affektive Kartographien verdichten sich insbesondere an wiederholt durchquerten, rituell aufgesuchten Orten: Hans' Wohnung (ebd.: 21–29) bzw. die Wohnungsschwelle (ebd.: 149), die sich im Laufe der Zeit vom Ort der Intimität zum Ort der Kontrolle verwandelt; der S-Bahnhof Friedrichstraße, der als Grenzort sowohl räumlich als auch emotional aufgeladen ist (ebd.: 15; 87); die Tür des Lokals, vor der Katharina „[a]nderthalb Stunden […] frierend [steht] und […] ein Zeichen von ihm [wartet]" (ebd.: 241), um dann keine zu kriegen; Café Arkade (ebd.: 281), in dem sie auf Hans wartet – in solchen Mikro-Szenographien des Wartens schreibt sich eine stille Gedächtnisgeste in die Stadt ein. Wie Andreas Huyssen in seiner Analyse urbaner Erinnerungskulturen betont, herrschte nach dem Mauerfall ein breiter Konsens darüber, „that Berlin was primarily a memory space, haunted by the ghosts of its past" (2003: 77). Erpenbecks *Kairos.* setzt jedoch genau in jener Zeit ein, bevor dieser Konsens greifen konnte: in den letzten Jahren der DDR – der Hauptteil des Romans erstreckt sich von 1986 bis 1991 –, als die Zukunft bereits brüchig, die Gegenwart überlagert und die Vergangenheit noch nicht erzählbar war. Berlin erscheint hier nicht retrospektiv als Erinnerungsraum, sondern als ein in Echtzeit sich transformierendes Terrain, in dem Geschichte körperlich, affektiv und räumlich eingeschrieben wird. Die Stadt ist weniger neutrales Bühnenbild als ein atmosphärisch aufgeladenes Areal, dessen symbolische Leerstellen den Zerfall einer politischen Ordnung spiegeln und zugleich die affektiven Prägungen der Figuren formen. In diesem Rahmen fungiert Berlin als fluides Gedächtnis, als affektive Landschaft – eine sich fortlaufend verschiebende, sich überlagernde und sich unterbrechende Topographie der Dissoziation und des Gedächtnisses. Träger dieses subjektiven, fragmentierten Gedächtnisses sind dabei vor allem die Alltagsorte – Wohnungen, Straßenecken, Bahnhöfe.

Eine besonders aufschlussreiche Szene, in der sich diese affektiven Einschreibungen von Erinnerung und Macht verdichten, findet sich in der Berolina-Bar, wo heute an der Stelle des gleichnamigen Hotels das Rathaus Mitte steht und im Roman Katharina und Hans „hoch über den Dächern der Stadt […] zu Tisch [sitzen]. Schau mal, sagt Hans mit Blick auf den traurigen Kellner, was der Arme einen Stasiblick hat" (Erpenbeck 2021: 70). Diese kleine Szene wiederholt sich im Roman ein Jahr später am selben Ort, als die Beziehung von beiden bereits vergiftet ist (vgl. ebd.: 267–268). Die beiden Szenen verweisen auf die tief eingeschriebenen Disziplinarmechanismen eines repressiven Regimes. Solche Zuschreibungen offenbaren, wie Gesichter, Körperhaltungen oder soziale Rollen in alltäglichen Kontexten zu Trägern einer spezifischen politischen Erinnerung werden. Im Foucaultschen Sinne lassen sich diese Beobachtungen als Ausdruck der mikrostrukturellen „Machtmechanismen [lesen][5], welche die Existenz der Individuen einrahmen" (Foucault 1977: 99) und nicht offen agieren, sondern sich atmosphärisch und leiblich manifestieren – etwa im Blick, in der Körpersprache oder in der stillen Normierung von Verhalten im öffentlichen Raum. Dieselben Szenen gewinnen retrospektiv eine besondere Ironie, da sich am Ende des Romans herausstellt, dass Hans selbst unter dem Decknamen Galilei, „so wie der Name des Stücks von Bert Brecht" (Erpenbeck 2021: 373) als inoffizieller Mitarbeiter der Stasi tätig war – und somit nicht nur Beobachter, sondern aktiver Teil des Überwachungsapparates. Die politische Kontrolle ist hier nicht mehr bloß äußerlich; sie durchdringt die Subjekte bis in ihr affektives Wahrnehmen und Handeln hinein: Das, was Hans am Anderen erkennt, ist letztlich ein Spiegel seiner selbst.

Noch tiefgreifender ist jedoch die paradoxe Wendung, die diese Szene retrospektiv erhält: Die Enthüllung, dass Hans selbst als inoffizieller Mitarbeiter der Staatssicherheit unter dem Decknamen Galilei tätig war, exponiert das affektive Erinnern als zirkulär strukturiertes und strukturell ambivalentes Geschehen. Es offenbart sich eine Form der Gedächtnisarbeit, in der die Grenze zwischen Opfer- und Täterposition nicht stabil bleibt, sondern in ständiger Bewegung begriffen ist. Diese Enthüllung macht zugleich sichtbar, dass das System Täter hervorbringt und dieselben Subjekte durch Kontrolle und Manipulation zu Opfern seiner Mechanismen macht. Diese Konstellation lässt sich präzise mit Mary Fulbrooks Konzept der „participatory dictatorship" (2005: 12) fassen: Die DDR erscheint als Ordnung, die sich nicht trotz, sondern durch mikrologische Beteiligungen und affektive Komplizenschaften stabilisiert – eine Struktur des Herrschaftsmitvollzugs, die Opfer- und Täterpositionen verschiebt und verschränkt. Besonders deutlich wird dies in einem Stasi-Bericht über Hans, in dem es heißt:

> *Die Ursachen seiner Bereitwilligkeit zur Zusammenarbeit mit uns dürften teilweise in seiner politischen Einstellung, aber auch in seinem Interesse an der konspirativen Arbeit liegen. Desweiteren verspricht sich der Kandidat wohl auch persönliche Vorteile durch eine Verbindung mit uns*.[6] (Erpenbeck 2021: 374)

Im Lichte der Akten kehrt sich die Blickökonomie um: Hans erscheint nicht nur als ein Täter im Dienst des Systems, sondern zugleich als ein von diesem geformten Werkzeug,

[5] Hervorhebung der Verfasserin.
[6] Kursiv im Original.

das zwischen Anpassung und innerem Rückzug oszilliert: „Nackt macht sich der Staat vor seinen Zuträgern, nackt machen die Zuträger sich vor ihrem Staat. Die neue Heimat wächst im miteinander geteilten Geheimnis“ (ebd.: 374), denkt Katharina später, als sie die Kartons mit Hans’ Unterlagen durchgeht und „[z]wischen 6 Aktenordnern […], zwischen 1200 Seiten [sitzt]“ (ebd.: 373). In diesem Spannungsfeld wird deutlich, dass das politisch-ideologische System nicht lediglich individuelle Schuld erzeugt, sondern die Subjekte in eine Konstellation verwickelt, in der Handlungszwänge, Selbstschutz und ideologische Überformung untrennbar ineinander greifen. Das affektive Gedächtnis reagiert nicht mit linearem Aufdecken, sondern mit einer zyklischen Bewegung, in der sich Schuld, Scham und Nähe überlagern. Das Gesicht des Anderen fungiert in diesem Kontext nicht als bloßes Gegenüber, sondern als Reflexionsfläche der eigenen Verstrickung, die nicht nur biografisch erinnert, sondern leiblich sedimentiert. In Worten Merleau-Pontys: „Alles verweist uns [...] auf die organischen Beziehungen des Subjekts und des Raumes, auf jenen Anhalt des Subjekts an seiner Welt, der der Ursprung des Raumes ist“ (1966: 294). Gerade diese leiblich fundierte Spiegelung artikuliert sich im Moment der materiellen Erinnerung, als Katharina inmitten der Akten und Papiere sitzt, die Hans hinterlassen hat. Ihr entgleitet der Gedanke: „Hätte ich damals gewusst, dass ich dein Spiegelbild war“ (Erpenbeck 2021: 379). In dieser flüchtigen Einsicht offenbart sich eine gegenseitige Durchdringung der Subjektpositionen, in der Nähe und Verrat, Wissen und Nichtwissen, Selbst- und Fremderfahrung ununterscheidbar werden. Hans kann sich dem Bild, das er vom Anderen entwirft, nicht entziehen, weil es aus demselben Erinnerungsreservoir gespeist wird, dem auch seine eigene Verwicklung entspringt. Stadt, Körper, Gesichter – sie alle fungieren als Kristallisationspunkte eines affektiven Gedächtnisses, das sich nicht auflösen, sondern nur verschieben lässt.

Diese leiblich fundierte Spiegelung bleibt jedoch nicht nur auf symbolischer Ebene. Vielmehr zeigt sich das Verhältnis zwischen Hans und Katharina auch in konkreten Szenen körperlicher Gewalt, die als erotisches Spiel beginnen, sich aber in eine asymmetrische Disziplinarpraxis verwandeln:

> Ein-, zwei-, dreimal schlägt er sie so, dass Katharina zuckt und rote Striemen auf ihrer Haut zurückbleiben. Dann legt er den Gürtel beiseite und beginnt, sie auf die roten Striemen, die schon geschwollen sind, zu küssen. (ebd.: 125)

Was im Roman als gegenseitiges Spiel codiert scheint, wird zunehmend zum Ort der Machtdemonstration – einer Bestrafung, die am Körper ansetzt, aber auf die Seele zielt. In einer anderen Szene wird das Ritual sogar mit einem banalen Alltagsgegenstand verknüpft: „Wer gewinnt, darf den anderen schlagen […] Wie schlägt man jemanden, den man liebt?“ (ebd.: 242). Die Gewalt wird ritualisiert, veralltäglicht – und ist gerade deshalb Ausdruck eines Systems, das Kontrolle und Unterwerfung in den intimsten Bereich verlagert. Der Körper wird nicht nur diszipliniert, sondern zum Medium der psychischen Kolonialisierung. In Foucaultscher Perspektive ist dies ein Paradebeispiel jener Mikrophysik der Macht, die Subjekte durch die Internalisierung von Strafe und Kontrolle formt. Dass Katharina „unter den Schlägen längst zu heulen begonnen hat“ (ebd.: 277), wird nicht als Bruch, sondern als Fortsetzung der affektiven Verstrickung inszeniert – das System Gewalt funktioniert gerade durch Nähe.

Die Disziplinierung des Körpers erfährt in der medial vermittelten Praxis der Tonbandkassetten eine Verschiebung hin zur affektiven und kognitiven Kontrolle. Indem Hans Katharina wiederholt mit Tonaufnahmen konfrontiert, in denen er seine Wahrnehmungen, Forderungen und Fragen formuliert – „Seite A. Seite B. 60 Minuten." (ebd.: 235) –, etabliert er ein asymmetrisches Dispositiv der Ansprache und Rückmeldungspflicht, das von permanenter Überwachung und responsiver Disziplin geprägt ist. Besonders deutlich verdichtet sich diese manipulative Dynamik in einem Satz des Romans: „Wäre er nicht im Besitz ihres Gehirns, würde von alldem nichts bleiben. Ihr Gehirn sein Papier" (ebd.: 243). Diese Metapher verweist auf eine vollständige Verinnerlichung der Machtausübung: Katharinas Subjektivität wird zur beschreibbaren, formbaren Oberfläche eines autoritären Diskurses. Gerade in der Spätphase der DDR, in der staatliche Kontrollmechanismen zunehmend ins Wanken geraten, intensiviert sich Hans' Bedürfnis nach Kontrolle. Die Tonbandkassetten fungieren nicht nur als individuelles Machtinstrument, sondern auch als Symptom eines sich auflösenden Systems, dessen disziplinarische Logik nun in das Private übergeht – und in der Beziehung zwischen Hans und Katharina fortlebt. Die privat-mediale Kontrolle ersetzt die öffentliche Repression: Was politisch ausfranst, wird privat nachreguliert. Während der Staat strukturell erodiert, reinszeniert Hans mittels der Kassette ein autoritäres Kommunikationsregime, das affektive Nähe mit disziplinierender Reglementierung verschränkt.

Diese Dynamik lässt sich mit Michel Foucaults Konzept der Disziplinarmacht theoretisch fundieren, die auf „ein[em] System der genauen Überwachung" beruht, „in der die Techniken des Sehens[7] Machteffekte herbeiführen" (vgl. Foucault 1977: 221). In dieser Perspektive erscheint die Tonbandkassette als ein akustisches Pendant zum panoptischen Blick: Sie transformiert intime Kommunikation in ein Mittel der Kontrolle, das weniger auf physischer Präsenz als auf medial vermittelter Dauerbeobachtung beruht. Der Zwang zur fortwährenden Selbstäußerung und Selbstkorrektur macht deutlich, wie sehr auch der kognitive Raum der Figur diszipliniert und unterworfen wird.

Diese Verstrickung von Subjektivität, Überwachung und Erinnerung bleibt in *Kairos.* jedoch nie nur innerlich oder psychologisch verortet, sie manifestiert sich stets auch im Raum. Der urbane Raum fungiert als affektiv aufgeladene Matrix, in der sich die inneren Spannungen und historischen Verwerfungen der Figuren niederschlagen. Mit seinen wiederholt durchquerten Orten ist Berlin ein Spiegel und aktiver Resonanzraum einer Gedächtnistopographie, die weder linear noch abgeschlossen ist. In diesem Raum sedimentieren sich politische Ideologie, körperliche Erfahrung und affektive Spuren gleichermaßen: Der Raum selbst wird zum Speicher eines zirkulären, fragmentierten Erinnerns. Diese räumlich codierte Gedächtnisarchitektur bildet die Voraussetzung dafür, dass das scheinbar Private stets in historische Prozesse eingeschrieben bleibt.

[7] Hier eher: des Hörens.

4 Ausblick: *Kairos.* zwischen Moment und Dauer

Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass Jenny Erpenbecks *Kairos.* nicht als Erinnerungsroman im Sinne linearer Vergangenheitsbewältigung zu fassen ist. Der Roman entfaltet eine poetische Reflexion über verkörperte Erinnerung, affektive Einschreibung und die ambivalenten Überlagerungen von Macht, Raum und Subjektivität. Die narrativen Strukturen des Romans folgen einer leiblich-räumlichen Gedächtnislogik: leiblich sedimentierte Spuren – Gesten, urbane Bewegungsmuster, Disziplinarpraktiken, politisch aufgeladene Atmosphären – prägen die Erzählung. In dieser Logik wird der weibliche Körper zur Matrix der Einschreibung, an dem sich intime wie ideologische Gewalt kreuzen. Diese leibliche Einschreibung ist jedoch untrennbar mit den räumlichen Strukturen verbunden, in denen sich Geschichte materialisiert: Berlin erscheint nicht als bloßer Schauplatz, sondern als fragmentierte Gedächtnistopographie, in der individuelle und historische Verwerfungen unauflöslich ineinandergreifen. Die asymmetrische Beziehung zwischen Katharina und Hans steht paradigmatisch für diese Überlagerung: Nähe und Kontrolle, Liebe und Überwachung, Subjektwerdung und Disziplinierung durchdringen einander. Erpenbeck entwirft eine Poetik, in der Erinnerung durch Verkörperung erfolgt. Es sind nicht die Affekte selbst, die disziplinieren, sondern die Machtverhältnisse, die sich affektiv vermitteln und sich über den Körper als Speicher einschreiben. Gleichzeitig verlagert sich das Erinnerte in den Raum: Berlin wird zu einer atmosphärisch aufgeladenen Stadtlandschaft, deren Orte nicht objektiv codiert sind; sie sind subjektiv geprägt. Wie die narrative Struktur bereits andeutet, verweist auch die räumlich-körperliche Anlage des Romans auf eine Gedächtnisform, in der das Vergangene nicht abgeschlossen ist, sondern als affektives Nachleben in topographischen Spuren in die Gegenwart hineinwirkt.

Diese Dynamik von Verschränkung, Spiegelung und Nachhall findet ihre verdichtete Form bereits im Titelmotiv Kairos. Anders als sein Bruder Chronos, der für die fortlaufende, lineare Zeit steht, bezeichnet Kairos in der antiken Mythologie den Gott des günstigen Augenblicks. Der Kairos ist nur von vorn zu fassen: rückblickend entzieht er sich. Auch im Roman wird der bedeutsame Moment nie als solcher erkannt: Sie sind erst im Nachhinein als Entscheidungspunkt, als Verfehlung oder als Umschlagstelle lesbar. Der Roman verweigert demnach jede Illusion eines klar identifizierbaren, erfüllten Kairos-Moments; vielmehr zeigt sich, dass jeder vermeintlich erfüllte Augenblick bereits sein Scheitern in sich trägt. Der Kairos ist daher kein sicherer Glückspunkt; er erscheint als eine ambivalente Kippfigur zwischen Hoffnung und Verhängnis, zwischen Entscheidung und Überwältigung.

So wie der gleichnamige Gott nur von vorn zu fassen ist, aber rückblickend als verpasste Gelegenheit erscheint, so entpuppt sich auch der erinnerte Moment im Roman stets als prekär. Das zeigt sich nicht zuletzt in der Spiegelbildstruktur der Figurenkonstellation, die Hans und Katharina nicht als ineinander verschränkte Subjekte inszeniert. Hans erscheint als zugleich Liebender und Überwachender, als handelndes Subjekt einer asymmetrischen Beziehung. Katharina hingegen ist nicht nur Objekt dieser Dynamik, sondern auch Trägerin einer verkörperten Erinnerung, durch die sie sich narrativ als erinnernde und strukturierende Instanz behauptet. Die Subjektivität zerfällt

hier in relationalen Spiegelungen, die weder einfache Schuldzuweisungen noch eindeutige Befreiungen erlauben. Erinnerung erscheint nicht als linearer Prozess der Aufarbeitung. Sie zeigt sich als zirkuläres Geschehen, das sich leiblich, atmosphärisch und räumlich entfaltet. *Kairos*. ist somit kein Roman vom geglückten Jetzt, sondern von dessen brüchiger Dialektik: vom Scheitern des idealisierten Moments bei gleichzeitiger Persistenz seines Nachhalls. Er fragt nicht nur, wann die Zeit reif ist, zugleich fragt er, was im Moment nicht sichtbar war und erst in der Rückschau als prägendes Echo erscheint. Der günstige Augenblick ist in Erpenbecks Poetik kein Geschenk der Zeit. Er ist ein Ort der Einschreibung und der fortwirkenden Macht, die bleibt – im Körper, im Raum, im Gedächtnis.

Bibliographie

Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Verlag C. H. Beck.

Buchinger, Kirstin (2013): Das Gedächtnis der Stadt. In: *Stadt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Harald A. Mieg, Christoph Heyl. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 263–270.

Connerton, Paul (1989): *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

Erpenbeck, Jenny (2018): *Kein Roman. Texte und Reden*. München: Penguin Verlag.

Erpenbeck, Jenny (2021): *Kairos*. Roman. München: Penguin Verlag.

Foucault, Michel (1973): *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Fulbrook, Mary (2005): *The People's State. East German Society from Hitler to Honecker*. New Haven: Yale University Press.

Günzel, Stephan (2020): *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. 3. Aufl. Bielefeld: Transcript Verlag.

Huyssen, Andreas (2003): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University Press.

Lefebvre, Henri (1991): *The Production of Spac*e. Übers. v. Donald Nicholson-Smith. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.

Löw, Martina (2011): Die Eigenlogik der Städte. Grundlagen für eine sinnverstehende Stadtsoziologie. In: Dies., *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie*, Bielefeld: transcript, 123–139.

Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Hg. v. C. F. Graumann u. J. Linschoten. Phänomenologisch-Psychologische Forschungen. Bd. 7. Übers. u. eingef. durch eine Vorrede v. Rudolf Boehm. Berlin: De Gruyter.

Proust, Marcel (1979): *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 1. Swanns Welt. Übers. v. Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Shakespeare, William (1987): *The Oxford Shakespeare: Hamlet*. Hg. v. Georg Richard Hibbard. Oxford: Oxford University Press.