Paola Bozzi
Mailand

mirabilia et monstra: das Gruselkabinett Nora Gomringers

Abstract: While monsters and cyborgs of all kinds remained products of art and fantasy for centuries, this changed in the late 20th and early 21st centuries, when biotechnologies made it possible to produce hybrids and whimsical formations: the world of contemporary miracles is manifold. In her lyrical "trilogy of surfaces and invisibilities", slam poet Nora Gomringer lists big and small *mirabilia* and *monstra* of our culture. She evokes inner, invisible beasts and very visible beings, a cabinet full of freaks. The horror that gives birth to the monster is indeed a *horror vacui*, that fear of emptiness that should at least be filled with lists and litanies. Enumerations, repetitions, series and accumulations of all kinds preserve moments of minimized language and at the same time bring ambiguity, dialogue and interaction back into play. Thus, the tension between a denotative language of knowledge and language in the full sense becomes fruitful, and Nora Gomringer certainly manages to confront the reader audience with its own taboos and voyeuristic needs.
Keywords: fashion, film, Hollywood, horror, illness, invisibility, list, litany, *mirabilia*, miracle, monster, popular culture, slam poetry, surface.

Die Wirklichkeit erscheint heute „als visuelle Oberfläche strukturiert" (Reckwitz 2006: 386), das Leben unterliegt einer Diktatur des Sichtbaren, welche die außerbildliche Realität immer häufiger nach ikonografischen und medialen Regeln strukturiert und die Zonen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit permanent verschiebt. Im Schatten von Seh- und Schaulust, von Live-Faszination und ‚Orwellness' bleiben reflektierende Distanz und bildkritische Kompetenz weitestgehend ausgeblendet. Zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, die Authentizität von Bilderzeugnissen zu überprüfen und kritische Distanz gegenüber den diversen Bilderwelten zu halten, gilt weder als erstrebenswert noch wird es systematisch erlernt. Dabei enthält die Bildlichkeit der medialen Welt drastische Anästhetisierungs-Potentiale. Unser Dasein, unser Bewusstsein – wenn man unter Bewusstsein die unmittelbare Wahrnehmung der Phänomene versteht – wird durch Beschleunigungsprozesse der visuellen Wahrnehmung gelähmt bzw. zum Verschwinden gebracht (Virilio 1986: 117).

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Es fragt sich: Wie und unter welchen medialen Bedingungen kann man Oberflächen erschließen und wie kann man ihrer Materialität gerecht werden? Und was erschließen wir eigentlich an und auf ihnen? Welche Umgangsformen und Handlungsoptionen sind mit Oberflächen verbunden oder von diesen regelrecht induziert? Nora Gomringer, eine der wichtigsten Stimmen der Gegenwartslyrik, hat Oberflächen und Unsichtbarkeiten eine Trilogie gewidmet, die aus Gedichten zum Thema Monster (**Monster Poems**), Krankheiten (**Morbus**), Mode und Moden (**Moden**) besteht (Gomringer 2013, 2015, 2017). Es geht um eine Lyrik zum Anschauen, Lesen und Hören: Das Ostinato der alliterierenden Titel klingt wie Hip-Hop (*MoMoMo*), zu jedem Thema gibt es 25 Gedichte, dazu Illustrationen von Raimar Limmer und eine mitgelieferte CD-ROM. Die gesamte Trilogie befasst sich mit dem Phänomen Scheinen bzw. dem (populären) Schein, wobei jeder der drei Bände katalogisch aufgebaut und Sammlung im buchstäblichen Sinne des Wortes ist. Sammelnde Schreibweisen und die motivische Auseinandersetzung mit dem Sammeln bedingen sich wechselseitig. Folgerichtig trägt auch Gomringer allerlei Ungetüme und allerlei Staunenswertes aus Alltagskultur und Konsumgesellschaft, aus Gegenwart und Zeitgeschichte, aus Literatur und Filmindustrie zusammen. Es wird aufgelistet, dem schaudernden Publikum aus ungewohnter Perspektive gezeigt und de-monstriert.

Unter Monstern stellen wir uns unheimliche, bedrohliche Erscheinungen vor, die sich meist durch ihre Körperlichkeit verraten. Sie sind hässlich und zeigen abnorme körperliche Eigenschaften oder bedrohliche Angewohnheiten.[1] Trotz dieser scheinbar leichten Identifizierbarkeit des Monsters durch seine Betrachter tut man sich schwer, wenn man das Monströse versucht zu definieren. Seine schier unendliche Formenvielfalt führte immer wieder zu Systematisierungs- und Kategorisierungsversuchen, auch wenn das Phänomen sich jeder endgültigen Typologie und Taxonomie entzieht. Definitionen sind immer

[1] Vgl. dazu beispielsweise Brittnacher (1994: 183 – 184): „Eine Gemeinsamkeit der vielen als ‚monströs' apostrophierten Wesen besteht in ihrer exzessiven Abweichung von der Norm physischer Integrität. Im körperlichen Extremismus des Monstrums verschränken sich die Sphären des Menschlichen und des Tierischen und wird die Idee eines in Arten geordneten Tierreichs revoziert. […] wo diese Abweichung mehr als graduell ist, wo sie den Abstand zu anderen Niveaus biologischer Organisationen überschreitet, also zu einem Skandal in der Ordnung der Lebewesen wird, begreift man diese Abweichung als Deformation und das von ihr entstellte Wesen als Monstrum."

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

wieder durch etymologische Ableitungen versucht worden. Das Wort ‚Monster' ist etymologisch mit den lateinischen Verben *monere* bzw. *monstrare* verwandt, die u. a. *zeigen* und *warnen* bedeuten, vor allem im Sinn der Übermittlung unheilvoller Vorzeichen. Als Monstren oder – für die Moderne – Monster gelten Tiere, Menschen und hybride Lebewesen, deren Erscheinung und Wesen als grundlegende Abweichung von einer Ordnung eingestuft werden. Zwei Typen von Monstern sind vor allem seit der Aufklärung oft kategorial unterschieden worden: Das sind zum einen seltsam gestaltete Fabelwesen, hässliche Dämonen und skurril gestaltete Geisterwesen, und zum anderen missgebildete Individuen, wie sie im Menschen-, Tier- und Pflanzenreich vorkommen. Erstere gelten aus einer aufklärerischen Perspektive als Produkte der Imagination, letztere als reale Produkte der Natur bzw. der von Naturgesetzen bestimmten Welt.

Während über Jahrhunderte Ungeheuer und Cyborgs aller Art Produkte der Kunst und Fantasie blieben, änderte sich dies Ende des 20. bzw. Anfang des 21. Jahrhunderts, als Biotechnologien wie Gentechnik und das Züchten von Gewebe-Kulturen es schrittweise ermöglichten, tatsächlich hybride Gebilde zu erzeugen: Die zeitgenössische Welt der Wunder ist vielfältig und bringt ihre eigenen *prodigia*, *portenta*, *miracula*, *mirabilia* bzw. *monstra* hervor. Forscher verschieben heute regelmäßig die Grenzen des Vorstellbaren: Sie arbeiten an Maschinen mit künstlicher Intelligenz, die sich selbst Strategiespiele beibringen und den menschlichen Geist bezwingen können. Sie klonen Lebewesen, kreieren das perfekte ‚Designer-Baby', versuchen Krankheiten auszurotten oder ausgestorbene Tiere wieder zum Leben zu erwecken. Semantiken des Wunders wie ‚Vision' und ‚Jenseits' konstituieren sich im Sinn des innerweltlichen Wunderbaren wie die Wortfelder des Rätselhaften und Geheimnisvollen: Ereignis und Metapher liegen eng beieinander, und selbst im Profanen schwingen Dimensionen des Transzendenten mit. Es zeigt sich aber auch die gegenläufige Tendenz, die Verflüchtigung der Wunderrhetorik, die mit Prozessen der Veralltäglichung, aber auch mit einem Bewusstsein der Gefährdung durch die ‚Wunder des Fortschritts' einhergeht (Baumeister 2011: 420 – 421). Das Wunder erscheint so als eine andere Seite der Katastrophe, und das Monströse hat dabei Konjunktur. Davon zeugen nicht nur das öffentliche Entsetzen über die Erschaffung von ‚monströsen' Mensch-Tier-Hybriden in der embryonalen Stammzellenforschung und die mediale Inszenierung von Sittenmonstren im Zeichen von Inzest,

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Kannibalismus und Pädophilie, sondern auch die Kritik am Turbokapitalismus mit seinen routinierten Metaphern des Monströsen: Finanzinvestoren fallen wie Heuschrecken über Unternehmen her; Börsenmanager mutieren zu Werwölfen; es grassiert ein von animalischer Gier getriebener Spekulationswahn fernab von jeder ökonomischen Vernunft; Zombies wandeln durch die Konsumtempel der Großstädte; und die Akteure und Märkte einer Raubtierwirtschaft sind gleich Bestien entfesselt worden und außer Kontrolle geraten.

Als Krisen- und Problemfiguren sind Monster allerdings von Mehrdeutigkeiten umgeben, zumal der Begriff, wie auch Gomringer betont (2013: LVIII), im Englischen positiv besetzt ist. Sie tauchen in ganz unterschiedlichen Diskursen, Praktiken und Medien auf und werden nicht zuletzt von unterschiedlichen Standpunkten aus in Stellung gebracht. Als ferne Fabelwesen oder kumpelhafte Krümelkreaturen, die ihr Unwesen in der Literatur, im Film oder in Fernsehserien treiben, sind Monster weiterhin faszinierend, unterhaltsam und beliebt. Ihre Geschichte ist also wechselhaft, komplex und mit vielen Themen verbunden. Sie verhandelt Form und Grenzen des Menschseins, formuliert und stellt Ordnungen aller Arten in Frage, spricht von Ambivalenzen und Emotionen, von Verwunderung, Staunen, freudiger Neugierde und Toleranz, von Grauen, Abscheu, Angst und Verstörung. Sie widerlegt jede Hypothese einer linearen affekthistorischen Entwicklung vom abergläubischen Schrecken zum wissenschaftlich-nüchternen Umgang mit Monstern; stattdessen scheint sie strukturiert durch eine Dialektik von Defiguration und Refiguration, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Denn „bereits zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts lässt sich eine Tendenz zur Invisibilisierung des Monströsen ausmachen“ (Howe 2016: 7). Vor allem medizinische Fallstudien wenden sich dann vom Konzept des singulären, exzeptionellen Monsters bzw. seines abweichenden Körpers ab und der Monstrosität, psychischer Deformation und Anormalität zu, deren Omnipräsenz im psychiatrischen Diskurs strukturell einer Universalisierung des Monströsen entspricht. Triebe beschreiben natürliche Anlagen zur Devianz, die unsichtbarer Bestandteil jedes normalen menschlichen Organismus sind. Die konsequente Streuung monströser Merkmale jedoch führt zu ihrer Banalisierung. Das Monster als Spiegel unserer Unruhe und Sorgen avanciert im Zuge dessen zum beliebten Motiv der Unterhaltungsindustrie, da es Filmemachern ermöglicht, ihre

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Furcht einflößenden Attraktionen mit aufwendiger werdenden Effekten zum Leben zu erwecken.

So kommen die unheimlichen Wesen, die Gomringers **Monster Poems** bevölkern, vor allem aus Filmen als den dunklen Kammern unserer kollektiven Angstlust. Die Lyrikerin lässt sich von US-amerikanischen Horrorklassikern der 1930er Jahre[2], Science-Fiction-Streifen der 1950er[3] und 1970er Jahre[4], Psychothrillern aus den 1960ern[5], Lichtspielreihen aus den 1980ern[6], Hollywood-Kreaturen wie King Kong[7] und dem Weissen Hai[8], aber auch von Kinostars (Richard Gere)[9] und -legenden (Godzilla)[10] oder jüngeren deutschsprachigen Produktionen[11] inspirieren. Dabei ist Gomringers zentrale ästhetische Technik die Überblendung von realen und fiktiven Menschenmonstern. So gesellt sich der „Todesarzt" Josef Mengele zur Horrorfilmfigur Freddy Krueger (*Wiedergänger*, Gomringer 2013: XIV), Böcklins auf die „Toteninsel" zusteuernder Ruderer evoziert die Anschläge des rechtsterroristischen und islamfeindlichen Massenmörders Anders Behring Breivik auf der norwegischen Insel Utøya (*Versionen*, ebd.:

---

[2] **The Mummy** (dt. **Die Mumie**, 1932) ist ein US-amerikanischer Horrorfilm; Regie führte Karl Freund, die Hauptrolle spielte Boris Karloff.

[3] **Them!** (dt. **Formicula**, 1954) ist ein US-amerikanischer Science-Fiction-Horrorfilm des Regisseurs Gordon Douglas, und **Attack oft he 50 Foot Woman** (dt.: **Angriff der 20-Meter-Frau**, 1958) ist ein Science-Fiction-Film des Regisseurs Natan H. Juran.

[4] **Alien** (dt. **Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt**, 1979) ist ein amerikanisch-britischer Science-Fiction-Horrorfilm des Regisseurs Ridley Scott und der Beginn der gleichnamigen Filmreihe.

[5] **Psycho** (1960) ist ein US-amerikanischer Spielfilm von Alfred Hitchcock.

[6] **A Nightmare on Elm Street** ist eine populäre Horrorfilm-Reihe, die inzwischen sieben Kinofilme umfasst. Ausgangspunkt war der Erfolg des 1984 erschienenen Horrorfilms **Nightmare – Mörderische Träume** von Wes Craven.

[7] **King Kong** (dt. **King Kong und die weiße Frau**; dt. Originalverleihtitel vom Jahresende 1933 **Die Fabel von King Kong – Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm**) ist ein in Schwarzweiß gedrehter US-amerikanischer Abenteuer-, Horror- und Fantasyfilm der Regisseure und Produzenten Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack.

[8] **Jaws** (dt. **Der weiße Hai**, 1975) ist ein US-amerikanischer Spielfilm, der unter der Regie von Steven Spielberg gedreht wurde.

[9] *Richard the Gere* (Gomringer 2013: XX).

[10] **Godzilla** ist ein japanisches Filmmonster, das bisher in 32 japanischen und drei amerikanischen Filmen aufgetreten ist und andere beliebte Monsterfilmreihen inspiriert hat. Der erste Godzilla-Film erschien 1954 unter der Regie von Ishirō Honda.

[11] **Michael** ist das Spielfilmdebüt des österreichischen Regisseurs und Drehbuchautors Markus Schleinzer aus dem Jahr 2011. Der Film stellt aus Täterperspektive das erzwungene Zusammenleben eines zehnjährigen Kindes mit einem Mann dar, der es wegsperrt und missbraucht.

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

XXVI), und der irre Killer aus *Psycho* teilt „ein Zimmer in einer großen amerikanischen Stadt“ mit der Dichterin Sylvia Plath (*P*, ebd.: XL). Drachen, Vampire, Riesenameisen und Mumien treffen auf Homunkuli, Zombies, Mutanten und deren Schöpfer, die Gen-Ingenieure dieser Welt laufen zu einer Monsterparade auf. Hinzu treten auch Mythen (Eva, Midas, Golem)[12], Märchen (Rotkäppchen)[13] und literarische Figuren (Faune, Elfen, Dracula, Frankenstein, Dorian Gray)[14], die faszinierend wirken und aus der Populärkultur nicht mehr wegzudenken sind, wobei ebenfalls Hinweise auf menschliche Monster aus den alltäglichen Chroniken der Gewalt rekurrieren (Gomringer 2013: XLIV). Die Autorin setzt sprachliche Codes der Hoch- und Subkultur changierend ein, arbeitet assoziativ und baut Stimmungen durch imaginäre Bilder auf, die in verschiedene liminale, abseitige Kontexte eingerückt werden.

Das betrifft auch den zweiten Band der Trilogie, der eine Reihe von organischen und funktionellen Störungen der Gesundheit alphabetisch aufzählt bzw. versammelt: Adipositas, AIDS, Alzheimer, Autismus, Depression, Ebola, Herpes, Karies, Krebs, Lepra, Malaria, Morbus Basedow, (temporäres) Organversagen, Parasitenbefall, Pest, Polio, Schizophrenie, Spanische Grippe, (Zwangs-)Sterilisation, Syphilis, Tollwut, Trauma, Typhus I und II, Wahnsinn. Die bedichteten Krankheiten wählen aus dem gesamten Spektrum dessen aus, was Körper und Geist an Pathologien vorzeigen können, und stellen deshalb auch die Normalität, das Gesundsein infrage. Krankheit ist – wie die Monster zuvor – der andere Existenzzustand, der im gesunden Körper zu schlummern scheint, bis er eines Tages zum Vorschein kommt. Es ist all das, was uns fremd ist, aber jenseits unserer Identitätskonzepte auch ausmacht. Im plötzlichen, unbeherrschbaren Ausbruch liegt das Monströse der Krankheit, welches das Gedicht *Mutabor* (Gomringer 2015: 24) exemplarisch thematisiert:

> Der Fehler im Gen
> Der Fehler im eGn
> Der Fehler im enG
> Der Fehler im Gne
> Der Fehler im neG

[12] *Evatar*, *Golden Boy*, *Es sprach der Rabbi Löw* (Gomringer 2013: XXX, XXXII, XXXIV).
[13] *Jäger* (ebd.: XXXVI).
[14] *Versäumnis*, *Karpate*, *Geschöpfter*, *Golden Boy* (ebd.: XXVIII, X, LIV, XXXII).

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Der Fehler im im Gen
Der Fehler im im eGn im
Der Fehler im im enG imim
Der Fehler im im enG Gimim
Der Fehler im im enG GGimmm
Mutavi

Ordnung und Unordnung gehen eine aparte Synthese ein, die Genmutation einer Krebszelle wird anhand einer Liste von 10 Zeilen protokolliert und im Stil konkreter Poesie durch Per-mutation, d. h. durch Umstellung oder Vertauschung von Groß- und Kleinbuchstaben („G“, „e“, „n“) und Satzteilen („im“) bzw. eine fortschreitende Kombination und Neuanordnung von sprachlich-semantischen Elementen nachvollzogen. Obwohl ein Verb fehlt, markiert die Aufzählung in den 10 Versen ein Werden: Die Liste stellt den anti-pathetischen Versuch dar, die Krankheit in humorvoll-typologisierender Abbreviatur zu buchstabieren, gleichsam ein kompaktes Schöpfungsmodell zu erstellen. Indem sie sprachliche Momentaufnahmen fabriziert, ist die Liste in der Lage, größere Veränderungen an kleinen Details auf positivistische Weise sinnfällig zu machen, Abgeschlossenheit und Vollständigkeit zu evozieren, einen Realitätseffekt zu erzeugen. Das beginnt mit „Der Fehler im Gen“ im ersten Vers und endet zehn Zeilen später mit dem Vollzug: „Der Fehler im im enG GGimmm“. Die enzyklopädische Geste greift vom Kleinen bis zum Großen, vom Konkreten bis zum Abstrakten aus und bezieht schließlich das (lyrische) Ich ein. Das Ende der Enumeration markiert die Stelle, an der die Präsupposition („Der Fehler im Gen“ als Raster und zugleich Motor des Textes) sich zu expliziter Behauptung bzw. Annahme in einem Verb materialisiert: „mutavi“ (1. Person Singular, Indikativ, Perfekt, Aktiv). Die systematische Überprüfung einer sprachlich fixierten Aussage („Der Fehler im Gen“) eröffnet zugleich im Sprachspiel eine andere Bedeutung, die den Charakter des (poetischen) Schreibens als Vollzug und Performanz versteht. Der Titel „mutabor“ (1. Person Singular, Indikativ, Futur I, Passiv) ‚wirbt‘ für einen viel versprechenden, lohnenden Inhalt: Das (lyrische) Ich wird gewechselt, geändert, getauscht, verändert, vertauscht, umgetauscht, umgeändert, abgewechselt, verwandelt werden, d.h. ein enthumanisiertes System genetischer Veränderung und gentechnischer Manipulation stellt die Zukunft des Individuums dar. Dass die Liste dann auch der Vergewisserung der eigenen Identität und Geschichte bzw. der prophylaktischen

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Archivierung des Selbst dient, dürfte vor diesem Hintergrund deutlich geworden sein.

Wenn die Krankheit aber äußerlich sichtbar wird, bevor sie hoffentlich so schnell wieder verschwindet, wie sie gekommen ist, und „die gesamte Traumenergie einer Gesellschaft mit verdoppelter Vehemenz in d[as] lautlose Nebelreich“[15] der Kleidungs- und Ausstattungsindustrie läuft, dann trägt sie die Züge der flüchtigen Mode. Als das alltäglichste Medium der Konstruktion individueller Identität bleibt sie stets auf die Suggestion des Außergewöhnlichen angewiesen. Dabei unterliegt das Monstrum als exzentrische Figuration kollektiver Vorstellungen von Alterität einem permanenten Prozess der Banalisierung und Veralltäglichung. Nicht die angenehmste Haute Couture, sondern fünfundzwanzig Modeerscheinungen dieser Art bedenkt Gomringer mit ihren Gedichten: vom „kleinen Schwarzen“ (*Kleines schwarzes Etwas*, Gomringer 2017: 48) bis zur *Uniform* (ebd.: 42), vom Kimono (*Geisha*, ebd.: 44) bis zum Kleid, mit dem die Sprache das Bezeichnete ummantelt (*Seidenraupen*, ebd.: 56). Gomringers vielschichtige Dinggedichte spüren den – nackten? – Wahrheiten nach, die sich unter den Moden verbergen. So zählt das Gedicht *Eds Liste* (Gomringer 2017: 54) die Design-Kreationen des Mörders und Leichenschänders Ed Gein auf, der aus der Haut und den Knochen seiner Opfer alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Schüssel, Stühle, Möbelüberzüge, Lampenschirme, aber auch Gürtel und Masken fertigte und dessen abnorme Taten das Vorbild für mehrere Bücher, Filme, Theater- und Musikstücke, Comics bzw. Videospiele lieferten:

> Herrlicher Abfalleimer
> Bequeme Sitze dank griffiger Überzüge
> Exquisite Bettpfostenkugeln
> Außergewöhnliches Korsett
> Hinreißende Leggings
> Hingucker! Masken!
> Fein gearbeitete Gürtel
> Ausgefallene Ziehapplikation am Rollo
> Strahlender Lampenschirm
>
> Aus Haut, Knorpel, Knochen

[15] So erscheint sie bereits in Benjamins *Passagen-Werk* (1991: 113); vgl. dazu auch Philipp Ekardt (2006: 181).

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Kunstvoll gefertigte, vielbeachtete Sammlung
Unterm Strich mit dem Verstand bezahlt
So manche gab auch das Leben

Wer allerdings nicht weiß, dass dieser „Ed" der Schlächter von Plainfield ist, und nur „Eds Liste" in der ersten Strophe liest, der könnte vielleicht denken, er sei ein Redakteur einer Design- bzw. Modezeitschrift, welcher eine derartige *In*- bzw. Shopping-Liste erstellt und veröffentlicht, um den Lesern Empfehlungen zu geben und Stil zu definieren (Sommer 2005: 245). Es reicht nämlich nicht aus, Mode und Design nur visuell auf Modenschauen und Designmessen oder in Zeitschriften vorzuführen. Die Fachleute müssen Übersichtlichkeit im unüberschaubaren Feld alternativer Wahlmöglichkeiten schaffen, der Masse auch verbal vermitteln, wohin der neue Trend geht: Kleider machen Leute. Sprache hilft nicht nur dabei, eine neue Mode einzuführen, sondern sie bietet auch Organisation, Ordnung, Klassifizierung, Wertschätzung, Kanonisierung bzw. Orientierung – und tut dies in Form von Listen. So ist im zweiten Vers der zweiten Strophe auch von einer „[k]unstvoll gefertigte[n], vielbeachtete[n] Sammlung", d.h. von Wertobjekten und Prestigegütern die Rede. „Eds Liste" erzeugt kommunikative Anschlussfähigkeit und ist zudem affektiv besetzt, da die populäre Listenkommunikation von Mode- und Designzeitschriften einen (Unterscheidungs-)Wert transportiert und ein Inklusions- und Partizipationsversprechen impliziert: Das Versprechen an den Erfolgen, der Beliebtheit, der Qualität, dem *Style*, dem richtigen Leben teilhaben zu können. Die Kleider sind hier aber aus Leuten gemacht, die Design-Kollektion besteht, wie man in der ersten Zeile der zweiten Strophe lesen kann, „[a]us Haut, Knorpel, Knochen" und lässt unwillkürlich auch an Vernichtungslager und monströse Experimente denken. „Eds Liste" zählt Realien auf und macht sich selbst dabei durchlässig und uninteressant. Doch genau das ist ihre List. Ihre Wahrheit besteht darin, dass sie die Zurichtung, die (makabre) Konstruktion von Realität gleichermaßen vergessen lässt und veranschaulichen kann. Eine solche Liste wiederum ist nicht zuletzt der Versuch, tiefgreifende Veränderungen unter der bürgerlichen Fassade nicht moralisch zu diskutieren, sondern als faszinierende Beispiele zeitgenössischer Psychopathologie zunächst einmal in das valorisierte Archiv, mithin in das kulturelle Gedächtnis zu überführen. Selbstverständlich entsteht Gomringers Katalog der Monster und Wunder

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

der Populärkultur aus einer anderen Haltung heraus als diejenige des Mittelalters. Denn ihre Trilogie ist eine postmoderne Sammlung von *mirabilia*: eine Auslese oder Galerie, die den Bedürfnissen der Aufmerksamkeitslenkung auf einem angebots- und reizüberfluteten Markt entspricht und zugleich eine Kultur des Eingedenkens in Zeiten wachsender Informations- bzw. Datenmengen und neuer ökonomischer Imperative inszeniert.

Gomringer, die Lyrikerin und Poetry Slam-Aktivistin, knüpft zwar an die Form der mittelalterlichen Wunderkammer an, sie tut es aber nicht, um damit primär sachliches Wissen darzustellen, sondern um das Darstellungsprinzip selbst zu thematisieren und zu reflektieren. In diesem Sinne nehmen ihre Gedichte als darstellungsreflexiver Katalog auch die Form der ‚poetischen' Liste an. Nach Umberto Eco jedoch erhält der Rückgriff auf die Liste der *mirabilia* bei zeitgenössischen Autoren eine „rein poetische Funktion, wenn sie das antike Wissen in dem Bewußtsein zitieren, daß diese Listen bloß ein Katalog des Imaginären sind, zu genießen als reiner Klang, als ‚flatus voci'" (Eco 2009: 156). Nora Gomringers Poesie ist zwar eine stimmlich-klanglich orientierte, dennoch geht es in ihr um mehr als um den Genuss ‚reiner Klänge'. Denn wenn etwas ‚nur' durch seine sprachliche Repräsentation entsteht, dann heißt dies auch, dass man aus sprachlichen Benennungen und Beschreibungen Welten bauen kann. So steht am Anfang des Gedichts *Vom Zirkusleben* (Gomringer 2017: 18) als Anweisung für den Leser und zugleich auf einer metatextuellen Ebene die selbstreferenzielle Auseinandersetzung mit dem lyrischen Produktionsprozess im Fokus: „*Schauen Sie her! Lesen Sie selbst: / Erst wird aufgezählt und dann gereimt!*" Die Enumeration avanciert, poetologisch gewendet, zur eigentlichen ‚Geburt' des Werkes. Die poetische Auflistung ist dazu da, um über sich selbst hinaus zu verweisen, um durch Aufzählung einer notgedrungen begrenzten Menge von Monstern und Mirabilien auf andere hinzuweisen, die nicht beschrieben werden und die vielleicht nicht einmal beschreibbar oder sogar schreibbar sind. Gomringers poetische und kontingente Kataloge weisen hin auf Grenzen der Darstellung und des Darstellbaren, auf das, was über positive Repräsentationen hinausgeht.

Denn jenseits der sprachlichen Unterscheidung zeigen sich Monster als solche Wesen, auf die kein Zeichen passt. Derrida (1992: 400) formuliert:

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

> Un monstre c'est une espèce pour laquelle nous n'avons pas encore de nom, ce qui ne veut pas dire que l'espèce est anormale, à savoir la composition ou hybridation d'espèces déjà connues. Simplement elle se *montre* – c'est ce que veut dire le mot monstre –, elle se montre dans quelque chose qui ne s'est pas encore montré et qui donc ressemble à une hallucination, vient frapper la vue, effrayer précisément parce que aucune anticipation n'était prête pour identifier cette figure.[16]

In diesem Sinne eröffnet Gomringer ihren Gedichtband **Monster Poems** mit *Monster & Mädchen* (Gomringer 2013: VIII), einer litaneienhaften Reflexion zur Genese des weiblichen Ichs. Die Begegnung von Monstern und Mädchen gehört zu den typischen Motiven des klassischen Horrorfilms. Während es mit den Monstern in der Regel ein böses Ende nimmt, kommen die Mädchen nach ein wenig Schreierei (nahezu unerreicht hier: Fay Wray in *King Kong*) zumeist mit dem Schrecken davon. In einer „Man's Man's Man's World" ist allerdings alles ganz anders, wie das kurze Eingangsgedicht beweist. Hier zeigt das Wortspiel, wie man von einem Wesen zum anderen werde – vom Mädchen zum Monster:

Ich bin das Mädchen
bin das Mädchen
das Mädchen bin ich
das du sortiertest
du sortiertest mich
es blieb mir nichts
nichts blieb mir

übrig bin ich

wer ich jetzt bin
ich jetzt bin
wer? fragst du mich
ich war das Mädchen
war das Mädchen

[16] Derrida (1988: 53 – 55) zeigt auch, dass das Wort ‚monstre' auch mit ‚Zeichen' übersetzt werden kann, und zwar mit einem Zeichen, das auch nichts zeigt und durch diese Abweichung von seiner „Normalfunktion" selbst eine „Monstrosität der Monstration" darstellt.

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

das Mädchen war ich
sortiert hast du mich

so spricht das Monster

das Monster bin ich

Die jüngere feministische Forschung offenbart ein interessantes Phänomen, das der Text thematisiert: die Verschränkung von Weiblichkeit und Monströsem (Creed 2007: 1). In der griechisch-römischen Mythologie zeigt sich diese Verbindung beispielhaft an zahlreichen fantastischen Wesen: Sirenen, die ahnungslose Seefahrer betören, Amazonen, die mit ihrer (aggressiven) Erotik Männer in Fallen locken, die verschiedenen Formen der Medusa, deren reiner Anblick ausreicht, um Männer in Stein zu verwandeln. Als das Andere bzw. Monster passt sich das Bild der Frau an den Angst-Zeitgeist an und ändert stetig ihre Erscheinung. In jedem Fall steht es für alles Unterdrückte und Verdrängte, das früher oder später wieder an die Oberfläche gelangt und die Menschen heimsucht (Wood 1986: 71; Caputi 2004: 73).

Obwohl in den vergangenen Jahrzehnten vieles unternommen wurde, um die Gleichberechtigung voranzutreiben, hat sich in der gesellschaftlichen Wahrnehmung offenbar wenig verändert: Sie ist immer noch voll mit denselben Geschlechterklischees wie vor 60 Jahren, als sich die Furcht vor dem mysteriösen Unbekannten im Horror- und Science-Fiction-Film oft auf die Frau und den weiblichen Körper bezog. Hier setzt Gomringers Gedicht *Debütantin* (2013: XVIII) an, das auf den Klassiker *Attack of he 50 Foot Woman*[17] anspielt (ebd.: LVIII). Nathan H. Jurans B-Movie ist eine interessante Metapher über den Ausbruch einer kleinen gutgläubigen Hausfrau, die sich aus einer Welt befreit, in der sie von Männern unterdrückt wird. Sie muss aber erst von Außerirdischen entführt und in eine Riesin verwandelt werden, um sich gegen die schlechte Behandlung ihres Vaters und ihres Ehegatten zu wehren und in bester Godzilla-Manier wütend der Psychiatrie zu entkommen. Sie läuft Amok, versetzt eine ganze Stadt in Panik und hinterlässt eine Schneise der Zerstörung, bevor der Sheriff auf einen Transformator feuert und sie mit einem Stromschlag tötet. Gomringer realisiert eine Hommage an eine zur Riesin mutierende Heldin

[17] Vgl. Anm. 3.

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

als feministische Referenz und fragt weiterhin nach den aktuellen Möglichkeiten einer psychologischen Superfrau in der Kulisse des Normalen. Der Text zählt in der ersten Strophe geschlechtsstereotype Zuschreibungen und weibliche Rollenklischees auf, selegiert paradigmatisch jene Vorurteile, mit denen eine junge Frau ‚in die Gesellschaft eingeführt', d.h. diskursiv-machtvoll konstituiert wird. Eine solche kategorisierende Liste wiederholt eine Kette konventioneller Äußerungen und stellt jene performative Direktive dar, die sich als ‚das Gewöhnliche' sedimentiert hat. Kann die Frau endlich ihr erstes selbstbestimmtes Debüt haben? Kann sie heutzutage von ihrer Umwelt anders als laut, wahnsinnig und monströs wahrgenommen werden? Das Ende des Textes klingt in der Hinsicht jedenfalls weniger stolz und kämpferisch als der Ausgang jener Hymne des Feminismus, das noch im Jahr 1972 Robin Morgans Gedicht *Monster* darstellte und zum Handeln für die Frauenbewegung aufrief:

> May we comprehend that we cannot be stopped.
>
> May I learn how to survive until my part is finished.
> May I realize that I
> am a
> monster. I am
> a
> monster.
>
> I am a monster.
>
> And I am proud. (Morgan 1972: 86)

Frauen werden immer noch durch eine an starren Kategorien orientierte, undifferenzierte Denkweise in bestimmte Schubladen sortiert, die für jeweils unterschiedliche Merkmale stehen. Folgerichtig greift Gomringer auch im Gedicht *Monster & Mädchen* (Gomringer 2013: VIII) ein solches „gendered monster" auf, um anhand dessen die Logik der Iterabilität in performativen Akten und die Kontingenz der Signifikation lyrisch zu hinterfragen. Der Text zeigt, dass das Sein oder So-Sein des weiblichen Geschlechts kein ontologischer Status ist, der aus einer vordiskursiven Wirklichkeit schöpft, sondern das Ergebnis einer sprachlichen Zuordnung und einer performativen Inszenierung. Geschlechtsidentität erscheint somit als Resultat einer rituellen

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Wiederholungspraxis, die im Text die Form der Liste und der Litanei annimmt. Die symmetrische Überkreuzstellung syntaktisch entsprechender Satzglieder im ersten und letzten Vers dient als Rahmen des Textes, der durch die Kombination von Wiederholung mit minimaler Variation bzw. Reduktion, Parallelismus und Chiasmus die Gegenüberstellung semantisch gegensätzlicher Worte dekonstruiert bzw. die Antithese von Mädchen und Monster aufhebt. Deutlich führt Gomringer vor, wie Wiederholungen eine intensive Wirksamkeit durch verstärkte Rhythmisierungen entfalten können, die das Gesagte zwischen Litanei und Geleier changieren lassen, bei dem die Bedeutung der Worte in den Hintergrund tritt. Diese Tendenz legt das Gedicht bloß, wenn es durch die einander widersprechenden Aussagen des ersten und letzten Verses die Auflösung jeglicher Bedeutung des Textes zu vollziehen scheint.

Spricht man von Monstern, steht die Unterscheidungsleistung des Zeichens, die für alle Bezeichnung unabdingbar ist, doch gewissermaßen im Vordergrund. Etwas ‚Monster' zu nennen ist nicht nur eine Sachaussage, sondern zugleich eine Zuschreibung. Sie will nicht nur etwas bezeichnen, sondern eine Unterscheidung setzen (ein Monster ist kein Mensch, nicht normal).[18] Unterscheidungen zu setzen, gerade da, wo sie verschwimmen, und das Nicht-Unterschiedene zu bezeichnen (und zu unterscheiden), ist der zentrale Zweck einer Monsterattribuierung. Der Rekurs auf den Begriff ‚Monster' ist damit zugleich ein performativer Metakommentar zur Monstrosität der Sprache selbst, nämlich ein Hinweis darauf, dass man sich nun in einem Bereich bewegt, in dem die üblichen sprachlichen Unterscheidungen überstiegen werden. Das Wort ‚Monster', so sieht es schon John Locke (1988: 231), hat keinen Referenten, sondern fungiert als bloße Konstruktion eines solchen. Was immer es bedeutet, es hat in jedem Fall einen hohen *affektiven* Gehalt. Es verweist auf die Gefühle, die angesichts der Tatsache entstehen, dass Unterscheidungen kontingente Setzungen sind, die auf diese Kontingenz hin beobachtbar sind, und die daher zugleich als Reflexionsbarrieren eben dieser Gegenbeobachtbarkeit fungieren.[19] Mit der Attribuierung ‚Monster' soll der Taumel und der

[18] Daher die Verneinungspartikel in den deutschen Übersetzungen von *monstrum*: Ungeheuer, Miss-geburt, Un-mensch, Miss-mensch etc.

[19] Vgl. dazu Peter Fuchs (2004: 101 und 106): „Gefühl ist der Ausdruck (die Bezeichnung) für die mitlaufende Registratur des Sinnverlustes, der sich einstellt, wenn Wahrnehmungen durch Beobachtung auf Markierungen im Rahmen von Unterscheidungen reduziert werden."

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Schwindel einbrechender Grenzziehung (etwa zwischen Mann und Frau) stillgestellt werden.

Das Gedicht *Lycanthropie* (Gomringer 2013: XLVI) lädt ebenfalls den Leser bzw. Hörer ein, über die Sprache und das Zustandekommen ihrer Grenzziehungen nachzudenken. Der Text macht deutlich, dass diese dehnbare und rissige Nähte bilden, und dass der Mensch Sprache braucht, um die Unterscheidung zwischen Innen und Außen überhaupt aufrechtzuerhalten. Allerdings erscheint die Sprache dann nicht mehr einfach als Instrument menschlicher Freiheit und Unterscheidungsfähigkeit, sondern selbst als Element eines gleichsam organischen Reflexes eines (natürlichen und daher immer auch monströsen) Organismus, im Bestreben Innen und Außen zur Fortsetzung der eigenen Autopoiesis aufrechtzuerhalten. Das aber gibt Auskunft auch über die Monster des Menschen bzw. das Monster im Menschen:

auch du ein Fellchen
auch du ein Hündchen
auch du ein Mörderlein
auch du ein Krallchen
auch du ein Zähnchen
auch du ein Fresserlein
auch du ein Quellchen
auch du ein Kügelchen

auch du ein Silberling

auch du ein Wolf

Wenn wir dem Wolf begegnen, sehen wir nie nur das Tier, sondern immer ein ganzes Bündel an mehr oder weniger negativen Zuschreibungen. Diese listet das Gedicht auf, verfremdet sie zugleich mit dem Diminutivsuffix „-chen“, das die klassischen Attribute verniedlicht, und mit Assoziationen, die in unerwartete Richtungen ausscheren (die Wolf ist ein rechter Nebenfluss der Kinzig im Schwarzwald; der Silberling als Tonträger verweist auf die Musik des Rappers „Wolf“ bzw. des Schlagersängers Jörg Wolf). Klangwiederholung und Rhythmus („auch du ein“) werden bewusst in den Dienst einer appellativen Beschwörung gestellt. Hier zählt weniger das Signifikat als der Signifikant, der ausholende Gestus des „nochmal“ und „noch mehr“, bis das Sagbare an seine Grenzen stößt, sich erschöpft, und

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

das Raubtier in der letzten Zeile ohne Verkleinerung auftaucht: Die Verwandlung ist vollzogen. (Nicht nur) lyrische Grenzüberschreitung und fundamentale Gesetze des Zusammenlebens werden reflektiert: Als Unterhaltungsmaschine entzückt dieses Pointengedicht ein breites Publikum und hat sich bezeichnenderweise auch in Poetry Slams bewahrt, gleichzeitig zielt es, gemäß der kritischen Haltung einer Avantgarde, auf Kritik und Vergnügen durch Brechung oder Reibung am gewohnte Strukturen suchenden und reproduzierenden Denken. Mit dem Wolf ist zudem ein Tier gewählt, das in der kulturellen Imagination wie im Mythos dem Menschen als Antagonist gegenübersteht. Im Spiel der metaphysischen Polaritäten zwischen zivilisierter Geborgenheit und Wildnis muss der Wolf seit jeher eine bestimmte, ihm vom Menschen zugeordnete Rolle verkörpern: Jene der düsteren Kreatur, die von draußen kommt, und die auch draußen bleiben muss. Mehr noch: Der Wolf ist die Symbolisierung der peripheren Bedrohung aus der nächtlichen Finsternis. Als *lupus in fabula* ist er deshalb nicht nur in der Literatur sprichwörtlich geworden. Wer zum Wolf wird, nimmt Charakteristika an, die dem menschlichen Zusammenleben widersprechen. Er übertritt Grenzen, die Menschen nicht übertreten, entfernt sich vom Mensch-Sein und wird zum Monster.

Menschen haben Monster, weil sie sich auf ihre Außenwelt mit kontingenten sprachlichen Vermittlungen beziehen und hierbei aufgrund ihrer Offenheit zur Welt in Probleme der Grenzziehung geraten. Menschen imaginieren daher – gleichsam als Gegenwesen jenseits solcher Schwierigkeiten – Monster als Organismen sprachloser System-Umwelt- bzw. Innen-Außenvermittlung. In ihnen können sie sich einerseits spiegeln und andererseits das spezifisch Menschliche vom Monster unterscheiden, sie können sich so vom Monster und vom Tier und von der Maschine *als Mensch* abschneiden und lostrennen. So funktioniert die „anthropologische Maschine“ (Agamben 2002: 35 – 43). Monster sind gemäß diesen Imaginationen Wesen, die keine Monster brauchen, die – als Gegenbild des Menschen – mit einem ganz auf das Außen bezogenen leeren Innen funktionieren, ohne alle Unterscheidungs- und Bezeichnungsprobleme. Aber auch die Sprache selbst öffnet mit dieser ihrer Unterscheidungsleistung lediglich ein leeres Innen, das auf ein Außen und die Aufrechterhaltung der Unterscheidung zwischen beiden bezogen ist. Hier funktioniert die Sprache nicht wie das menschliche Zeigen, das die menschliche Hand vom Greifarm des Affen unterscheidet (Derrida 1988: 57 und 59), sondern hier zeigt sich

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

die Sprache als gleichsam organische Funktion, die das Außen abtastet und ‚entscheidet', was inkorporiert wird und was nicht. Die innere Leere des Monsters ist zugleich die Leere des Menschen. So trifft der Mensch „als leeres (deutungsloses, wie Hölderlin sagt) Zeichen auf die Monstrosität des eigenen Abgrunds. Er trifft auf sich als Signifikanten einer irreduziblen Leere. Er ist das Subjekt dieser Leere" (Steinweg 2003: 96). Der Horror, der das Monster gebiert, ist ein *horror vacui*, jene Angst vor einer Leere, die nicht zuletzt mit Listen und Litaneien gefüllt werden soll.

Literatur

Agamben, Giorgio (2002): **L'aperto: l'uomo e l'animale**, Torino: Bollati Boringhieri.

Baumeister, Martin (2011): *Epilog: Wunder als Ereignis, Erfahrung und rhetorisches Muster*. In: Alexander C. T. Geppert/ Till Kössler (Hrsg.): **Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 419 – 426.

Benjamin, Walter (1991): **Gesammelte Schriften**, Bd. 5.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhauser, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brittnacher, Hans Richard (1994): **Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur**, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Caputi, Jane (2004): **Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture**, Madison: University of Wisconsin Press.

Creed, Barbara (2007): **The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysm**, London: Routledge.

Derrida, Jacques (1988): *Heideggers Hand (Geschlecht II)*. In: Ders.: **Geschlecht (Heidegger)**, Wien: Passagen, 45 – 100.

Derrida, Jacques (1992): *Passages – du traumatisme à la promesse*. In: Ders.: **Points de suspension. Entretiens**, Paris: Galilée, 385 – 409.

Eco, Umberto (2009): **Die unendliche Liste**, München: Hanser.

Ekardt, Philipp (2006): *Fashion/Time-Differentials, from Simmel's 'Philosophie der Mode' to Benjamin*. In: David Kim (Hrsg.): **Georg Simmel in Translation**, Cambridge: Cambridge Scholars Press, 173 – 186.

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)

Fuchs, Peter (2004): „Wer hat und wieso überhaupt Gefühle“. In: **Soziale Systeme**, H. 10, 89 – 110.

Gomringer, Nora (2013): **Monster Poems**, Dresden / Leipzig: Voland & Quist.

Gomringer, Nora (2015): **Morbus**, Dresden / Leipzig: Voland & Quist.

Gomringer, Nora (2017): **Moden**, Dresden / Leipzig: Voland & Quist.

Howe, Jan Niklas (2016): **Monstrosität: Abweichung in Literatur und Wissenschaften des 19. Jahrhunderts**, Berlin/ Boston: De Gruyter.

Locke, John (^{4}1988): **Versuch über den menschlichen Verstand in vier Büchern**, übersetzt und bearbeitet v. Julius Hermann von Kirchmann, Bd. II, Buch III und IV, Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek Bd. 76).

Morgan, Robin (1972): **Monster. Poems**, New York: Random House.

Reckwitz, Andrea (2006): **Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne**, Weilerswist: Velbrück Wiss.

Sommer, Carlo Michael (2005): *Mode*. In: Dieter Frey/ Carl Graf Hoyos (Hrsg.): **Psychologie in Gesellschaft, Kutur und Umwelt**, Weinheim: Beltz PVU, 245 – 252.

Steinweg, Markus (2003): **Bataille Maschine**, Berlin: Merve.

Virilio Paul (1986): **Ästhetik des Verschwindens**, Berlin, Merve.

Wood, Robin (1986): **Hollywood from Vietnam to Reagan**, New York: Columbia University Press.

BDD-A30882 © 2019 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:57:34 UTC)