

Aus dem Inhalt

- Dieter Heimböckel/Iulia-Karin Patrut
Poetiken der Interkulturalität
- Dieter Heimböckel
Interkulturalität und Novelle
- Iulia-Karin Patrut
Musils ›Portugiesin‹
liest Novalis
- Franziska Schössler
Postkolonialismus und Umwelt
- Matthias Bauer
Komische Variation, burleske Transposition und karnevaleske Dekonstruktion
- Michaela Holdenried
Eine Afrikanerin in Schlesien
- Swati Acharya
Dunkle Schatten unter Rotlicht
- Andrea Geier
(Anti-)Antisemitismus und Kapitalismuskritik
- Manfred Weinberg
Ungewisse Vermischungen in dem Roman
Eine Glückliche Liebe von Hubert Fichte
- David Simo/Jean Bertrand Miguoué
Südsee-Projektionen in der deutschen
Gegenwartsliteratur
- Dominik Zink
Herkunft – Ähnlichkeit – Tod

Herausgegeben von Wilhelm Amann,
Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer
und Heinz Sieburg

ZiG | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 1: Poetiken der Interkulturalität

Die Zeitschrift wird herausgegeben von

Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

Wissenschaftlicher Beirat

Andrea Bogner (Georg-August-Universität Göttingen), Peter Colliander (Ludwig-Maximilians-Universität München/Copenhagen Business School), Dmitrij Dobrovol'skij (Russische Akademie der Wissenschaften), Ludwig Eichinger (Universität Mannheim), Anke Gilleir (Katholische Universität Leuven), Deniz Göktürk (University of California, Berkeley), Ortrud Gutjahr (Universität Hamburg), Michaela Holdenried (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Alexander Honold (Universität Basel), Oliver Lubrich (Universität Bern), Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis), Claudine Moulin (Universität Trier), Eva Neuland (Bergische Universität Wuppertal), Rolf Parr (Universität Duisburg-Essen), Martina Rost-Roth (Universität Augsburg), Wolfgang Steinig (Universität Siegen), Herbert Uerlings (Universität Trier), Manfred Weinberg (Karls-Universität Prag)

*Die Herausgeber danken dem Deutschen akademischen Austauschdienst (DAAD)
für die freundliche Unterstützung.*

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

Lektorat: Jan Wenke

ISSN 1869-3660

eISSN 2198-0330

Print-ISBN 978-3-8376-5395-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5395-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

Inhalt

Editorial.....	5
----------------	---

SCHWERPUNKTTHEMA: POETIKEN DER INTERKULTURALITÄT

Poetiken der Interkulturalität

Einführung in das Thema

DIETER HEIMBÖCKEL/IULIA-KARIN PATRUT	9
--	---

Unerhört anders oder »wenn nur der Geist neu ist«

Interkulturalität und Novelle

DIETER HEIMBÖCKEL	23
-------------------------	----

Musils ›Portugiesin‹ liest Novalis

IULIA-KARIN PATRUT	41
--------------------------	----

Postkolonialismus und Umwelt

Race, Gender und Öl in Lion Feuchtwangers Drama

Die Petroleuminseln

FRANZISKA SCHÖSSLER	61
---------------------------	----

Komische Variation, burleske Transposition und karnevaleske Dekonstruktion

Modalitäten der poetischen Reflexion des gesellschaftlichen Umgangs

mit Differenz in *The Bohemian Girl* (1936)

MATTHIAS BAUER	73
----------------------	----

Eine Afrikanerin in Schlesien

Gerhart Hauptmanns Kriminalnovelle *Der Schuß im Park* (1939)

MICHAELA HOLDENRIED	89
---------------------------	----

Dunkle Schatten unter Rotlicht

Interkulturelle Kontexte bei Sa'adat Hasan Manto und Charles Baudelaire

SWATI ACHARYA.....	103
--------------------	-----

(Anti-)Antisemitismus und Kapitalismuskritik

Erinnerungskulturelle und zeitkritische Konflikte

in R.W. Fassbinders Drama *Der Müll, die Stadt und der Tod*

ANDREA GEIER	115
--------------------	-----

»Fäden, viele Fäden.«

Ungewisse Vermischungen in dem Roman <i>Eine Glückliche Liebe</i> von Hubert Fichte MANFRED WEINBERG	133
---	-----

Südsee-Projektionen in der deutschen Gegenwartsliteratur

Transnationale Imaginationen ferner Welten in ausgewählten Texten von Buch, Capus und Kracht DAVID SIMO/JEAN BERTRAND MIGUOUE	149
---	-----

AUS LITERATUR UND THEORIE

Herkunft – Ähnlichkeit – Tod

Saša Stanišić' <i>Herkunft</i> und Sigmund Freuds Signorelli-Geschichte DOMINIK ZINK	171
---	-----

FORUM

Germanistik in Deutschland und in Italien während der Covid-19-Krise

Ein Gespräch MARCELLA COSTA/KAI BREMER	189
---	-----

REZENSIONEN

Johannes Görbert/Nikolas Immer (Hg.): <i>Ambulante Poesie</i> . Explorationen deutschsprachiger Reiselyrik seit dem 18. Jahrhundert STEFAN HERMES	205
---	-----

Alois Wierlacher: <i>Hingabe und Vertragsstiftung</i> . Lessings <i>Emilia Galotti</i> und Goethes <i>Iphigenie auf Tauris</i> als Dramen bibelkritischer bzw. rechtspolitischer Sicherung menschlichen Lebens und Zusammenlebens. ANNE-ROSE MEYER	209
---	-----

Enikő Dácz/Réka Jakabházi (Hg.): <i>Literarische Raumin szenierungen in Zentraleuropa</i> . Kronstadt/Braşov/Brassó in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts KATALIN TELLER	213
--	-----

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

GiG im Gespräch 2021/1.....	219
Autorinnen und Autoren	223
Hinweise für Autorinnen und Autoren.....	225

Editorial

Nach der Ankündigung im letzten Jahr kann nun Vollzug gemeldet werden: Die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* steht Open Access zur Verfügung. Das gilt nicht nur für das aktuelle Heft, sondern für alle bislang erschienenen Ausgaben der ZiG. Wir freuen uns sehr über diese Entwicklung und die Möglichkeit, damit allen, die sich für Fragen der germanistischen Interkulturalitätsforschung interessieren und auf dem besten Wege sind, sich auf sie einzulassen, ein inzwischen etabliertes Publikationsforum in diesem Feld uneingeschränkt und kostenlos anbieten zu können. Darüber hinaus hoffen wir, mit diesem neuen Format auch einer unserer ursprünglichen Wunschvorstellungen näher gekommen zu sein, gerade jungen Forscherinnen und Forschern einen zusätzlichen Anreiz zu bieten, ihre einschlägigen Überlegungen im Rahmen der ZiG einer breiteren wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorzustellen.

Es hat sich in der zurückliegenden Geschichte der vergleichsweise noch jungen Forschungsrichtung der interkulturellen Germanistik durchweg als hilfreich und bedeutsam erwiesen, dass Interkulturalität prozessual begriffen und sie damit einer beständigen Neuauslegung unterzogen wurde. Man könnte für diese Entwicklung eine Reihe institutioneller und publizistischer Marksteine benennen, von denen bestimmte, die bisherige Wahrnehmungs- und Forschungspraxis verändernde Wirkungen ausgegangen sind. Zu diesen Marksteinen gehört ganz ohne Zweifel die 1997 veröffentlichte Untersuchung *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte* von Herbert Uerlings. Uerlings hat mit dieser Arbeit nicht nur der Interkulturalitätsforschung zahlreiche Anregungen geliefert, literarische Wahrnehmung und Perspektivierung ästhetischer und kultureller (und zwar inter- wie innerkultureller) Alterität als ineinander verschränkt zu denken; seine Studie bildete für ihn selbst den Ausgangspunkt einer bis heute kontinuierlich sich ausdifferenzierenden Beschäftigung mit diesem Forschungsfeld. Das vorliegende Heft nimmt dies zum Anlass, den von Herbert Uerlings entwickelten Gesprächsfaden seiner *Poetiken der Interkulturalität* wieder aufzugreifen und seine wissenschaftliche Arbeit anlässlich seiner Emeritierung mit Beiträgen von Kolleginnen und Kollegen aus seinem universitären und wissenschaftlichen Umfeld zu würdigen. Dabei bilden die von Dieter Heimböckel und Iulia-Karin Patrut betreuten Aufsätze ein thematisches und theoretisches Spektrum ab, das von der Literatur des 14. Jahrhunderts bis zur Gegenwart reicht und Aspekte der Gattungs- und Ethnopoetik ebenso aufgreift wie postkolonial, komparatistisch und medienwissenschaftlich fundierte Fragestellungen.

Weicht das vorliegende Heft ausnahmsweise und aus gebotenem Anlass von der gewohnten Alternierung zwischen einer thematisch freien Ausgabe im Frühjahr/Sommer und einer thematischen Schwerpunktsetzung im Herbst/Winter ab, so folgen die sich anschließenden Rubriken dem inzwischen bewährten Muster. Während in *Aus Literatur und Theorie* der vielfach ausgezeichnete Roman *Herkunft* von Saša Stanišić einer Lektüre unterzogen wird, die sich als Beitrag zur Ähnlichkeitsforschung und zugleich als psychoanalytisch inspirierte Erweiterung ihrer Grundlagen versteht, dokumentiert das *Forum* ein digitales Gespräch, in dem es um die Folgen der Covid-Pandemie für den akademischen Austausch und für die Germanistik als internationales Fach geht. Der sich anschließende Rezensionsteil spiegelt wiederum den ganzen Facettenreichtum aktueller Interkulturalitätsforschung in nuce wider, indem er Forschungsarbeiten zur literarischen Rauminszenierung und zur Reiselyrik sowie die fachstrategischen Überlegungen zu einer multilateralen Regionalistik ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. *GiG im Gespräch* widmet sich schließlich mit dem Thema der Wissenschaftsdiplomatie einem Bereich der auswärtigen Kulturpolitik, in dem beispielsweise mit Fragen der Diversität in den nationalen Gesellschaften und der Fluchtursachen bzw. Migration solche Phänomene auf der Tagesordnung stehen, die in der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* ebenso wie in der ZiG immer wieder aufgegriffen und diskutiert werden.

Das kommende Heft wird sich, dieses Mal wieder turnusgemäß, einem Schwerpunktthema zuwenden. Es lautet *Zeit(en) des Anderen* und wird von Eva Wiegmann betreut.

Bayreuth und Esch-sur-Alzette im März 2021

Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

SCHWERPUNKTTHEMA: POETIKEN DER INTERKULTURALITÄT

Poetiken der Interkulturalität

Einführung in das Thema

Dieter Heimböckel/Iulia-Karin Patrut

Abstract

The article provides an overview on recent research related to interculturality and literature, focussing on the correlation between aesthetic and cultural alterity, but also including areas of interest such as Postcolonial Studies, representations of internal strangers (Jews and so-called Gypsies), theories of similarity and of inclusion/exclusion, and the revision of literary history from an intercultural point of view. At the same time, the article pays special attention to the vast research activities of Herbert Uerlings in this field.

Title

Poetics of Interculturality. An Introduction to the Topic

Keywords

interculturality; aesthetic and cultural alterity; internal strangers; postcolonial studies; Herbert Uerlings (1955)*

1. Potentiale von Literatur als Kunst

Literarische Texte sind dank ihrer poetischen Funktion in der Lage, Kultur zu dekonstruieren. Ob Ideen, Dichotomien oder tradierte Entitäten jeglicher Faktur: Jene Sinnangebote literarischer Texte, die nicht zu den von ihnen thematisierten Diskursen gehören, aber dennoch mitgeteilt werden, verhalten sich sekundierend zu den aufgerufenen Diskursen, wie ein Schatten, in dessen Licht das kulturell Bekannte reflektierbar wird. Diese ästhetisch, formal oder emotional codierten und im Schatten liegenden Potentiale, die Paul Celan als »Dunkelheit« (Celan 1999: 88) der Literatur auffasst, deuten das Nicht-Wissen an oder äußern sich als ein Surplus, das von Nicht-

Corresponding authors: Dieter Heimböckel (Université du Luxembourg, Luxembourg);

dieter.heimboeckel@uni.lu;

<http://orcid.org/0000-0002-8833-8967>;

Iulia-Karin Patrut (Europa-Universität Flensburg, Germany);

iulia-karin.patrut@uni-flensburg.de;

<http://orcid.org/0000-0002-9667-9243>

 Open Access. © Dieter Heimböckel/Iulia-Karin Patrut 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Bedachtem zeugt. Die ›Dunkelheit der Dichtung‹ steht nicht im Gegensatz zur exakten Wissenschaft, sondern verhält sich zu ihr wie ein unendliches reflexiv-kritisches Korrektiv:

Das Gedicht hat seinen Grund in sich selbst; mit diesem Grund ruht es, wie der Mensch, im Grundlosen. [...] Man belasse dem Gedicht sein Dunkel; vielleicht – *vielleicht!* – spendet es, wenn jene Überhelle, die uns die exakten Wissenschaften schon heute vor Augen zu führen wissen[,] die Erbmasse des Menschen von Grund auf verändert hat, – vielleicht spendet es auf dem Grunde dieses Grundes den Schatten, in dem der Mensch sich auf sein Menschsein besinnt. (Ebd.: 89; Hervorh. i.O.)

Das Repertoire poetischer Verfahren, mit deren Hilfe literarische Texte Kultur dekonstruieren, ist unerschöpflich: individuelle Emotionen, verbewusstes Körperwissen, Widerstand des Materiellen, interpersonelle Dynamik, unerwartete Diskursinterferenzen, Widerlegung wissenschaftlicher Postulate durch den Handlungsverlauf, Offenlegung normalisierter Gewalt, Zurückführen von Semantiken und Praktiken auf konstitutive Widersprüche – oder das eigenlogische, abstrakte Formen-Ensemble des Textes selbst. Zweifelsohne ist es diese Dekonstruktionsleistung, die in erheblichem Maße den Reiz der Literarizität ausmacht. Wenn aller kulturelle Sinn auf inhärente, konstitutive Widersprüche zurückgeführt wird, kann Bekanntes vom Unbekannten her negiert werden, und Neues kann – zwar nicht gleich als Praxis, aber immerhin als Vorstellung – beginnen, Hergebrachtes abzulösen.

Die Folgen des Verzichts auf den Anspruch, propositionales Wissen hervorzubringen, sind bislang immer noch drastisch untertheoretisiert. Denn es ist offenkundig, dass sich Literatur als Kunst einerseits wirklichkeitspragmatischer Codierung von Sprache entzieht und andererseits freiwillig einem selbsterzeugten Arrangement an formalen, teils jedem Kunstwerk spezifischen, teils systemintern tradierten Zwängen unterzieht. Dieser künstlerische Sprachgebrauch leistet einiges: Er schafft Übergänge dort, wo sich ansonsten Blockaden einstellen, gewinnt Freiheitsgrade und stimuliert den Möglichkeitssinn, macht Grenzziehungen, Dichotomien und Unterscheidungen zwischen Ländern, Sprachen, Geschlechtern u.a. zumindest in der Imagination durchlässig und zersetzt tradierte Erkenntnis- und Sinndispositive sowie Institutionen gedanklich in so kleine Partikel, dass sich aus ihnen auch etwas ganz anderes zusammensetzen ließe.

Diese Potentiale sind nicht gering zu schätzen: Das Individuum den Fesseln gesellschaftlicher Praxis zu entwinden oder Gegensätze in ein Fluidum von Ähnlichkeiten zu überführen, ohne ins Phantastische auszuweichen, sind schon beachtliche Leistungen. Dennoch lässt sich fragen, ob Literatur als Kunst nicht sogar noch mehr kann als zu dekonstruieren?

Schon Jacques Derrida, der Literatur als Kunst durchaus dekonstruktives Potential zusprach, befand, dass die Dekonstruktion es ebenso vermeiden müsste,

die binären Gegensätze der Metaphysik einfach nur zu neutralisieren, wie auch, sich einfach im geschlossenen Feld dieser Gegensätze anzusiedeln und sie somit zu bestätigen. [...] Eine Dekonstruktion des Gegensatzes besteht zunächst darin, im gegebenen Augenblick die Hierarchie umzustürzen. Wer diese Umbruchphase vernachlässigt, übersieht die konfliktgeladene und unterwerfende Struktur des Gegensatzes [...]. An-

dererseits, wenn man sich auf diese Phase beschränkt, so bewegt man sich immer noch auf dem dekonstruierten Gebiet und im Inneren des dekonstruierten Systems. (Derrida 1986: 88f.)

Das hier Beschriebene gehört zu den gängigen Verfahren literarischer Texte: Sie können, um ein Beispiel zu nennen, das Herr-Knecht-Verhältnis nicht nur umkehren (man denke nur an Kleists *Michael Kohlhaas* oder *Die Verlobung in St. Domingo*), sondern darüber hinaus auch noch Anderes evozieren, das über das dekonstruierte Feld hinausweist und neue Gesichtspunkte, neue Fragen aufwirft. Freilich kann Literatur als Kunst nicht propositionale Aussagen treffen, nicht postulieren; aber sie kann gezielt individuelle Emotionen, Eindrücke, Erfahrungen evozieren, ausgeblendete Facetten historischer Ereignisse aufrufen, alternative kognitive Landkarten von Welt und Gesellschaft entwerfen, die allesamt dazu einladen, neue Sinnzusammenhänge zu erproben.

Zwischen diesen beiden Potentialen der Literatur als Kunst, zwischen dem a) Zurückführen auf konstitutive Widersprüche und b) dem Aufzeigen oder Andeuten von möglichen neuen Beziehungen zur Welt und in der Gesellschaft, bestehen in literarischen Texten verdichtete Beziehungen. Aus diesen Relationen zwischen Bekanntem, Negiertem, Zersetztem einerseits und diskursiv noch nicht Aufgehobenem andererseits erwächst das *erkenntnis- und gesellschaftskritische Vermögen von Literatur als Kunst*. Indem die Leserinnen und Leser sich auf diese im Text angelegten Relationen einlassen, müssen sie sich von dem diskursiv Erschlossenen, von den gesellschaftlichen Praktiken und Semantiken, distanzieren und Stellung zu ihnen beziehen, von einem anderen, neu entstandenen imaginären Standpunkt aus.

2. Potentiale der Interkulturalität

In interkulturellen Begegnungen stellen sich vergleichbare Fragen, denn auch hier werden an die gesellschaftliche Praxis gerichtete Normalitätserwartungen irritiert, Erkenntnisrahmen herausgefordert, axiologische oder moralische Fragen neu gestellt – kurz, ebenfalls Gewissheiten aller Art zu neu kombinierbaren Partikeln zersetzt. Die Herausforderung interkultureller Begegnungen betrifft in radikaler Weise auch das eigene Selbst, sei es als Individuum oder als ›imaginäre Gemeinschaft‹: Denn ausgehend von dem, was augenscheinlich in der Welt ist, ausgehend von dem Unbekannten und Unvertrauten, welches nicht zu den eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten und (Selbst-)Gewissheiten passt, kann die Vorstellung von Welt und Gesellschaft revidiert werden. Analog zwingt die Erfahrung, wie Weltbezüge und gesellschaftliche Konventionen in einer fremden Sprache aufgerufen werden, dazu, die Realitätskonstruktionen in der eigenen Sprache zu reflektieren – und das heißt einzusehen, dass auch etwas ganz anderes möglich wäre. Die Erfahrung des Staunens (vgl. Heimböckel/Weinberg 2014: 132) ist für die interkulturelle Erfahrung elementar.

Das Staunen ermöglicht Innovationen: Es setzt kreative Potentiale frei – sei es, dass es darum geht, sich neuen Erfahrungsweisen und der Selbst-Transformation zu öffnen, sei es, um andere Ordnungen des familiären oder gesellschaftlichen Miteinanders zu imaginieren oder andere Rahmungen und Fragestellungen für Erkenntnisprozesse zu entwerfen. Auch Diversität und Vielfalt sind auf die Erfahrung des

Staunens angewiesen: Denn die Konsequenz des Staunens, die Selbstrelativierung, ist Voraussetzung für die gedankliche Sanktionierung und politische Akzeptanz von Vielfalt und für die kritische Überprüfung von Normen und Normalitäten.

Interkulturalität ist als Feld in viele Richtungen für Interdisziplinarität geöffnet, die in Ansätzen der interkulturellen Germanistik ihren Niederschlag finden: zur Soziologie, zur Linguistik, Übersetzungsforschung, Philosophie, Kulturanthropologie, zu den Kognitionswissenschaften und zum Fremd- und Zweitsprachenunterricht. Im Zusammenhang dieses Themenschwerpunkts geht es vor allem um die Anschlüsse von Interkulturalität hin zur Literaturwissenschaft, zu den Kulturwissenschaften sowie zur Diskursgeschichte. In diese Richtung argumentierte Norbert Mecklenburg bereits auf dem ersten Kongress der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik 1987, als er darlegte, dass Literatur »kulturelle Fremdheit, die sie enthält, gleichzeitig selbst« abbaue, »Sensibilität für kulturelle Differenz« vermittele und, »als verfremdeter Umgang mit Zeichen, für Differenzwahrnehmung überhaupt« sensibilisiere (Mecklenburg 1987: 578).

3. Was kann interkulturelle Literatur?

Es liegt auf der Hand, dass sich die beschriebenen Möglichkeiten, wenn es sich um interkulturelle Szenarien in literarischen Texten handelt, potenzieren. Dies gilt in erster Linie für interkulturelle Begegnungen in literarischen Texten, deren Ästhetik und Poetik die kulturelle Alteritätserfahrung um weitere Fremdheitsdimensionen steigern. Es gilt aber auch für die Produktions- und Rezeptionsästhetik, wenn beim Schreiben oder beim Lesen literarischer Texte kulturelle Alterität prozessiert wird, unter Gesichtspunkten der Intertextualität (wenn Texte über kulturelle und temporale Grenzen hinweg in die Literatur Einzug finden), unter solchen der Übersetzung (sowohl im Sinne der sprachlichen Übertragung als auch im kulturwissenschaftlichen Sinne der Vermittlung zwischen epistemischen Konfigurationen) und mit Blick auf die Theorie und Geschichte von Gattungs- und Motiv-Transfers zwischen Literaturen unterschiedlicher Sprachen und kultureller Kontexte.

Durch die Potenzierung von Freiheitsgraden in Bezug auf den eigenen, kulturell fixierten Standpunkt und durch die poetischen Verfahren und ästhetischen Formzwänge steigern sich in der Literatur mit Bezügen zur Interkulturalität die beschriebenen Potentiale – umso stärker, je zahlreicher die soeben erwähnten Aspekte aufeinandertreffen.

Als Heuristik ist »Literatur und Interkulturalität« daher bereits in Bezug auf die Literatur der Antike ertragreich, denkt man etwa an Dramen wie Aischylos' *Die Perser*, auf das Mittelalter, denkt man an den *Tristan*-Stoff oder an die zwischen Romania und Germania changierenden Minnelieder, und erst recht in Bezug auf Barock und Humanismus, mit Texten, die im interkulturellen Dialog entstanden sind, wie Georg Philipp Harsdörffers Drama *Japeta* [Europa], das sich als deutsch-französische Stellungnahme über die Frontstellungen des Dreißigjährigen Kriegs hinweg verstand, im Sinne eines Entwurfs einer übergeordneten, europäischen Perspektive.

Die antike Figur der Iphigenie verhandelt die Grenze zwischen dem vermeintlich zivilisierten, griechischen Europa und den Barbaren, die dessen Normen und Episteme nicht teilen, verbunden mit der menschlichen Schicksalsabhängigkeit; in der

von Goethe modifizierten Fassung des Stoffs geht es auch um die Integrierbarkeit der nicht-europäischen Fremden, wie Thoas einer ist. Miguel de Cervantes befragt in *Don Quijote* bereits die Grenze zwischen überzeugender und nicht mehr akzeptabler Deutung der ständischen Gesellschaft in der spanisch-europäischen Frühen Neuzeit; der Roman exponiert Sichtweisen auf deren Rituale und geschlechterspezifische Praktiken an der Grenze zum ›Irrsinn‹, nicht ohne dadurch die Unendlichkeit möglicher Standpunkte und letztlich auch die Kontingenz des Status quo ironisch offenzulegen. Und im Bereich der Lyrik kommt es im Zuge von Francesco Petrarca's *Canzoniere* zu einem epochemachenden Literatur- und Kulturtransfer, der literargeschichtlich als Petrarkismus Karriere machte und noch bei Charles Baudelaire und Heinrich Heine unübersehbare Spuren hinterließ.¹

Insofern bewegt sich naturgemäß auch die deutschsprachige Literatur seit ihren Anfängen nicht in einem ästhetisch-kulturellen Vakuum. Dies gilt beispielsweise sowohl für die Ovid-Rezeption in Renaissance und Früher Neuzeit als auch für die Shakespeare-Rezeption seit dem Sturm und Drang, wobei beide Autoren ihrerseits Verfahren ästhetischer und kultureller Alterisierung als Erkenntnis- und Gesellschaftskritik entwickelt haben. Durch intensive Rezeption und Intertextualität sind deutschsprachige Literaturen mit diesen verwoben: Shakespeares *The Tempest* legt das Maß an Gewalt offen, das erforderlich ist, um eine männlich-europäische und nicht weiblich-afrikanische Deutung von Natur und Kultur zu etablieren, und entlarvt das koloniale Blickregime – einschließlich der möglichen Komplizenschaft von Literatur und Kunst, da Prospero sich bekanntlich eines zauberhaft inszenierten Theaterstücks bedient, um seine Nachkommen von seiner Überlegenheit zu überzeugen. Immerhin wird kenntlich gemacht, dass ein Primat des Europäisch-Patriarchalischen auf die gezielte Inferiorisierung afrikanisch-matriarchalischer Ordnung angewiesen ist; und bekanntlich entsagt Prospero der ›Zauberei‹ – der Machtausübung, wie sich interpretieren lässt –, indem er die Zauberin Medea in Ovids *Metamorphosen* und damit eine Figur zitiert, die nahe an der Diskursposition Sykorax' steht. Dieses Beispiel genügt, um zu verdeutlichen, wie intertextuelle Verweise und diachrone Interkulturalität (vgl. Wiegmann 2018) im Medium ästhetischer Differenz Geschichte neu interpretieren können. Indem aber die delegitimierte Medea und Prospero mit einer Stimme sprechen und ihrem Tun und Machtstreben abschwören, weil sie erkennen, dass sie einseitig, falsch oder verblendet handeln, wird nicht nur die Grenze zwischen den Wissensordnungen und Normen der Kontinente fragwürdig; auch den Primat des Männlichen vor dem Weiblichen, der europäischen Begriffe und Kategoriensysteme vor den afrikanischen und asiatischen sowie die Auffassung von der Notwendigkeit der Unterwerfung und Ausbeutung der Natur als Ressource versieht *Der Sturm* mit Fragezeichen.

1 Die frühere Forschung war bei der Einschätzung des Petrarkismus wenig zimperlich, indem etwa Ernst Robert Curtius (1969: 232) seine phänomenale Breiten- und Tiefenwirkung als »Pest« bezeichnete und Hugo Friedrich (1964: 313f.) gerade aufgrund »seiner epidemieartigen Ausbreitung« in ihm letztendlich eine nur »[r]epetierende Routine« am Werk sah. Nicht nur angesichts der jüngsten Pandemie-Erfahrungen ist man inzwischen jedoch eher dazu geneigt, denen zu folgen, die das sprachlich-literarische Innovationspotential des Petrarkismus und darüber hinaus seine Bedeutung als »lingua franca der europäischen Zivilisation« (Bernsen 2011) betonen.

Vor und um 1800 verdichten sich die Texte mit interkulturellen Potentialen. Ob Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin, Novalis, Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann oder auch Clemens Brentano: Kaum ein bedeutsamer Schriftsteller der Zeit entzieht sich den Herausforderungen und Chancen des Interkulturellen. Dies ist kein Zufall, es liegt vielmehr nahe, dass die relative Autonomisierung der Literatur in Bezug auf Religion und andere gesellschaftliche Leitdiskurse, die ›Professionalisierung‹ der Literatur als Kunst und der Lesegewohnheiten, die sie als solche auffassen, durch das Zusammenwirken ästhetischer und kultureller Alterität in der Zeit vor und um 1800 eine bis dahin noch nicht dagewesene Gestalt annimmt.

Ausgangs- und Anknüpfungspunkte für eine Literaturgeschichte der Interkulturalität und Ähnlichkeit finden sich gerade auch unter den stark kanonisierten Texten: Lessings *Nathan der Weise* verhandelt in Jerusalem den illegitimen Ausschluss von Judentum und Islam aus dem Selbstverständnis Europas und überführt am Ende kulturelle Differenzen in Ähnlichkeiten, die gerade nicht (allein) in biologischer Verwandtschaft, sondern in Überzeugungen, die aus Erfahrungen abgeleitet werden, begründet sind. Radikaler fordert Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* das individuelle Recht auf Selbstauslegung und Selbstentwurf vor dem Hintergrund unendlicher Interpretationsmöglichkeiten der Geschichte, zukünftiger Entwicklungsmöglichkeiten und angesichts des unüberschaubaren Reichtums der Sinnangebote interkultureller, interreligiöser und zwischengeschlechtlicher Ähnlichkeitsrelationen, wie sie beispielsweise die Figur der Zulima verkörpert. Im Realismus rücken gesellschaftliche Inklusion/Exklusion² angesichts kultureller und sozialer Alteritätszuschreibungen stärker in den Blick, sei es in Bezug auf Juden (so in Wilhelm Raabes *Holunderblüte* oder Marie von Ebner-Eschenbachs *Der Kreisphysikus*), auf die als ›Zigeuner‹ Stigmatisierten (so in Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*) oder auf den Niederschlag kolonialer Verhältnisse in der deutschen Gesellschaft (so in Raabes *Abu Telfan, Zum wilden Mann* und *Stopfkuchen*). Kafkas große Romanfragmente *Das Schloß* und *Der Verschollene* verhandeln wiederum Einschluss- und Ausschlussprozeduren angesichts intra- und interkultureller, aber auch geschlechtlicher Alterität, Max Frischs *Andorra* Antisemitismus, Fremdheit und Gewalt. Während Ingeborg Bachmanns unvollendeter Roman *Das Buch Franzas* Machtasymmetrien im Kontext des europäischen Kolonialismus in Nordafrika, die parallel zu Geschlechterasymmetrien gezeichnet werden, kritisch verhandelt, fordert Herta Müllers radikal ästhetische Sprache in *Atemschaudel* ein Nachdenken über transeuropäische Erinnerungskulturen am Beispiel siebenbürgendeutscher Zwangsarbeiter in der ehemaligen Sowjetunion. Und schließlich, um auch die zweite deutschsprachige Literaturnobelpreisträgerin der letzten zwei Dezenen ins Spiel zu bringen, wird in Elfriede Jelineks Drama *Die Schutzbefohlenen* Interkulturalität noch einmal in zweifacher Hinsicht sinnfällig: zum einen auf der Ebene des Transfers, indem das Stück auf die *Hiketiden*-Tragödie des Aischylos rekurriert, zum anderen thematisch-inhaltlich als Kommentar zur europäischen Asylpolitik und zu der Verschleierung der ökonomisch-politischen Machenschaften, die mit ihr einhergehen.

2 Vgl. zu diesem Forschungsfeld, das weiterhin große Relevanz für die Interkulturalitätsforschung besitzt, auch Uerlings/Raphael 2008 sowie den Ausstellungskatalog von Uerlings/Trauth/Clemens 2011.

Was sich so insgesamt feststellen lässt: Je weiter man in der Literaturgeschichte in Richtung der Gegenwart voranschreitet, umso augenscheinlicher wird die wechselseitige Befruchtung poetischer und kultureller Alterität, über transnationale Strömungen der Avantgarde wie Dada bis hin zur heutigen europäischen und globalen Literatur der Transmigration und ihrem Potential, die Erinnerungskulturen zu vernetzen (vgl. Zink 2017).

4. Was kann interkulturelle Literaturwissenschaft?

Es ist hier aber nicht der Ort, um eine Literaturgeschichte unter interkulturellen Gesichtspunkten zu umreißen. Ein solches Vorhaben würde nicht nur die Grenzen eines Themenschwerpunkts, sondern vermutlich auch diejenigen einer zwölfbändigen Reihe sprengen. Außer Frage steht aber, dass sich aus diesen Zusammenhängen eine Forschungsagenda ableiten lässt, die ins Zentrum literatur- und kulturtheoretischer Debatten gehört. In diesem Sinne befinden wir uns gegenwärtig an einer Wegscheide: Entweder es gelingt, eine überzeugende Beschreibungssprache für das, was Literatur als Kunst leistet, zu finden – und hierfür ist das gesamte Feld der Interkulturalität ein ausgesprochen ergiebiger Prüfstein –, oder die gesellschaftliche Relevanz ästhetischer Differenz könnte verloren gehen. Obwohl die Literatur als Kunst aus den oben genannten Gründen in dieselbe Richtung zielt wie die großen diskurskritischen Bewegungen unserer Zeit – Black Lives Matter, die Postkolonialen Studien, Gender Studien, die Umweltbewegungen, die Antisemitismus- und Antiziganismuskritik, um nur einige wenige zu nennen –, besteht die Gefahr, dass diese Konvergenzen nicht erkannt werden. Schlimmstenfalls könnten Bewegungen, die von literarischen Texten insofern vorbereitet wurden, als sie die Gewaltmuster, gegen die sich die genannten Bewegungen wenden, entlarven, nun ihrerseits angegriffen werden, weil diese Gewaltmuster in ihnen aufscheinen – kurz, weil ihnen ein propositionaler Gehalt zugeschrieben wird, den sie überhaupt nicht besitzen. Auf der anderen Seite könnte eine Philologie stehen, der es nur um binnenliterarische Rekursivität und Selbstreferentialität geht.

Die Interkulturelle Literaturwissenschaft hat gegenwärtig die Chance, diesen beiden Gefahren zu entgehen und neue Theoriewege zu beschreiten. Der entscheidende Punkt dabei ist: *Gerade in dieser Potenzierung zweier Alteritätsformen, der ästhetischen und kulturellen, scheint ein gesellschafts- und erkenntniskritisches und damit auch politisches Potential von Literatur auf.* Denn die ästhetische Verdichtung interkultureller Begegnungen entfaltet ein mimetisch-entlarvendes Vermögen in Bezug auf die gesellschaftlichen Zugehörigkeitsregeln, auf Inklusions-/Exklusionsgebote und auf Begleitsemantiken dieser Praktiken. Aufbauend auf das dekonstruktive Potential von Literatur liegen hierin noch ganz andere, weiterführende Vermögen von Literatur, die in Bezug auf ihr kritisches Potential noch deutlicher profiliert und theoretisiert werden müssen.

Dass Interkulturalität und Poetik ähnliche Potentiale haben, ist, wie bereits angedeutet, alles andere als ein neuer Befund: Theoretisch begründet wurde er zuerst von Norbert Mecklenburg (vgl. 1987), der seinen Ansatz verschiedentlich ausbaute, gebündelt in *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* nachzulesen (Mecklenburg 2008). Die Arbeiten von Herbert Uerlings, zu dessen

diesjähriger Emeritierung sich das vorliegende Heft einem zentralen Lehr- und Forschungsbereich seiner akademischen Vita widmet, entwickeln diesen Ansatz nicht nur weiter, sondern eröffnen zahlreiche weitere Dimensionen. So untersucht seine Monographie *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, ein Meilenstein der germanistischen Interkulturalitätsforschung und Namensgeberin unseres Schwerpunktthemas,³ das Zusammenwirken poetischer und kultureller Differenz am Beispiel des Kolonialismus und der damit verbundenen Formen von Gewalt. Von diesen literarischen Gegenständen her fragte Uerlings nach dem Zusammenhang »von kultureller und poetischer Alterität« und näherte sich einer Mikrophysik des »Umgang[s] mit Differenz (im analytischen Sinne einer Skala von »identisch« über »ähnlich/ unähnlich« bis »nicht-identisch/anders«) und kognitiver wie normativer Fremdheit (als Interpretament von Differenz)« (Uerlings 1997: 8; Hervorh. i.O.). In der Folge wurden zahlreiche Facetten des Forschungsfeldes um ästhetische und kulturelle Differenz spezifiziert, darunter die Postkolonialen Perspektiven. Die Monographie »*Ich bin von niedriger Rasse*«. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der Deutschen Literatur analysiert den Umgang deutschsprachiger Texte mit (post-)kolonialen Situationen als Spezialfall von Interkulturalität, in dem ein »ethnisierendes Inferioritätsaxiom« (Uerlings 2006: 5) dazu beiträgt, dass Machtasymmetrien in Ökonomie, Bildung, Wissenschaft und Politik Fuß fassen und eine Pseudo-Legitimität erhalten. Nicht selten treten diese ethnisierenden Dichotomien in Verbindung mit geschlechtlich codierten auf, so dass naturalisierte und kulturalisierte Ungleichheiten kumulieren. Herbert Uerlings' intersektionale Analysen zeigen, wie Abwertungsdiskurse, die auf Kolonisierte, auf Osteuropa oder auf »interne Fremde« bezogen sind, in interkulturellen Poetiken in »ein multireferentielles Spiel überführ[t]« (ebd.: 15) und hinterfragt werden können.⁴ Die vielstimmig geführte Debatte um die Relevanz der Postkolonialen Studien für die Literaturwissenschaft wurde jüngst im *Handbuch Postkolonialismus und Literaturwissenschaft* (Göttsche/Dunker/Dürbeck 2017) gebündelt, wobei es Herbert Uerlings hier wie andernorts wiederholt darum ging, nicht das Trennende zwischen den interkulturellen und Postkolonialen Studien hervorzuheben (worauf, nebenbei gesagt, mancherorts und mit allem Nachdruck insistiert worden ist), sondern auf die beiden Forschungsrichtungen gemeinsamen Ansätze und Verfahrensweisen aufmerksam zu machen. Was ihr Bedingungsverhältnis betrifft, so hat er sich darüber allerdings in einer nichts zu wünschen übrig lassenden Klarheit geäußert:

Anders als manche wissenschaftspolitischen Polemiken und Polarisierungen suggerieren, umfassen interkulturelle und postkoloniale Studien heute die gesamte Bandbreite einschlägiger Theorien, Methoden und Konzepte. Nur unter dieser Voraussetzung gilt: Postkoloniale Studien sind ein Teilbereich der interkulturellen Literaturwissenschaft. (Uerlings 2017: 103)

3 Die Überlegungen in Uerlings' *Haiti*-Buch waren u.a. auch impulsgebend für den Schwerpunkt *Poetiken der Interkulturalität – Interkulturalität der Poetiken* auf dem Kongress der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik an der Universität Göttingen 2010 (vgl. Hess-Lüttich/Albrecht/Bogner 2012: 33-156). Der Dialog mit ihnen findet daher an dieser Stelle und in den nachfolgenden Beiträgen seine Fortsetzung.

4 Das Buch berücksichtigt bereits Ergebnisse des von Herbert Uerlings und Viktoria Schmidt-Linsenhoff koordinierten DFG-Graduiertenkollegs 557 *Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität* (vgl. Hölz/Schmidt-Linsenhoff/Uerlings 2001).

Zu den im Nahbereich der Interkulturalitätsforschung stehenden weiteren Spezialfeldern von Herbert Uerlings zählen all jene Untersuchungen, die sich internen Fremden, insbesondere Juden und den als ›Zigeuner‹ Stigmatisierten widmen. Die im SFB 600 *Fremdheit und Armut. Wandel der Modi von Inklusion/Exklusion von der Antike bis zur Gegenwart* entstandenen Arbeiten stellten die Relevanz intrakultureller Differenzen heraus, daneben aber auch die dekonstruktiven Potentiale von Literatur in Bezug auf die Idee einer ethnisch und kulturell homogenen Nation und in Bezug auf das Stigma ›Zigeuner‹ (vgl. Uerlings/Patrut 2008). Dazu lassen sich heute neuere Perspektiven aus der Ähnlichkeitsforschung in Beziehung setzen, insofern sie Anregungen zur Überwindung binärer Codierungen in wissenschaftlichen Heuristiken (vgl. Bhatti/Kim-mich 2015) zur Verfügung stellen, die auch schon anderweitig erprobt wurden.⁵

Herbert Uerlings' Studien zur interkulturellen Literaturwissenschaft folgen bis heute einem eminent aufklärerischen Impuls und sind dabei gleichzeitig durchweg ästhetischen Fragestellungen verpflichtet. Von seinen Arbeiten zu lernen heißt unter anderem auch, die Komplementarität von poetischer und interkultureller Alterität so ernst wie möglich zu nehmen. Insofern könnte eine diesen Gedanken fortsetzende Forschungsagenda interkultureller Literaturwissenschaft einen Ausweg aus den eingangs beschriebenen Dilemmata bereitstellen, weil sie Literaturtheorie an gesellschaftliche Imaginarien zurückbindet: In interkulturellen Szenarien, etwa angesichts von Gewaltmomenten, die mit ethnisch und geschlechtlich codierter Abwertung einhergehen, wird das doppelte Potential poetischer und interkultureller Alterität als Wissens- und Gesellschaftskritik greifbar.

Eine neue Geschichte der Literatur bietet sich an, die von Interkulturalität als Geschichte literarischer Kritik am Diskurs und an gesellschaftlicher Praxis ausgeht und die Relevanz literarischer Texte daran bemisst, inwiefern sie dichte Relationen zwischen dekonstruiertem Diskurs und noch nicht Gewusstem, aber dennoch in der Erfahrung Präsentem herstellen. Aber auch Gattungs- und Motivgeschichte⁶ lassen sich als interkulturelle, dialogische Geschichte von Transfers neu schreiben. In übergreifender theoretischer Hinsicht gilt es weiter zu untersuchen, wie genau gerade in der Potenzierung zweier Alteritätsformen, der ästhetischen und kulturellen, ein gesellschafts- und erkenntniskritisches und damit auch politisches Potential von Literatur wirksam wird.

Damit soll jedoch keiner einseitigen Überhöhung der Literatur als privilegierter Wissensform das Wort geredet werden. Denn in vielen Fällen zeigt sie sich nicht unbedingt klüger als jenes Wissen, auf das sie sich in ihrer Zeit bezieht. Dafür lassen sich viele Beispiele finden, ob man an die antisemitischen Spitzen in Gustav Freytags *Soll und Haben*, an die Blut-und-Boden-Kolportagen eines Hermann Löns oder an Fallstricke der Repräsentation haitianischer Verhältnisse in Heiner Müllers *Auftrag* denkt. Unter der Maßgabe, »dass postkoloniale Kritik nicht gegen ästhetisch-literarische ausgespielt werden darf, sondern mit dieser verbunden werden muss« (Uerlings/Pa-

5 Im Anschluss daran wurde das ästhetische Spiel mit Ähnlichkeiten um 1800 als politisches Korrektiv und kritisches Unterlaufen von imaginären Grenzen zwischen ›Orient‹ und ›Okzident‹ untersucht (Bergmann 2019; Patrut 2019).

6 In jüngster Zeit wurden auch Genres unter Gesichtspunkten der Interkulturalität theoretisch, historisch und systematisch in den Blick genommen, beispielsweise die Dorfgeschichte (vgl. Honold 2018) oder das Drama (vgl. Bloch/Heimböckel 2019).

trut 2012: 11), lässt sich fragen, inwiefern politisches Versagen von Texten auch mit ästhetisch-poetischem einhergeht. Dies trifft beispielsweise auf Heiner Müllers *Auftrag* insofern zu, als der Haitianer Sasportas in einem einzigen Monolog vom »stummen schwarzen Körper zum revolutionären ›Neger aller Rassen‹ und zu Wald/Berg/Meer/Wüste/Afrika/Asien/Amerika« wird:

Diese Monumentalisierung der Figuren und das Pathos der Alterität laufen Gefahr, das mit Wucht aus dem Gefängnis der Allegorisierung Befreite nun den Allegorien der Befreiung zu subsumieren und konkrete Alterität der ›Dritten Welt‹ zwischen Alterität als solcher und Utopie für das weiße Bewußtsein zu verdampfen. (Uerlings 1997: 148)

Der ästhetische Kurzschluss ist in diesem Falle auch ein politischer, die poetische Verflachung kapituliert vor der Spezifik der kolonialen Situationen und zielt an ihr vorbei. In seinem Aufsatz *Postkolonialismus und Kanon* regt Herbert Uerlings einen theoretischen Weg an, der es ermöglicht, in systematischer Weise politische und ästhetische Potentiale in ihrem Zusammenwirken zu untersuchen:

Literarischer Wert lässt sich jenen Texten zuerkennen, deren postkoloniales Potential sich als poetisches Potential entfaltet, d.h. als differentielles Spiel mit dem kolonialen Imaginären und seinen Dichotomien, und die vice versa ihr postkoloniales Potential zur Erweiterung der poetischen Möglichkeiten nutzen. (Uerlings 2012: 53; Hervorh. i.O.)

Dass Herbert Uerlings (vgl. 2020) zu dieser Art der interkulturellen Literaturreflexion erst jüngst noch einen instruktiven Beitrag vorgelegt hat, zeugt von der Produktivität dieses Ansatzes und von der Bereitschaft, den Gegenstand seines Interesses, selbst wenn ihm wie im Falle von Anna Seghers seine Sympathie gilt, mit unliebsamen Fragen zu konfrontieren.

In diesem Sinne kann literaturwissenschaftliche Interkulturalitätsforschung, indem sie das etwa durch Kanonstrategien, affirmative Literaturanalyse und -kritik oder durch die Autorinnen und Autoren selbst verschleierte »Denken-wie-üblich« (Heimböckel/Weinberg 2014: 124) mit seinen normalisierten Abwertungs- und Exklusionsmustern offenlegt, auch in dieser Hinsicht unter Beweis stellen, dass sie über Lektürepotentiale jenseits etablierter Analyse- und Leseptide verfügt. Zumindest werden die nachfolgenden Untersuchungen an der einen oder anderen Stelle zu Einschätzungen kommen, die sich zu der bisherigen Interpretationspraxis in dem behandelten Feld eher gegenläufig verhalten.

5. Aufsätze des Schwerpunkts

Die wissenschaftlichen Aufsätze dieser ZiG-Ausgabe mit ihren den *Poetiken der Interkulturalität* verpflichteten Überlegungen wollen das Forschungsfeld nicht neu vermessen; sie möchten aber das Gespräch darüber fortführen, Anregungen aufgreifen, sie im Sinne der oben angedeuteten Forschungsagenda weiterdenken und gegebenenfalls auch neue Akzente setzen. Da sie keiner systematischen Vorgabe folgen, sind sie überwiegend chronologisch sortiert.

Dieter Heimböckel geht der Relevanz von Interkulturalität für die Novelle nach, von Bocaccios *Decameron* über Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und Kleists *Erzählungen* bis zu Thomas Manns *Tod in Venedig*. Der gattungstheoretische Beitrag zeigt auf, dass die Anfänge der Novelle – als *novella*, Neuheit – mit krisenhaften Situationen und Transformationsprozessen zusammenhängen, die interkulturelle Potentiale aufweisen. Vor diesem Hintergrund werden insbesondere Leistungen und Grenzen der Thomas Mann'schen Novelle analysiert.

Darauf folgt Iulia-Karin Patruts neue Interpretation der Novelle *Die Portugiesin* von Robert Musil, in der eine mittelalterliche Portugiesin ein Novalis-Zitat ausspricht; dies wird zum Anlass genommen, interkulturelle, intertextuelle und weitere ›Verketungen‹ zu untersuchen, wobei der Name des Protagonisten, von Ketten/delle Catene, ebenfalls einen für Novalis bedeutsamen Begriff aufgreift.

Franziska Schößler untersucht in ihrem Aufsatz zu *Postkolonialismus und Umwelt*, wie überlappende Machtasymmetrien im Drama *Die Petroleuminseln* von Lion Feuchtwanger im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Race, Gender und Umwelt binär codieren und dabei den Zugriff auf die Ressource Öl legitimieren, indem das Weibliche und die Natur abgewertet bzw. perhorresziert werden.

Matthias Bauer thematisiert die filmische Verhandlung interner Fremdheit. Am Beispiel des Films *The Bohemian Girl* (1936), in dem das Stigma ›Zigeuner‹ aufgerufen, aber auch zersetzt wird, untersucht der Aufsatz filmische Verfahren der komischen Variation, burlesken Transposition und karnevalesken Dekonstruktion intra- und interkultureller Differenzen.

Michaela Holdenried nimmt sich der Novelle *Der Schuß im Park* von Gerhart Hauptmann an, in der die koloniale Vergangenheit in Gestalt einer verlassenen schwarzen Ehefrau einen verheirateten deutschen Baron einholt; der schwarzen Frau wird die Teilhabe an der deutschen Gesellschaft verwehrt, der Baron verschwindet nach einem misslungenen Mordversuch an der Afrikanerin. Unter Berücksichtigung der intertextuellen Bezüge zu Heinrich von Kleists *Verlobung in St. Domingo* geht die kontrapunktische Lektüre dabei insbesondere der Frage nach, wie in der Novelle das weibliche Fremde in die europäische Wirklichkeit eindringt und deshalb durch Gewalt aufgehoben werden muss.

Swati Acharya verfolgt am Beispiel des indischen Schriftstellers Sa'adat Hasan Manto die Verflechtung von Großstadt, Prostitution und moderner Poetik. Im Mittelpunkt steht die Figur des *chiffonier*, die bereits von Baudelaire zur Charakterisierung eines Typus herangezogen wurde, in dem sich die Reproduktion der Kultur aus ihren Abfällen manifestiert. Der interkulturelle und zugleich intertextuelle Zusammenhang zwischen der europäischen und indischen Metropolenliteratur wird durch den Hintergrund der indisch-pakistanischen Teilung angereichert, zu deren Chronisten Sa'adat Hasan Manto zählt.

Andrea Geier untersucht die Verknüpfungen zwischen (Anti-)Antisemitismus und Kapitalismuskritik am Beispiel von Reiner Werner Fassbinders Drama *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Analysiert werden neben dem Text selbst die Aufführungspraxis und die Debatten, die der Text mit Blick auf die Erinnerungskultur, auf den Umgang mit Antisemitismus in der Bundesrepublik und auf die Erwartungen an gegenwärtige Thematisierungen des Holocaust ausgelöst hat.

David Simo und Jean Bertrand Miguoué widmen sich der Persistenz älterer pazifischer Südsee-Phantasien (die unter anderem auf Anthropologen wie Meinecke und

Malinowski zurückgeführt werden können) in neueren literarischen Texten von Buch, Capus und Kracht. Sie stellen die Ambivalenzen, die das Weiter- und Neuschreiben des (post-)kolonialen Diskurses mit sich bringt, aber auch die Momente seiner Durchkreuzung heraus. Dadurch tritt ein Potential für eine Transformation Europas und der Welt in Erscheinung.

Manfred Weinberg befasst sich schließlich mit der Poetik der Interkulturalität Hubert Fichtes und untersucht insbesondere den mit »Eine Glückliche Liebe« überschriebenen Auftakt des vierten Teils der *Geschichte der Empfindlichkeit*. Er flicht darin Überlegungen zur Reichweite, aber auch zu den Grenzen einer Schreibweise ein, die auf geradezu unendliche Verknüpfungen setzt und die Gefahr der Pansemiose birgt. Zugleich enthält der Beitrag, Fichtes Schreibweise aufgreifend, eine persönliche Reflexion vergangener und möglicherweise zukünftiger Entwicklungen der Hubert-Fichte-Forschung.

Literatur

- Bernsen, Michael (2011): Der Petrarkismus, eine *lingua franca* der europäischen Zivilisation. In: Ders./Bernhard Huss (Hg.): Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos. Bonn/Göttingen, S. 15-30.
- Bergmann, Franziska (2019): Goethe/Morgenröte. Reimspiele und Ähnlichkeitsrelationen im *West-östlichen Divan*. In: Iulia-Karin Patrut/Reto Rössler (Hg.): Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne. Bielefeld, S. 239-252.
- Bhatti, Anil/Kimmich, Dorothee (Hg.; 2015): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Konstanz.
- Bloch, Natalie/Heimböckel, Dieter (2019): Drama und Interkulturalität. In: Andreas Englhart/Franziska Schößler (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama. Berlin/Boston, S. 372-387.
- Celan, Paul (1999): Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Hg. v. Bernhard Böschstein u. Heino Schmuß unter Mitarb. v. Michael Schwarzkopf u. Christiane Wittkop. Frankfurt a.M.
- Curtius, Ernst Robert (1969): Europäische Tradition und literarisches Mittelalter. Bern/München.
- Derrida, Jacques (1986): Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebinde, Guy Scarpetta. Hg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Dorothea Schmidt u. Astrid Wintersberger. Graz/Wien.
- Friedrich, Hugo (1964): Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt a.M.
- Göttsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.; 2017): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart.
- Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119-144.
- Hess-Lüttich, Ernest/Albrecht, Corinna/Bogner, Andrea (Hg.; 2012): Re-Visionen. Kulturwissenschaftliche Herausforderungen interkultureller Germanistik. Frankfurt a.M.

- Hölz, Carl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Uerlings, Herbert (Hg.; 2001): *Das Subjekt und die Anderen: Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin.
- Honold, Alexander (2018): Chronistik des Liminalen. Die Dorfgeschichte als interkulturelle Erzählform. In: Eva Wiegmann (Hg.): *Diachrone Interkulturalität*. Heidelberg, S. 159-187.
- Mecklenburg, Norbert (1987): Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München, S. 563-584.
- Ders. (2008): *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München.
- Patrut, Iulia-Karin/Rössler, Reto (Hg.; 2019): *Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne*. Bielefeld.
- Uerlings, Herbert (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen.
- Ders. (2006): »Ich bin von niedriger Rasse«. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Köln.
- Ders. (2012): Postkolonialismus und Kanon. Beobachtungen und Thesen. In: Ders./Iulia-Karin Patrut (Hg.): *Postkolonialismus und Kanon*. Bielefeld, S. 39-66.
- Ders. (2017): [Art.] »Interkulturalität«. In: Dirk Götsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart, S. 101-108.
- Ders. (2020): Verschwiegene Gründungsgewalt. Anna Seghers' *Das Licht auf dem Galgen* (Fragment, 1948/49). In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11, H. 1, S. 43-64.
- Ders./Patrut, Iulia-Karin (Hg.; 2008): »Zigeuner« und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Frankfurt a.M. u.a.
- Ders./Patrut, Iulia-Karin (2012): Postkolonialismus als Provokation für die Literaturwissenschaft. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Postkolonialismus und Kanon*. Bielefeld, S. 7-35.
- Ders./Raphael, Lutz (Hg.; 2008): *Zwischen Ausschluss und Solidarität. Modi der Inklusion/Exklusion von Fremden und Armen in Europa seit der Spätantike*. Frankfurt a.M.
- Ders./Trauth, Nina/Clemens, Lukas (Hg.; 2011): *Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft*. Trier.
- Wiegmann, Eva (Hg.; 2018): *Diachrone Interkulturalität*. Heidelberg.
- Zink, Dominik (2017): *Interkulturelles Gedächtnis: Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*. Würzburg.

Unerhört anders oder »wenn nur der Geist neu ist« Interkulturalität und Novelle

Dieter Heimböckel

Abstract

In accordance with its origins, the novella is an expression of nonconformity and a type of text which has been typically formed, established, and further developed in times of social crisis and overarching transformation processes. Thereby this prose genre – being faithful to its Italian name that claims it to be a novelty both in form and content – elevates deviance and otherness to a program, so to speak, and thus documents its proximity to topics from an intercultural frame of reference. So far, however, there is no scientific proof of this assumption. Therefore, in light of the history of the novella, the question to be discussed is: to what extent does the novella have a special affinity to certain intercultural themes and aesthetics and in what way are these implemented within the genre? With Boccaccio's Decameron as the starting point, Goethe's Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten and Kleist's Erzählungen for German-language literature around 1800, and Thomas Mann's Der Tod in Venedig for literature around 1900, the focus will be deliberately placed, with varying emphases, on authors and texts that occupy a canonical position in the genre tradition and to which representative significance can therefore be attributed for the topic of >interculturality and the novella«.

Title

Unprecedentedly Different or »if Only the Spirit Is New«. Interculturality and the Novella

Keywords

Giovanni Boccaccio (1313-1375); Johann Wolfgang Goethe (1749-1832); Heinrich von Kleist (1777-1811); Thomas Mann (1875-1955); novella

Ihrer Entstehung nach ist die Novelle Ausdruck der Nonkonformität und eine Textart zudem, die sich im deutsch- und nichtdeutschsprachigen Raum in Zeiten gesellschaftlicher Krisen- und übergreifender Transformationsprozesse ausgebildet, etabliert und weiterentwickelt hat: bei Giovanni Boccaccio an der Schwelle zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit, bei Miguel de Cervantes am Ausgang der Renaissance und in Deutschland in der Sattelzeit zwischen 1750 und 1850. Dabei erhebt diese Prosagattung, inso-

Corresponding author: Dieter Heimböckel (Université du Luxembourg, Luxemburg);
dieter.heimboeckel@uni.lu;

<http://orcid.org/0000-0002-8833-8967>

Open Access. © Dieter Heimböckel 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

fern sie nominell sagt, wofür sie einsteht – nämlich gemäß ihrer Wortherkunft (it. *novella*) eine Neuigkeit zu sein und sie durch Gehalt und Gestalt einzulösen –, Devianz und Andersheit gewissermaßen zum Programm. Das erklärt womöglich, warum die Novelle eine ausgesprochen produktive Beziehung zu Themen und Motiven aufzuweisen scheint, die in einem interkulturellen Bezugsrahmen stehen. Einen wissenschaftlich geführten Nachweis zu dieser Vermutung gibt es bislang freilich nicht. Darum soll ihr im Folgenden nachgegangen und im Lichte der Novellengeschichte die Frage erörtert werden, inwiefern der Novelle eine besondere Affinität zu bestimmten interkulturellen Themen und Ästhetiken innewohnt und auf welche Weise sie gattungsbezogen umgesetzt werden. Mit Boccaccios *Decameron* als Ausgangspunkt, Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und Kleists *Erzählungen* für die deutschsprachige Literatur um 1800 sowie Thomas Manns *Der Tod in Venedig* für die Literatur um 1900 wird dabei in unterschiedlicher Schwerpunktsetzung der Fokus bewusst auf Autoren und Texte gelegt, die in der Gattungstradition einen kanonischen Stellenwert einnehmen und denen daher für das Thema ›Interkulturalität und Novelle‹ eine repräsentative Bedeutung beigemessen werden kann.

1.

Geplant war die Erstellung meines Beitrags eigentlich im Anschluss an den XIV. Kongress der *Internationalen Vereinigung für Germanistik* (IVG) in Palermo 2020 und die dort vorgesehene Sektion *Interkulturalität und Gattung. Re-Visionen einer vernachlässigten Beziehung*. Ich hatte mir für meine Ausführungen einige Anregungen versprochen, Weiterführungen auch für meine Überlegungen in einem durch den Titel abgesteckten Feld, das – meiner bescheidenen und daher vielleicht zu Unrecht mich überraschenden Übersicht nach – bislang kaum bzw. nicht einmal in Ansätzen vermessen wurde. In Abwandlung eines bekannten Wortes aus dem Fußball hat die Corona-Pandemie mich allerdings in eine Situation versetzt, aus der nun nach der Tagung vor der Tagung geworden ist, und ich nicht mehr als rückverweisender Profiteur, sondern allenfalls noch (wenn überhaupt) als vorausweisender Impulsgeber agieren kann. Der Text wird meiner Vermutung nach anders ausfallen, als er ausgefallen wäre, hätte ich ihn aus einem übergeordneten Diskurs heraus entfalten können. Darin zeigt sich nicht nur eine gewisse Anfälligkeit von Erscheinungen, die außerhalb der wissenschaftlichen Planbarkeit stehen; das Resultat erweist sich am Ende auch als vergleichsweise kontingent, in seinem Zustandekommen jedenfalls als unberechenbarer, als es der Eigen-Mächtigkeit unseres wissenschaftlichen Handelns lieb sein dürfte. Denn obwohl jede Wissenschaftlerin und jeder Wissenschaftler schon einmal mit der Erfahrung konfrontiert worden sein dürfte, nicht Herr oder Frau in seinem bzw. ihrem wissenschaftlichen Haus sein zu können, lässt sie sich als Prämisse unseres Handelns mit dem rationalen Begründungszusammenhang, in dem Wissenschaft und Forschung gemeinhin stehen, nur schwerlich in Einklang bringen. Das ändert sich womöglich unter dem Eindruck der zurückliegenden Ereignisse und der für viele Beobachter überraschenden Überbietungspraxis der einschlägigen Akteurinnen und Akteure, sich und der Welt eingestehen zu müssen, dass pandemisches bzw. virologisches Wissen einer bemerkenswerten Halbwertszeit unterliegt. Das dadurch ausgelöste Ausmaß der Irritation bezeugt auf der anderen Seite jedoch den Vertrauensvorschluss, den

man in der Gegenwart geneigt ist, gerade den Naturwissenschaften zuzubilligen, und das Ausmaß der Krise, in die besonders in Zeiten von Epidemien das kulturelle Sicherheitsversprechen gerät (vgl. Briese 2013: 290).

Wenn der Einstieg zu meinen nachfolgenden Ausführungen mehr oder weniger dem Zufall zu gehorchen scheint, so wäre die aus ihm ableitbare Frage, was Epidemie, Krise und Irritation überhaupt mit der Interkulturalität der Novelle zu tun hätten, eher schon wieder ein den Zufall kaschierender rhetorischer Kniff, der Zwangsläufigkeit in der Argumentation suggeriert, wo das Verfahren doch eigentlich (und kleistisch gesprochen) aus einem »in der Not hingetzten Anfang« hervorgeht.¹ Aber auch die Vorstellung von »Not« wäre bereits für meine Belange hilfreich, von der Not als Motivation, um einen Erzähl- oder Redefluss in Gang zu setzen, der von ihren Unbilden abzulenken hilft, gerade so, wie es von Giovanni Boccaccio in der Vorrede zu seiner Novellensammlung *Decameron* intendiert ist, indem er seine Novellen als »nuovi ragionamenti«, also als neue Gedanken und Erzählungen, einführt (Boccaccio 1974: I, 3), die in der Lage seien, die Schwermut und düsteren Gedanken seiner vorzugsweise weiblichen Leserschaft angesichts der seinerzeit grassierenden Pest, wenn auch nur für eine überschaubare Zeit, aus ihren Köpfen und Herzen zu verscheuchen. Und da nun einmal, novellistisch, alle Wege nach Florenz führen, wäre ich an den Punkt gelangt, auf den genetisch ohnehin mein Interesse ausgerichtet war, an den Ursprung der Gattungsgeschichte nämlich, wenn ich sie einmal auf Boccaccio zurückführen darf, ohne seine Novellen nun als Urform deklarieren zu wollen, sondern vielleicht als Archetypus (vgl. Kiefer 2010: 26), zumindest als einen Wegbereiter für eine europäische Gattungstradition, deren Erfolgsweg ohne sein *Decameron* schlichtweg nicht zu denken ist. Darin jedenfalls ist man sich in einem ansonsten zur Disparatheit neigenden Theoriefeld weitgehend einig.

Von Florenz aus sieht man den Zusammenhang vermutlich klarer, in welchem Epidemie, Krise und Irritation einerseits sowie Interkulturalität und Novelle andererseits stehen. Eine sich aus sieben Frauen und drei jungen Männern zusammensetzende Gesellschaft flieht bekanntermaßen vor der in der toskanischen Metropole wütenden Pest ins Umland und erzählt sich, unter der Regentschaft wechselnder Königinnen und Könige, an zehn Tagen zehn Geschichten, um danach wieder in die Stadt ihrer Herkunft zurückzukehren. Dem »Schwarzen Tod«, wie man die in Europa zwischen 1347 und 1353 um sich greifende Pandemie im Nachhinein bezeichnete, hatte man sich dadurch nicht entziehen können, sie trieb in jenen Tagen, Wochen und Monaten (Zeit der Handlung ist das Jahr 1348) ungebremst ihr verheerendes Unwesen, aber die Gesellschaft nahm sich gleichsam eine epidemische Auszeit, wohlwissend, dass die Pest ungeachtet der Bukolik ihres narrativen Stelldicheins durch die Novellen nicht nur nicht gebannt werden konnte, sondern in ihnen abwesend allgegenwärtig blieb. So gilt der Anlass für diesen Erzählmarathon, die sich in der Epidemie zuspitzende Krisensituation, bis heute als eines der zentralen Konstitutionsmerkmale der Novelle und als Garant einer beachtlichen, mehrhundertjährigen Gattungsgeschichte, deren Ende nach Lage der Dinge und mancher Unkenrufe zum Trotz nicht in Sicht sein dürfte. »Für die Wiederkehr dieses Genres«, so Thomas Steinfeld Ende der 1990er Jahre, noch ehe sich die Fama von der Renaissance der Novelle auch in der Forschung verbreitete (vgl. Waldow 2011), »muß es einen Grund geben. Man ist geneigt, der Allgegenwart

1 Kleist 1990: 537f. (*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*).

des Katastrophischen einen Anteil daran zuzusprechen. Die Pest hat viele moderne Erben.« (Steinfeld 1996: 27)

Insofern dem heutigen Zustand der Welt erzählerisch nur noch mit den Mitteln der Novelle beizukommen ist, wie es in Abwandlung eines geflügelten Komödien-Wortes von Friedrich Dürrenmatt lautet (vgl. Freund 1998: 61), verwundert es nicht sonderlich, dass man schon bei ihrer Begründung mit Irritation auf sie reagierte. Mutmaßlich handelt es sich bei dieser Irritation um die rezeptive Kehrseite dessen, was in einer langen, von Boccaccio bis Cervantes prominent nachweisbaren Reihe von Äußerungen zur *Novitas*-Qualität der Erzählform (vgl. Kiefer 2010: 28) bei Goethe in dem wirkungsmächtigen Diktum von der Novelle als einer »sich ereignete[n], unerhörte[n] Begebenheit« kulminiert (Eckermann 1994: 234). Wenn im *Decameron* von den »nuovi ragionamenti« der Novellen die Rede ist, so bezieht sich diese Zuschreibung sowohl auf ihre Form als auch auf ihren Inhalt: auf die Form, indem sie, im Idiom des florentinischen Dialekts verfasst, nach Dante und zeitgleich mit Petrarca sich anschicken, der Volkssprache, nunmehr im Feld der Prosa, ästhetische Dignität zu verleihen; und auf den Inhalt, indem Boccaccio seinem Zyklus nicht nur einen gleichermaßen belangvollen wie erotisch stimulierenden Anstrich verleiht (vgl. Meier 2014: 24), sondern dies auch noch vor dem Hintergrund einer Erzählsituation inszeniert, deren Wirrnisse im denkbar stärksten Kontrast zu der Leichtigkeit der in den Novellen größtenteils aufgerufenen Liebesthematik steht. So war, dem im 19. Jahrhundert wirkenden und renommierten Literaturkritiker Francesco de Sanctis (vgl. 1974: 44) zufolge, das Unerhörte, der laute Lärm, mit dem Boccaccio den Tempel der Kunst betreten habe, nicht zu überhören und rief, wenig überraschend, postwendend und bereits während des Erscheinens der *Cento novelle* die Kritik auf den Plan. Folgt man der Rechtfertigung zu Beginn des vierten Tages, stieß sie sich an dem Stil und den inhaltlichen Eigenheiten ebenso wie an der Darbietung der Novellen. Den Vorwurf, seine Geschichten hätten sich anders zugetragen, als er sie erzählt habe, konterte Boccaccio aus gutem Grund mit dem Hinweis auf die Unmöglichkeit, für die meisten seiner Bearbeitungen die Prätexte bzw. »originali« (Boccaccio 1974: I, 340) ausmachen zu können. Denn bereits für die hauptsächlich dem europäischen Erzählfundus entnommenen Novellen des *Decameron* gilt, was Friedrich Schlegel ganz allgemein als konstitutiv für die Gattung beschrieben hat: »Novellen dürfen im Buchstaben alt sein, wenn nur der Geist neu ist.« (Schlegel, zit. n. Polheim 1970: 3)

Die unter anderem aus der Beschäftigung mit Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* gewonnene Novellen-Bestimmung Schlegels hat in der Novellen-Forschung der Gegenwart eine charakteristische Modifikation erfahren, indem in Anknüpfung an die Wortbedeutung von Novelle die Wandlungsfähigkeit und Vielfalt der Novellengattung an das Beharren auf Neuheit zurückgebunden worden ist. Die Novelle »wäre damit schon *per definitionem* immer zugleich Fortsetzung einer historischen Tradition und ›neuartiger‹ Sonderfall.« (Kiefer 2010: 29; Hervorh. i.O.)² In Bezug auf die Frage nach der Interkulturalität der Novelle ergibt sich dadurch die Möglichkeit, Gattungstradition und Gattungspoetik für ihre Beantwortung sinnvoll aufeinander zu beziehen, wenn man sie mit Manfred Schmelting als die zwei Seiten begreift, mit denen sich die Transkulturalität bzw. Interkulturalität von Gattungen prinzipiell bestimmen lässt:

2 Vgl. hierzu auch Stephanie Waldow (2011: 77), die sich wie Kiefer auf Heimböckel (vgl. 2008) bezieht.

Sie kann sich erstens innerhalb eines Werkes manifestieren und zweitens auf der Ebene der Vermittlung, des materiellen Transfers zwischen unterschiedlichen Kulturen. Im ersten Fall kommt es zu *textinternen* transkulturellen Prozessen, sei es durch Thematisierungsprozesse, z.B. durch Fremdheitswahrnehmungen des Protagonisten im Reiseroman (imagologische Perspektive), sei es durch ästhetische Mittel, etwa durch den Einsatz von Mehrsprachigkeit innerhalb eines literarischen Textes. Im zweiten Fall handelt es sich um *externe* Reaktionen (Übersetzung, Bearbeitung, auch intermedial, kommentierende Paratexte, institutionelle Vermittlung etc.). Formen der produktiven Rezeption und der transkulturellen Intertextualität sind daher prädestinierte Gegenstände komparatistischer bzw. interkultureller Literaturwissenschaft. (Schmeling 2013: 124; Hervorh. i.O.)

Der zweite Fall ist klarer, als es die Rede über die deutsche Novelle von Stifter bis Streeuwitz vermuten lässt. Er ist sogar so eindeutig, dass angesichts der internationalen Verbreitung und des mit ihr einhergehenden Kulturtransfers solcher korpusstarken Gattungen wie Tragödie, Komödie, Ode, Sonett, Epos und Roman daraus für die Novelle kein Alleinstellungsmerkmal abgeleitet werden kann. Vom *Decameron* aus betrachtet haben wir es allerdings mit einer diachron ausgesprochen produktiven Form des Kulturtransfers zu tun, weil dieser zum einen retrograd in Boccaccios Rezeption antiker und mittelalterlicher, zumal französischer, Quellen und zum anderen in seiner ebenso breiten wie weit bis in die Gegenwart reichenden Wirkungsgeschichte nachweisbar ist. Nicht zu Unrecht gilt das Drama als interkulturelle Gattung par excellence (vgl. Bloch/Heimböckel 2019: 372); die Novelle aber scheint dem großen Geschwisterkind auch in dieser Hinsicht nur wenig nachstehen zu müssen.

Dieser Eindruck verstärkt sich zusätzlich, wenn man den ersten Fall, die formalinhaltliche Seite der Interkulturalität, ins Visier nimmt, wobei sie von der Rezeptionsebene, zumindest in Bezug auf den Herkunftsraum der Novelle, so ohne Weiteres nicht zu trennen ist. Die Zahl der Texte, in der Italien den Ort der Handlung oder die Italianität eine Folie der Auseinandersetzung bildet, ist beachtlich und dürfte bei aller nachfolgend noch einmal aufzugreifenden prinzipiellen Neigung der Gattung, sich jenseits des deutschsprachigen Raumes zu situieren, auch mit Blick auf ihre Kanonizität konkurrenzlos sein.³ Darin mag sich zum Teil die vielbeschworene Faszination der Deutschen für den Sehnsuchtsraum Italien widerspiegeln; damit aber wird nicht zuletzt, häufig beglaubigt durch eine direkte Anspielung oder eine formale Reminiszenz,

3 Neben den in dem vorliegenden Beitrag behandelten Novellen vgl. unter anderem: E.T.A. Hoffmann: *Doge und Dogaresse* (1819) / Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild* (1819), *Aus dem Lebens eines Taugenichts* (1829) / Franz von Gaudy: *Venezianische Novellen* (1838) / Paul Heyse: *L'Arrabiata* (1855), *Andrea Delfin* (1862) / Conrad Ferdinand Meyer: *Plautus im Nonnenkloster* (1882), *Angela Borgia* (1891) / Isolde Kurz: *Florentiner Novellen* (1890) / Hugo von Hofmannsthal: *Reitergeschichte* (1899) / Arthur Schnitzler: *Der blinde Geronimo und sein Bruder* (1900), *Casanovas Heimkehr* (1918) / Heinrich Mann: *Pippo Spanno* (1904), *Die Ehrgeizige* (1920) / Georg Heym: *Die Novella der Liebe* (ents. 1907) / Paul Ernst: *Der Tod des Cosimo* (1912), *Der Karneol* (1920) / Gerhart Hauptmann: *Der Ketzer von Soana* (1918), *Mignon* (1947) / Arnold Zweig: *Der Spiegel des großen Kaisers* (1926) / Thomas Mann: *Mario und der Zauberer* (1930) / Werner Bergengruen: *Der tolle Mönch* (1930), *Die drei Falken* (1937) / Franz Werfel: *Das Geheimnis des Saverio* (1932) / Stefan Andres: *Das goldene Gitter* (1943) / Gert Hofmann: *Casanova und die Figurantin* (1981) / Hartmut Lange: *Italianische Novellen* (1998) / Josef Winkler: *Natura morta* (2001) / Robert Gernhardt: *Pennellino* (2007) / Bodo Kirchoff: *Widerfahrnis* (2016).

dem Ursprung der Novelle und ihrer Tradition Tribut gezollt, sodass wir es mit einem Aneignungs- und Transferprozess zu tun haben, der im gattungsgeschichtlichen Zitat interkulturell seine Fest- und Fortschreibung erfährt. Darüber hinaus kommt es mit dem Ausgriff auf den nicht-deutschsprachigen Raum (was als grundlegend für das Verhältnis von Interkulturalität und Novelle gesehen werden kann) zu einem signifikanten Akt der Verschränkung zwischen Erzähl-Topographie und narrativer Poetik, durch den sich, im Anschluss an Norbert Mecklenburg (vgl. 1987) und Herbert Uerlings (vgl. 1997: 8), kulturelle und poetische Alterität aufeinander beziehen bzw. in eine Relation wechselseitiger Semantisierung bringen lassen. Dabei verfügt die Novelle, wie bereits angedeutet, über das gattungsspezifische Potential intrinsischer Alterität: Insofern sie nämlich nominell sagt, wofür sie entsteht – eine Neuigkeit zu sein und sie durch Gehalt und Gestalt einzulösen –, erhebt sie Devianz sozusagen zum Programm. Oder anders formuliert: Mit der Novelle begegnet uns der gattungstypologische Sonderfall und das Paradox einer regulativen Idee, die sich, indem sie sich gleichsam performativ außer Kraft setzt, immer wieder – und aufs Neue – bestätigt. Prinzipiell wird damit die auch jüngst wieder aufgeworfene Frage ins Spiel gebracht, ob man die Novelle so ohne Weiteres einer konservativen bzw. »nicht- oder gegenavantgardistischen Form« (Aust 2006: 203; vgl. auch Rath 2008: 27) zuschlagen kann oder ob nicht vielmehr Zuweisungen dieser Art prinzipiell ihre beschriebene Eigenart verfehlen. Denn nach Maßgabe ihrer Prägung durch Boccaccio drückt sich in ihr eine gattungsgeschichtlich und besonders in ihrer deutschsprachigen Variante im Zuge ihrer Ausbildung um 1800 zu beobachtende Nonkonformität aus, mit dem »im Gebiet des Erzählens gerade die Freiheiten eines anderen Erzählens – im Sinne eines alternativen Erzählens und zugleich eines Erzählens über das Andere – erprobt« wird, wie es eingangs der Dissertation *Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900* von Florentine Biere (2012: 9) heißt. Biere macht dann auch, obwohl in ihrer Arbeit interkulturelle Erwägungen eher keine Rolle spielen, eine Position stark, die für das Verhältnis von Interkulturalität und Novelle in unterschiedlicher Hinsicht anschlussfähig ist, indem sie nicht nur, wie vor ihr bereits Richard Thieberger (vgl. 1968: 91), Alterität und Unerhörtheit als Komplementärphänomene reflektiert, sondern sie ansatzweise auch kulturanthropologisch und narratologisch zusammendenkt.

In einer Poetik der Novelle, wie sie die untersuchten Texte entwickeln, kommt das Erzählen nicht als beruhigende, gleichsam psychohygienisch funktionale Synthese heterogener menschlicher Erfahrungen zum Tragen, sondern entpuppt sich als beunruhigende Inszenierung des Anderen, das an die Grenzen kultureller Ordnungspraktiken erinnert. (Biere 2012: 15f.)

Um beunruhigende Inszenierungen des Anderen muss es in Novellen nicht zwangsläufig gehen – Biere entscheidet sich exemplarisch für Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Kleists *Das Bettelweib von Locarno*, *Der Findling* und *Die Verlobung in St. Domingo*, Kellers *Sinngedicht*, Hofmannsthals frühe Novellen und Musils *Vereinigungen* –, und von einer interkulturellen Ausrichtung in formaler und thematischer Hinsicht kann selbstverständlich auch nicht in jedem Fall die Rede sein. Gerade im Realismus, als Konsequenz einer zunehmenden nationalen Ausdifferenzierung der europäischen Literaturen, erfährt die Novelle in symptomatischer Weise eine kulturtopographische Verengung ins Nationale. Lokalkolorit ist erwünscht und nicht solche

Geschichten, »die unsere Einbildungskraft immer in fremde Länder nötigen«, wie Luise sich gegenüber dem Geistlichen in den *Unterhaltungen* beschwert und stattdessen von ihm Erzählungen über Einheimisches erbittet: »Sind denn Neapel, Palermo und Smyrna die einzigen Orte, wo etwas Interessantes vorgehen kann?« (Goethe 1989: 187) Darauf antwortet der Geistliche zwar mit einem Beispiel, das Luises räumlichen Vorlieben entgegenkommt; ein Freund der von ihr erbetenen Familiengemälde ist er jedoch nicht. Sie sähen »einander alle so gleich«, und man hätte »fast alle Verhältnisse derselben schon gut bearbeitet« (ebd.) auf den einheimischen Theatern gesehen. Es gehört einerseits zur Diskursfreudigkeit der *Unterhaltungen*, dass sie im Konzert der Stimmen, die sich mit Ausprägung und Beschaffenheit des Neuen auseinandersetzen, Tendenzen zu Wort kommen lassen, an denen beispielsweise Adam Müller in der mit Kleist zusammen herausgegebenen Kunstzeitschrift *Phöbus* nachmalig kein gutes Haar lassen wird.⁴ Andererseits ist Luises Plädoyer für die Heimholung der Gattung, wie die wirkungsmächtige Regionalisierung der Novelle im Realismus dokumentiert, folgenlos eben auch nicht geblieben. Immerhin lässt sich daraus ex negativo eine gattungsspezifische Interkulturalität ableiten, an die um und nach 1900 sukzessive angeknüpft wird, indem sich die Novelle wieder vermehrt für internationale Handlungsräume und kulturell alteritäre Konstellationen öffnet. Ob dies vergleichsweise bruchlos geschieht und wie sich das andere Erzählen und das Erzählen über Anderes novellistisch und interkulturell zueinander verhalten, wird nachfolgend im Fokus meines Interesses stehen.

2.

Für das bislang Gesagte soll mit einer einschlägigen Einschätzung aus der 1968 vorgelegten Dissertation *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande* von Richard Thieberger eine Überleitung auf das Kommende gestiftet werden. Dort ist in dem mit *Le climat italien* betitelten Unterkapitel unter anderem zu lesen:

En souvenir de Boccace et de Cervantès, Goethe et Kleist ont accrédité les pays romans, les régions méridionales en général, comme la véritable patrie de la nouvelle. Ce n'est pas seulement un fait de filiation, ni une simple fidélité aux modèles. Les novellistes, à la recherche de l'inouï, de l'étrange, de l'inhabituel, le trouve plus facilement ailleurs que dans son propre pays. Ce qui me paraîtrait parfaitement invraisemblable chez moi peut devenir acceptable à mes yeux, à condition de s'inscrire dans un contexte quelque peu exotique. Ignorant les conditions de vie et les conventions sociales du pays où l'événement est censé s'être déroulé, je m'en accommode bien plus rapidement, car ma résistance à croire l'incroyable est bien moindre dès que le texte m'éloigne de mon milieu conventionnel. L'Italie, suivie de près de l'Espagne, est ainsi le premier pays »exotique« pour la nouvelle allemande en mal d'exil. Son rapatriement massif sera effectué par les réalistes. (Thieberger 1968: 91)⁵

4 Gemeint ist Müllers im 11. und 12. Stück des *Phöbus* 1808 anonym publizierter Beitrag *Über das deutsche Familiengemälde* (vgl. Müller 1987).

5 »In Erinnerung an Boccaccio und Cervantes bestätigten Goethe und Kleist die romanischen Länder, die südlichen Regionen im Allgemeinen, als die wahre Heimat der Novelle. Dies ist nicht nur eine Tat-

Es geschah und geschieht bis heute so häufig nicht, dass Goethe und Kleist – zur Begegnung einer literarischen Gemeinsamkeit – in einem Atemzug genannt werden. Dass beide sich dies mutmaßlich verboten hätten, dürfte aufgrund ihrer Äußerungen über den jeweils anderen eher unstrittig sein und hat auch in der Literaturgeschichte entsprechende, in der Zuschreibung von Klassizität und Außenseiterschaft sich epochengeschichtlich zuspitzende Effekte erzielt. Was die Novelle betrifft, so bleibt allerdings kaum eine andere Möglichkeit, als auf die gemeinsamen romanischen Ursprünge zu verweisen und Gegensätze allenfalls über ihre eventuell davon abweichenden Fortschreibungen zu gewinnen. Das führte, wie im Falle Thiebergers, dazu, dass Goethe der Linie Boccaccios und Kleist derjenigen Cervantes' zugeschlagen wurde. Während die *Unterhaltungen* Goethes angesichts ihrer Anlage, Struktur und Erzähltopographie überhaupt keinen Hehl aus ihrer Boccaccio-Adaption machen, hat man bei Kleist in dem ursprünglich erwogenen Titel der Buch-Veröffentlichung seiner Novellen ein Indiz für die Nähe zu den *Novelas ejemplares* von Cervantes erblicken wollen.⁶ Inzwischen neigt man jedoch eher dazu, in seinem erzählerischen Œuvre das Boccaccio-Modell am Werk zu sehen, u.z. sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der narrativen Ebene, insofern er wie Goethe, nur noch potenziert, das Muster eines seriellen Erzählens aufgegriffen habe, bei dem die einzelnen Novellen motivisch miteinander verkoppelt und sie daher auch »ohne Rahmen als Einheit erkennbar seien«.⁷ Dazu kommt Kleists auffällige erzählerische Vorliebe für italienische und europäferne Handlungsräume. Mag es sich bei seinem Italien auch um ein »rein literarisches, weniger imaginäres als angedeutetes Gebilde« (Chilese 2010: 78) handeln, so bezeugt sich doch darin die zusätzliche Wirkmächtigkeit des *Decameron*, zumal für seine Dramen eine vergleichbare topographische Dominanz nicht auszumachen ist.

Es gibt also bereits rezeptionsgeschichtlich kaum eine Veranlassung dazu, Goethe und Kleist auch auf dem Gebiet der Novelle als unvereinbare Größen zu verrechnen. Wenn man darüber hinaus Goethes *Unterhaltungen* und Kleists *Erzählungen* als novellistische Erzählexperimente liest, »die Krisenmomente nicht zu kompensieren suchen, sondern ausstellen und mit erzählerischen Mitteln perpetuieren« (Biere 2012: 16), kann – bei aller Unterschiedlichkeit im Detail – von einer unüberbrückbaren Distanz zwischen ihnen kaum noch gesprochen werden. Der eine greift mit den fran-

sache der Abstammung, noch ist es eine einfache Treue zu den Vorbildern. Novellisten, die auf der Suche nach dem Unerhörten, dem Fremden, dem Ungewöhnlichen sind, finden es anderswo leichter als in ihrem eigenen Land. Was mir zu Hause völlig unwahrscheinlich erscheint, kann für mich annehmbar werden, wenn es einem eher exotischen Kontext eingeschrieben ist. Unter Nichtbeachtung der Lebensbedingungen und sozialen Konventionen des Landes, in dem das Ereignis stattgefunden haben soll, finde ich mich mit ihm viel schneller ab, weil mein Widerstand, das Unglaubliche zu glauben, viel geringer ist, sobald mich der Text aus meinem herkömmlichen Milieu herausführt. Italien, dicht gefolgt von Spanien, ist damit das erste »exotische« Land für die sich nach einem Exil sehnde deutsche Novelle. Ihre mit aller Energie betriebene »Heimholung« wird von den Realisten durchgeführt werden.« (Übers. D.H.)

- 6 Diese Position wurde und wird bis zuletzt gerade auch im Rahmen einführender Überblicksdarstellungen zur Novelle vertreten (vgl. Freund 1998: 79; Meier 2014: 62–66; dagegen ein wenig abwägender Aust 2006: 81f.) und geht auf eine briefliche Äußerung Kleists zurück, in der er gegenüber dem Verleger Reimer für den ersten Band seiner zweibändigen Ausgabe der *Erzählungen* (1810/11) den Titel *Moralische Erzählungen* vorschlägt (vgl. Kleist 1999: 452).
- 7 So Breuer (2009: 91) unter Bezugnahme auf Schlaffer (vgl. 1993: 41–61); vgl. ferner Liebrand (2000).

zösischen Revolutionskriegen einen durch sie erzeugten Zustand »allgemeine[r] Zerrüttung« (Goethe 1989: 126) auf, der analog zur Pest im *Decameron* den Rahmen für das aus der Not entstandene Bedürfnis nach erzählerischer Geselligkeit bildet; der andere überführt die nicht zuletzt infolge der französischen Revolution und ihrer Auswirkungen als destabilisiert empfundene »Ordnung der Dinge« (Kleist 1999: 361) in Szenarien, bei denen die Pest (wie im *Findling*) und andere Katastrophen ihr, die Betroffenen regelmäßig überforderndes, Unwesen treiben. So beginnt mit Goethe und Kleist wie bei Boccaccio nicht nur ein anderes, dabei das Muster selbst überbietendes und fallweise auch destruierendes Erzählen (auf das im vorliegenden Zusammenhang leider nur noch sporadisch und nicht mehr in der notwendigen Ausführlichkeit eingegangen werden kann; vgl. hierzu allgemein Breuer 2009 sowie Biere 2012); an diesem für die deutschsprachige Literatur gattungsgeschichtlichen Markstein weisen das Unerhörte und das jeweilige Erzählen über Anderes bei beiden auch eine augenfällige Affinität zu kulturell kodierten Formen der Alterität auf. In den Worten Thiebergers (1968: 91): »Les nouvellistes, à la recherche de l'inouï, de l'étrange, de l'inhabituel, le trouve plus facilement ailleurs que dans son propre pays.«

Wenn nunmehr Thomas Mann und seine Novelle *Der Tod in Venedig* in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, so geschieht dies unter anderem zur Beglaubigung des von Thieberger angedeuteten und hier in Rede stehenden Zusammenhangs zwischen Novelle und Interkulturalität am Beispiel eines weiteren Autors und Textes unzweifelhaft kanonischen Rangs. Darüber hinaus wird sich zeigen, was eine interkulturell geleitete Analyse eventuell zur Erweiterung und womöglichen Revision eines etablierten Deutungsspektrums zu leisten imstande ist. Zudem liegen unterschiedliche Anschlüsse auf der Hand: zu der eingangs gestellten Frage nach der Beziehung zwischen Epidemie, Krise und Irritation und ihrer Relevanz für das Verhältnis von Interkulturalität und Novelle, zur Wechselseitigkeit von poetischer und interkultureller Alterität oder zur Fortwirkung der romanischen und deutschsprachigen Novellentradition in dem Werk Thomas Manns. Ist es etwa interkulturell von Belang, dass wir bei Goethe und Kleist von »Novellen-→Klassiker[n]« ohne Novellenbegriff« (Aust 2006: 70) ausgehen müssen, während Thomas Mann nicht nur einen ausgesprochen klaren Begriff von den Gattungsmerkmalen der Novelle hat (vgl. High 2005: 98), sondern in seiner Novellen-Praxis geradezu eine »Übererfüllung des gediegenen Standards« (Meier 2014: 156) pflegt? Und wenn weitgehend Konsens darüber besteht, dass wir es beim *Tod in Venedig* mit einer mustergültigen, klassischen (vgl. Blödorn 2012: 22), ja mit einer »Meisternovelle« (High 2005: 105) zu tun haben, wie verhält sich dazu die Einschätzung, es handle sich bei ihr um eine »für die Zeit radikale« (Baron/Sautermeister 2003: V) und werkpolitisch förmlich revolutionäre Erzählung (vgl. Ansel/Friedrich/Lauer 2009: 9)?

Man könnte aus der Not dieses vermeintlichen Widerspruchs eine Tugend machen, Thomas Mann in den Zeugenstand rufen und ihn seinen ursprünglichen Plan mitteilen lassen, über »Goethe's letzte Liebe zu erzählen«, über seine Liebe zu einem »kleinen Mädchen in Marienbad«, diese, wie Thomas Mann befand, »schauerliche, groteske, erschütternde Geschichte«.⁸ Dass dieses Projekt nicht zustande kam, hat womöglich damit zu tun, dass mit der Venedig-Novelle nichts Geringeres als die Vollzugsmeldung seiner neuklassischen Wende im Zeichen von »Meistertum, Gesundheit und Klassizität« (Reed 2004: 365) erfolgen sollte und der sich darin äußernde Anspruch

8 Brief an Paul Amann vom 10.09.1915 (Mann 2004a: 94).

der Goethe-Nachfolge schlechterdings auf dem Rücken des »poeta divus« (Matt 1978: 91) ausgetragen werden konnte. Von einer radikalen Novelle zu sprechen, wäre daher unpassend und ungoethisch allemal gewesen. Thomas Mann selbst begnügte sich damit, ihren Inhalt als sonderbar zu qualifizieren, er beschäftigte sich mit einer »recht sonderbare[n] Sache«, ließ er Philipp Witkop am 11. August 1911 wissen, »einen Fall von Knabenliebe bei einem alternden Künstler behandelnd« (Mann 2002: 477), womit das für die damalige Zeit Ungeheuerliche einer solchen Darstellung freilich eher kleineredet als beim Namen genannt wurde. Gleichwohl ist mit »sonderbar« gerade im Horizont des seinerzeitigen Gattungsdiskurses vermittelt, was Goethe novellistisch unter der Unerhörtheit einer Begebenheit unter anderem verstanden haben mochte (vgl. Wich 2004: 354). Entsprechend beschleicht Gustav von Aschenbach in dem Moment, in dem er sich auf sein Venedig-Abenteuer einlässt, das Gefühl, »als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen«, ⁹ wobei die »Entstellung der Welt ins Sonderbare« sich gleichsam als Chiffre für die Novelle insgesamt fassen lässt: für die Orientalisierung der Serenissima, für den »Ausnahmestand, in welchen der umgehende Tod die Stadt versetzte« (TV: 580), und schließlich für den existentiellen Schiffbruch des Protagonisten und seine »kraftlos[e]« Verfallenheit an den »Dämon« (TV: 584) selbst. Angesichts dieser Geballtheit des Sonderbaren ist es jedoch allenfalls noch potenziert zu denken, es hat in seinem Zusammenspiel von Katastrophe, Tod und Untergang geradezu das Format einer »gebrechlichen Einrichtung der Welt«, wie man ihr bei Kleist, hier allerdings als fortlaufendes Motiv seiner *Erzählungen*, begegnet.¹⁰ Goethe nachfolgen zu wollen und Kleist nachzueifern, musste also auch für Thomas Mann keinen Gegensatz bilden, auch wenn er später eindeutig Partei ergriff, indem er Goethes Antipathie gegen Kleist und dessen »Hingabe an seine exzentrischen Stoffe bis zur Tollheit, bis zur Hysterie« ausdrücklich teilte.¹¹ Im Vorfeld seiner Beschäftigung mit dem *Tod in Venedig*, als er sich anschickte, den *Krull*-Stoff novellistisch einzukleiden, hörte sich das freilich noch ganz anders an:

Ich kann wieder mal nicht anfangen und finde hundert Ausflüchte. Was da ist, ist das psychologische Material, aber es hapert mit der Fabel, dem Hergang. Auch muß ich aufpassen, daß der Kuchen nicht wieder so auseinander geht und daß nicht wieder aus einem Novellenstoff ein Roman wird. Ich lese Kleists Prosa, um mich so recht in die Hand zu bekommen, und war nach dem Kohlhaas wütend auf Goethe, der ihn wegen seiner »Hypochondrie« und seines »Widerspruchsgeistes« abgelehnt hat. Die »Verlobung in St. Domingo«, ein Prachtstück von Erzählungskunst, schwieg er tot.¹²

Die Verlobung in St. Domingo, *Das Erdbeben in Chili* und *Der Tod in Venedig* – die Ähnlichkeit der Titel-Konstruktion spricht für sich und hat schon andernorts dazu Anlass gegeben, der Nähe von Thomas Manns Italien-Erzählung zur Novellistik Kleists im Einzelnen nachzugehen (vgl. Maughan/High 2013). Für den Status der Interkulturalität und der Wechselbeziehung, in dem diese zur Novelle steht, ist jedoch weniger die

9 Mann 2004b: 519 (im Folgenden wird nach dieser Ausgabe mit der Sigle TV zitiert).

10 Siehe dazu Michael Kohlhaas und *Die Marquise von O...* (Kleist 1990: 27 u. 186).

11 In seinem Vortrag *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen* (Mann 1990: IX, 823).

12 Brief an Heinrich Mann vom 17.02.1910 (Mann 2002: 443).

Nähe als vielmehr dasjenige, was den *Tod in Venedig* von den *Erzählungen* Kleists unterscheidet, von Interesse. Denn über das Leitmotiv der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« manifestiert sich durchweg eine aus den Fugen geratene Ordnung, deren Restituierung nicht absehbar ist. In einem solchen Übergangs- und Krisenzustand sind die Mittel der Darstellung nicht mehr gesichert; mehr noch: Sie selbst werden zum Signum der gestörten Ordnung. Dazu kommt es aber nicht allein, weil Kleist die Repräsentationsfunktion der Sprache prinzipiell in Frage stellt; er destruiert auch das in Aufklärung und Klassik noch vorherrschende Vertrauen in ihre mediale Integrität und konstruiert stattdessen ästhetische Gebilde, die, wie in *Michael Kohlhaas*, durch ihre »ungeheur[e] Unordnung« (Kleist 1990: 47) geprägt sind.

Eine solche Unordnung lässt sich ungeachtet des Sonderbaren, das sich in der Novelle ereignet, für den *Tod in Venedig* zumindest formal-ästhetisch nicht ausmachen. Das wäre sicherlich auch nicht im Sinne Thomas Manns gewesen. Worauf es ihm vielmehr angekommen sein dürfte, ist einem von ihm im Nachhinein häufig bemühten Vergleich zu entnehmen: insofern nämlich mit der Erzählung »einmal etwas vollkommen geglückt« sei. »Es stimmt einmal Alles«, teilte er Philipp Witkop ein Jahr nach Veröffentlichung der Novelle beglückt mit, »es schießt zusammen, und der Kristall ist rein.« (Mann 2002: 513) Von der Kristallmetapher wird Thomas Mann in unterschiedlichen Zusammenhängen ein Leben lang Gebrauch machen, wenn es um die Charakterisierung der Novelle geht. Mit diesem Bild bezeugt er die Stimmigkeit und Kohärenz seiner Erzählung und die Bedeutung, die er den zu ihrer Herstellung notwendigen gestalterischen Mitteln beimaß: allen voran den im Dienst der Leitmotivtechnik stehenden syntaktisch-semanticen Verknüpfungsstrategien einerseits und den durch die Novellentheorie in Romantik und Realismus fundierten Gattungsspezifika wie unerhörte Begebenheit, Dingsymbol, Wendepunkt und dem der Tragödie verpflichteten Strukturmuster andererseits. Besonders die dem klassischen Drama folgende Einteilung in fünf Kapiteln betont schon äußerlich den auf Geschlossenheit ausgerichteten Gestaltungswillen, der für die Novelle insgesamt konstitutiv ist. Schoss hier, »im eigentlich kristallinen Sinn des Wortes«, nach der in seinem *Lebensabriss* noch einmal wiederholten Überzeugung Thomas Manns (1990: XI, 123) vieles zu einem beziehungsreichen Gebilde zusammen, so ist damit die Novelle letztendlich als ein »geschlossenes, alle Textelemente funktionalisierendes System interner Bezüge« bezeichnet (Martínez 1996: 152).

Ein Text, der so geschlossen organisiert ist, steht (unweigerlich nicht, aber in der Regel) im Zeichen der Ordnung. Thomas Manns stimmige Novelle bildet hierin keine Ausnahme. Anders als in der Erzählwelt Kleists mit ihrer Neigung, formal und inhaltlich aus den Fugen zu geraten, gehört Unordnung jedenfalls nicht zu den Gestaltungsprinzipien, denen sich die Venedig-Novelle verpflichtet weiß. Mag sie mit der Knabenliebe auch eine Saite anschlagen, die sie aus zeitgenössischer Sicht von unzähligen anderen Erzählungen unterscheidet, so handelt es sich beim *Tod in Venedig* nichtsdestoweniger um einen durch und durch ordentlichen Text. Denn nicht einmal beim »Sonderbaren« der Homoerotik fällt er aus der Reihe (oder Rolle); auch hier hat es in der Tat den Anschein, als würde »einmal Alles« stimmen, indem sie mit einer geradezu erstaunlichen Konsequenz als fremd und ebenso konsequent im Kontext kultureller Fremdheit inszeniert wird. In Abwandlung eines Wortes aus dem *Erdbeben in Chili* könnte man mit Thomas Mann als Leser beinahe gerührt sein, wenn man bedenkt, wie viel Fremdheit über die erzählte Welt kommen musste, damit (s)eine Novelle in

den Stand gesetzt wurde zu glücken.¹³ Ob darin das Geheimnis ihres Erfolges liegt? Es wäre ihr fast nicht zu wünschen, führt man sich, was im Grunde bereits ad nauseam, aber mehrheitlich unter dem Vorzeichen der Affirmation geschehen ist, noch einmal summarisch vor Augen, mit welcher Art der kulturellen Fremdheit und welcher Weise ihrer Darstellung man es in dem Text zu tun hat. Ich konzentriere mich dabei mit der Figuren-, Raum- und Geschehensebene auf drei Bereiche, die aufeinander bezogen und mit denen die Homoerotik Aschenbachs und dessen tödlich endende Zerrüttung unmittelbar verwoben sind.

Da wären zunächst die als Todesboten angelegten Nebenfiguren zu nennen, die Aschenbachs Reise in den Abgrund begleiten. Sie sind fremdartig nicht nur, sondern weisen auch durchgängig Züge des »Fremdländischen«, mitunter sogar des »Weitherkommenden« auf, wie dies bei dem »kriegerisch« (TV: 503) auftretenden Wanderer der Fall ist, der eingangs der Erzählung bei Aschenbach die anfallsartige Reiselust auslöst. Ist dieser Fremde mit einer physiognomischen, eher an ein Tier als an einen Menschen erinnernden »Entstellung« (TV: 503) gezeichnet, so geht bei Aschenbachs nachfolgenden Begleitern die Einschätzung ihres landesunüblichen Verhaltens (vgl. TV: 525) mit Charakterisierungen einher, die ihrem Vorgänger in nichts nachstehen, ihm sogar zu entsprechen scheinen. Während es sich bei dem Gondoliere um einen »Mann von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie« (TV: 524) mit einem »sonderbar unbotmäßigen, unheimlich entschlossenen« (TV: 525) Verhalten handelt, benimmt sich am Ende der Sänger und Gitarrist ebenso »frech« wie »demütig«, wobei sein fremdartiges Äußeres, seine »starken Zähne« und die zwischen seinen »roten Brauen« drohend stehenden »Furchen« (TV: 574) ihn wie ein Doppelgänger des Fremden an der Münchener Friedhofshalle erscheinen lassen.¹⁴ Dass der Wanderer neben der Grimasse »eines interkulturell eindeutigen Totenkopfes« dabei Züge aufweist, »die verschiedene mythische Figuren durchblicken lassen« (Reed 2004: 398), gehört allerdings zum Assoziationshorizont einer imaginären Geographie, die ebenso eindeutig orientalistisch kodiert ist. Denn als ein partiell dem dionysischen Sagenkreis nachempfundener und subtextlich verbürgter »Fremder, von draußen gewaltsam Eindringender«¹⁵ löst er in Aschenbach nicht nur eine Landschaftsvision aus, die ihn zu seiner Reise stimuliert und zu deren »Urweltwildnis aus Insel, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen« (TV: 504) seine preußische Herkunftsgeschichte den denkbar stärksten Kontrast zu bilden scheint; er nimmt auch die »aus den warmen Morästen des Ganges-Deltas« erzeugte Seuche mit ihrer »verstärkte[n] Neigung zur Ausbreitung und Wanderung« (TV: 578) gleichsam figurativ vorweg.

13 Ich nehme hiermit Bezug auf eine Äußerung, die im Rahmen der Idyllen-Szene des *Erdbebens* fällt und dort Bestandteil der in der Erzählung ausgetragenen Theodizee-Problematik ist: »Denn Unendliches hatten sie zu schwatzen vom Klostergarten und den Gefängnissen, und was sie um einander gelitten hätten; und waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden!« (Kleist 1990: 201 u. 203)

14 Er blickte, heißt es über den Fremden, bezeichnenderweise unter Betonung des Sonderbaren, »mit farblosen, rotbewimperten Augen, zwischen denen, sonderbar genug zu seiner kurz aufgeworfenen Nase passend, zwei senkrechte, energische Furchen standen, scharf spähend ins Weite.« (TV: 503)

15 Zu dieser Formulierung vgl. die größtenteils auf Jacob Burckhardts *Griechische Kulturgeschichte* zurückgehende Eintragung über »Dionysos« in den Arbeitsnotizen Thomas Manns zum *Tod in Venedig* (Mann 2004c: 472; Hervorh. i.O.).

Für die aus Indien eingewanderte Krankheit ist Venedig wiederum das Einfallstor und zugleich wie geschaffen dafür, ihre pandemische Ausbreitung, ja sogar »eine Neubelebung ihrer Kräfte« (TV: 579) zu begünstigen. Selbst dem Meer und den Sümpfen abgerungen, ist die »unwahrscheinlichste der Städte« (TV: 522) dabei eine komplementär zu den Todesboten angelegte Akteurin, die jedoch ungeachtet ihrer ausladenden, zwischen »Märchen« und »Fremdenfalle« (TV: 567) situierten Semantik wie diese einen deutlich vernehmbaren Einschlag ins Pejorative aufweist. Als *Porta orientis* (vgl. Elsaghe 2000: 42) wird Venedig mit allen bekannten Requisiten aus dem Fundus des Orientalismus ausstaffiert, mit Schmutz und Verschlagenheit, Schwüle und Unterwürfigkeit, so recht ein Ort, in dem sich Lust und Pest ungehemmt entfalten und ausbreiten können. Solche *images* sind nicht das Vehikel eines Fremdartigen oder »unheimlichen Fremdwerdens« (Blödorn 2012: 22), sondern sie stellen es im Vertrauen darauf, dass es sich eindeutig identifizieren lässt, unmissverständlich aus. Das Fremde ist längst bekannt, die »Cholera asiatica« (Mann 2004c: 486; Hervorh. i.O.) birgt, was ihre Herkunft, Folgen und Wege der Ausbreitung betrifft, auch kein Geheimnis mehr; wenn sie aber »eine gewisse Entsittlichung der unteren Schichten« hervorbringt, »eine Ermutigung lichtscheuer und antisozialer Triebe, die sich in Unmäßigkeit, Schamlosigkeit und wachsender Kriminalität« bekundet (TV: 580), dann ist mit ihr eine Gefahr bezeichnet, die seinerzeit die Aus- und Abgrenzungsphantasien gegenüber einer aus Asien kommenden Barbarei beflügelte (vgl. Darmaun 2003: 112). Nicht von ungefähr scheint im *Tod in Venedig* die Infizierung mit dem Virus der Cholera und der (gleichgeschlechtlichen) Liebe außerhalb des Deutschen Reiches erfolgt zu sein. Warum musste Aschenbach sich auch gehen, warum konnte er es zu keinem Ausgleich mit dem – für einen Künstler notwendigen Schuss – »Zigeunertum« (TV: 514 u. 588) kommen lassen? Oder wird mit der »Zigeuner«-Metapher, in womöglich bewusster Anspielung auf die indische Abstammung der Romvölker, am Ende das Asien-Klischee gar dementiert, wie man im Anschluss an eine dekonstruktivistische Lesart der Novelle mutmaßen könnte (vgl. Schmitt 2006)? Immerhin »ist und bleibt« der Künstler, nach der Überzeugung Thomas Manns, »Zigeuner, gesetzt auch, es handelte sich um einen deutschen Künstler von bürgerlicher Kultur.« (Mann 2009: 438) Aber vermutlich hieße es, die in der Novelle vorgeführte Ambiguität auf die Spitze getrieben zu sehen, wollte man in dem auch andernorts geäußerten Bekenntnis zum »Zigeunertum« (ebd.: 150) neben dem sich darin artikulierenden antibürgerlichen Autonomiebegehren in Sachen Ästhetik mehr als nur eine im Feld der Kunst vertraute Form der »positiven Stigmatisierung« (Uerlings 2007: 114) herauszulesen sich bemühen.¹⁶ Solange dies nicht geschieht, erweckt der Text einstweilen den Eindruck, als wenn mit dem Tod Aschenbachs nicht nur ein sich auf sexuelle Abwege begebender Schriftsteller und ein sich selbst verlierendes Künstlertum zu Grabe getragen, sondern damit zugleich auch eine Grenzlinie zur Stabilisierung einer Schutzzone eingezogen würde, zu deren ideologischer Aufrüstung Thomas Mann selbst ab August 1914 sich anschickte, eine Art »Gedankendienst mit der Waffe« (Mann 2009: 11) auszuüben. Oder anders bzw. zu-

16 Die »Zigeuner«-Metapher in der Lesart einer »positiven Stigmatisierung« führt der orientalistischen Tendenz der Novelle Thomas Manns eine weitere Facette hinzu, wenn man sie mit Herbert Uerlings so versteht, dass mit ihr »das Grundprinzip der Stigmatisierung wiederholt und ein prinzipielles »Andersein« der »Zigeuner« behauptet« wird. »In der Regel bleibt das Entscheidende gleich: Das Bild der »Zigeuner« ist eine Projektion, d.h. Ausdruck eigener Wünsche und Ängste.« (Uerlings 2007: 114)

sammengefasst formuliert: Vielleicht wird bloß »vom Dionysischen« erzählt, um dem Apollinischen umso mehr »zu huldigen« (Meier 2014: 158).

3.

Der Tod in Venedig ist, wie gesagt, ein ordentlicher Text. Am Ende siegt die Unordnung nur, damit die Ordnung umso grandioser triumphiere. Und sie triumphiert in der kristallinen Form der Novelle. Ihr trotzt der Text das formal Letztmögliche ab. »Übererfüllung des Standards« kann man das nennen, danach käme es womöglich, bei ihrer weiteren Forcierung, zum Tod der Novelle selbst. Damit aber wäre die Rechnung ohne das Erneuerungspotential der Gattung gemacht. Es hat zwar ein wenig gedauert, sie hat sich aber aus dem ihr angelegten Korsett der formalen Anpassung wieder befreien können. Dem in Thomas Manns Werk grassierenden Orientalismus war dagegen eine vergleichbare Entwicklung der Selbstüberschreitung nicht beschieden. Die Märchenstadt verbreitet, so schön sie auch sein mag, ihre unangenehmen Ausdünstungen immer noch (was fast jeder verständige Venedig-Tourist unumwunden zugeben dürfte), und dem Osten wird als Ausgurt des Bösen und Brutstätte von Ansteckung, Tod und »Liederlichkeit« (TV: 580) in der öffentlichen Meinung vermutlich mehr denn je der Prozess gemacht. Zu dieser Einstellungsgeschichte habe der *Tod in Venedig*, nach vorherrschender Meinung, jedoch keinen substantiellen Beitrag geleistet. Ganz im Gegenteil. Man konzidiert zwar, dass die »Verbindung von homoerotischer Verfallenheit mit der Gefahr der Infektion durch Cholera« einen Bestandteil des »kolonialistischen Diskurses der Novelle« bildet (Bahr 2003: 6), meint aber darin nicht nur einen Willen zur Entlarvung dieses Diskurses ausmachen, sondern auch einen Beleg dafür sehen zu können, dass es sich beim *Tod in Venedig* um eine »höchst moralische Erzählung« (ebd.: 12) handeln würde. Wie aber konnte, nachdem Aschenbachs militärische Haltung und Würde zusammenbricht – »auch er war Soldat und Kriegsmann gewesen [...]«, denn die Kunst war ein Krieg, ein aufreibender Kampf« (TV: 568) –, sein soldatischer Geist »1914« wieder »auferstehen«, fragt Hermann Kurzke (2009: 11), der ansonsten nicht in dem Verdacht steht, zu den literaturwissenschaftlichen Gegenspielern Thomas Manns zu zählen?

Es wäre ein lohnenswertes Unterfangen, den Spuren des *Tod in Venedig* in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* im Einzelnen nachzugehen. Es muss für die hier zur Diskussion stehenden Belange als Hinweis genügen, dass das auf Aschenbach projizierte und in dem politischen Großessay propagierte »Ethos des »Durchhaltens«« (Mann 2009: 162) nicht einfach mit jenem parodistischen Sinn verrechnet werden kann, der Thomas Mann zufolge für den »Meisterstil« (ebd.: 99) seiner Novelle kennzeichnend ist. Wer durchhält, darf sich vielmehr Hoffnung darauf machen, sich gegen die Verführungskünste des Dionysischen und seine Degenerationerscheinungen zu immunisieren und solchermaßen mit »dem moralischen Wieder-fest-werden« (ebd.: 562) belohnt zu werden. Diesem »moralischen Wieder-fest-werden« entspricht ästhetisch »das ganz schon Form Gewordene« der Novelle,¹⁷ das sich in ihrer prägnanten, alle Details funktional aufeinander abgestimmten Geschlossenheit erfüllt. Nur vordergründig erscheint es daher als ein Paradox, dass »gerade die Sphäre des Chaos, der

17 So Thomas Mann in seinem Vortrag *On Myself* (Mann 1990: XIII, 151).

Auflösung und des Rausches durch eine höchst kontrollierte Erzähltechnik« (Martínez 1996: 166) hergestellt wird. Denn diese ist das formale Mittel ihrer Meisterschaft und Klassizität anstrebenden und nach dem Prinzip von Ein- und Ausschluss funktionierenden Zähmung. In der mit der Novelle verheißenen »Aussicht auf Bestand«¹⁸ manifestiert sich die Meisterschaft durch die absolute Beherrschung ihrer Gattungskonvention wie auch im Anschluss an die durch Boccaccio begründete Gattungstradition, indem sie das Motiv der Epidemie wieder aufgreift und zugleich die Geschichte ihrer Westwanderung fortschreibt (vgl. Boccaccio 1974: I, 10). Wenn jedoch anders als bei Boccaccio in der »sachlichen Beschreibung der Epidemie, durch die darin hypostasiierte ›Neigung‹ der ›Seuche‹ zur ›Wanderung‹ und durch die ausschließliche Fixierung ihrer außereuropäischen ›Heimat‹ [...] ein zuerst und zuletzt soziales Problem« tendenziell zu einem »interkulturellen Konflikt umfunktioniert« wird (Elsaghe 2000: 47), so liegt das weniger an dem zauberischen Erfindungsreichtum Thomas Manns, als vielmehr an dem entsprechenden Konfliktpotential, das mit und über Epidemien prinzipiell abgerufen werden kann. Anschauungsunterricht dafür bieten die aktuelle Corona-Krise und ihre ausufernden Herkunfts-, Grenz- und Konkurrenz narrative. Umgekehrt liefern, wenn politisch, sozial und mental Gefahr in Verzug ist oder zu sein scheint, Semantiken der Ansteckung das diskursiv geläufige Rüstzeug, um sich gegen drohende oder als bedrohlich empfundene Vorgänge und Ereignisse sprachlich zu wappnen. Es ist sicherlich mehr als nur eine zufällige Koinzidenz, dass Goethe auf »das große Unheil unwürdiger Staatsumwälzung« (Goethe 1904: 111) mit den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* auch deswegen reagierte, weil »dergleichen Influenzen« auf dem Wege waren, »sich nach Deutschland [zu] erstrecken« (Goethe 1982: 439). Seine epidemische Umwertung der französischen Revolution unterliegt dabei einer gewissen novellistischen Folgerichtigkeit, indem in seinem »kleine[n] Decameron« (Träger 1990: 145) und der darin erfolgten Verzahnung von kulturellem Transfer, Flucht und dargestelltem wie auch erzählerisch inszeniertem Grenzverkehr einerseits der Anschluss an die historische Tradition erfolgt, andererseits der neuartige Sonderfall mit den Mitteln eines ebenso neuartigen, in »Opposition zu den normierten Erzählformen« (Biere 2012: 67f.) stehenden narrativen Verfahrens durchgeführt wird. Bei Thomas Mann geht es dagegen nicht mehr um die Überschreitung, sondern um die Erfüllung der unterdessen etablierten Norm, wobei die genrespezifische Interkulturalität der Novelle (Flucht, Epidemie, Transitorik) gleichsam als Erfüllungsgehilfin fungiert: indem sie Bedingung des Sonderbaren und zugleich sein Katalysator ist. Die unter ihrem Vorzeichen stehende und dabei bedrohlich arrangierte Fremdwelt plausibilisiert den Untergang des Protagonisten dadurch, dass er sich auf diese Welt in ihrer ganzen chaotisch-unheilvollen Entgrenzung bis zur Selbstaufgabe einlässt. Wie ein Fels in der Brandung nimmt sich demgegenüber die (durch die deutsche Gattungstheorie des 19. Jahrhunderts gesättigte) Form der Novelle aus. War sie noch bei Goethe und erst recht bei Kleist, formal wie auch inhaltlich, primär auf Überbietung ausgerichtet, so strebt sie bei Thomas Mann nach Vollendung. Im *Tod in Venedig* stimmt einfach alles – auch interkulturell. Und das ist das Problem!

18 Brief an Bedřich Fučík vom 15.04.1932 (Mann 2011: 622).

Literatur

- Ansel, Michael/Friedrich, Hans-Edwin/Lauer, Gerhard (2009): Hybride Repräsentanz. Zu den Bedingungen einer Erfindung. In: Dies. (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Berlin/New York, S. 1-34.
- Aust, Hugo (2006): Novelle. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar.
- Bahr, Ehrhard (2003): Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns »Der Tod in Venedig«. In: Frank Baron/Gert Sautermeister (Hg.): Thomas Manns »Der Tod in Venedig«. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Lübeck, S. 1-16.
- Baron, Frank/Sautermeister, Gert (2003): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Thomas Manns »Der Tod in Venedig«. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Lübeck, S. V-VIII.
- Biere, Florentine (2012): Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. Würzburg.
- Bloch, Natalie/Heimböckel, Dieter (2019): Drama und Interkulturalität. In: Andreas Englhart/Franziska Schößler (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama. Berlin/Boston, S. 372-387.
- Blödorn, Andreas (2012): Tödliche Verschiebung der Perspektiven. Das Unheimliche im »Tod in Venedig«. In: Kerstin Klein/Holger Pils (Hg.): Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns »Der Tod in Venedig«. Göttingen, S. 22-28.
- Boccaccio, Giovanni (1974): Decameron. Hg. v. Antonio Enzo Quaglio. 2 Bde. Mailand.
- Breuer, Ingo (2009): Erzählung, Novelle, Anekdote. In: Ders. (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, S. 90-97.
- Briese, Olaf (2013): Ansteckung. In: Lars Koch (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar, S. 290-296.
- Chilese, Viviana (2010): Heinrich von Kleist und sein imaginäres Italien/L'Italia immaginaria di Heinrich von Kleist. In: Ursula Bongarts/Wolfgang de Bruyn (Hg.): Auf den Knien meines Herzens. Kleist trifft Goethe/Sulle ginocchia del mio cuore. Kleist incontra Goethe. Eine Ausstellung des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder), in Zusammenarbeit mit der Casa di Goethe, Rom. Bonn, S. 70-85.
- Darmaun, Jacques (2003): Thomas Mann, Deutschland und die Juden. Aus dem Franz. v. Dems. Tübingen.
- De Sanctis, Francesco (1974): *Der Decamerone*. In: Peter Brockmeier (Hg.): Boccaccios *Decameron*. Wege der Forschung. Darmstadt, S. 17-44.
- Eckermann, Johann Peter (1994): Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Otto Schönberger. Stuttgart.
- Elsaghe, Yahya A. (2000): Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das »Deutsche«. München.
- Freund, Winfried (1998): Novelle. Stuttgart.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1904): Anzeige von Goethe's sämtlichen Werken, vollständige Ausgabe letzter Hand. In: Goethes Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin von Sachsen. Weimar, Bd. 42, Abt. 1, S. 109-120.
- Ders. (1982): Tages- und Jahreshefte. In: Goethes Werke. Autobiographische Schriften II. Textkritisch durchges. v. Lieselotte Blumenthal u. Waltraud Loos. München (= Hamburger Ausgabe. Bd. 10), S. 429-528.
- Ders. (1989): Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. In: Goethes Werke. Romane und Novelle I. Textkritisch durchges. v. Erich Trunz. München (= Hamburger Ausgabe. Bd. 6), S. 125-241.

- Heimböckel, Dieter (2008): Das Unerhörte der Erinnerung des Unerhörten. Zur ästhetischen Produktivität der *memoria* in der Nach-Wende-Novellistik. In: Arne de Winde/Anke Gilleir (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*. Amsterdam/New York, S. 199-214.
- High, Jeffrey L. (2005): Goethe, Schiller, Kleist und Aschenbach: Thomas Manns Selbsterklärung zum Novellen-Klassiker in *Der Tod in Venedig*. In: Walter Delabar/Bodo Plachta (Hg.): *Thomas Mann (1875-1955)*. Berlin, S. 89-106.
- Kleist, Heinrich von (1990): *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M. (= Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Bd. 3).
- Kleist, Heinrich von (1999): *Sämtliche Briefe*. Hg. v. Dieter Heimböckel. Stuttgart.
- Kiefer, Sascha (2010): *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte*. Köln/Weimar/Wien.
- Kurzke, Hermann (2009): *Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen. Kommentar*. Frankfurt a.M. (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 13.2).
- Liebrand, Claudia (2000): *Pater semper incertus est. Kleists Marquise von O... mit Boccaccio gelesen*. In: *Kleist-Jahrbuch*, S. 46-60.
- Mann, Thomas (1990): *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt a.M.
- Ders. (2002): *Briefe I: 1889-1913*. Ausgew. u. hg. v. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget u. Cornelia Bernini. Frankfurt a.M. (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 21).
- Ders. (2004a): *Briefe II: 1914-1923*. Ausgew. u. hg. v. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget u. Cornelia Bernini. Frankfurt a.M. (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 22).
- Ders. (2004b): *Der Tod in Venedig*. In: *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Hg. u. textkritisch durchges. v. Terence J. Reed unter Mitarb. v. Malte Herwig. Frankfurt a.M. (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1), S. 501-592.
- Ders. (2004c): *Tod in Venedig [Arbeitsnotizen]*. In: *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Kommentar v. Terence J. Reed unter Mitarb. v. Malte Herwig. Frankfurt a.M. (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.2), S. 463-501.
- Ders. (2009): *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. u. textkritisch durchges. v. Hermann Kurzke. Frankfurt a.M. (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 13.1).
- Ders. (2011): *Briefe III: 1924-1932*. Ausgew. u. hg. v. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget u. Cornelia Bernini. Frankfurt a.M. (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 23.1).
- Martínez, Matías (1996): *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen.
- Matt, Peter von (1978): Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers. Die paradigmatische Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann. In: Sebastian Goepfert (Hg.): *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg i.Br., S. 82-100.
- Maughan, Curtis/High, Jeffrey L. (2013): Like no Other? Thomas Mann and Kleist's Novellas. In: Jeffrey L. High/Sophia Clark (Hg.): *Heinrich von Kleist. Artistic and Political Legacies*. Amsterdam u.a., S. 87-111.

- Mecklenburg, Norbert (1987): Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik. In: Alois Wierlacher (Hg.): Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik. München, S. 563-584.
- Meier, Albert (2014): *Novelle. Eine Einführung*. Berlin.
- Müller, Adam (1987): Über das deutsche Familiengemälde. In: Ders./Heinrich von Kleist (Hg.): Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Mit einem Nachwort u. Kommentar v. Helmut Sembdner. Hildesheim/Zürich/New York, S. 565f.
- Polheim, Karl Konrad (Hg.; 1970): *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*. Tübingen.
- Rath, Wolfgang (2008): *Die Novelle: Konzept und Geschichte*. 2., überarb. u. akt. Aufl. Göttingen.
- Reed, Terence J. (2004): *Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893-1912*. Kommentar unter Mitarb. v. Malte Herwig. Frankfurt a.M. (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.2).
- Schlaffer, Hannelore (1993): *Poetik der Novelle*. Stuttgart/Weimar.
- Schmeling, Manfred (2010): Transkulturalität und Gattung. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar, S. 123-126.
- Schmitt, Axel (2006): Von Schwelle zu Schwelle. Thomas Manns *Tod in Venedig* und der Totentanz der Zeichen. Intertextualität. In: Tim Lörke/Christian Müller (Hg.): *Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien*. Würzburg, S. 77-101.
- Steinfeld, Thomas (1996): Das klingende Ohr. Zur schönen Literatur in diesem Herbst. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 28. September 1996, S. 27.
- Thieberger, Richard (1968): *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*. Paris.
- Träger, Christine (1990): Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« als Ausdruck eines novellistischen Zeitbewußtseins. In: *Goethe-Jahrbuch* 107, S. 144-157.
- Uerlings, Herbert (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen.
- Ders. (2007): Stigma *Zigeuner*. Formen der Stigmatisierung der »Zigeuner« im deutschsprachigen Raum. In: Ders./Iulia-Karin Patrut/Maria Sass (Hg.): *Europa und seine »Zigeuner«*. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien. Sibiu/Hermannstadt, S. 84-117.
- Waldow, Stephanie (2011): Das unerhörte Ereignis der Kommunikation. Zur Renaissance der Gattung Novelle in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: *Deutschunterricht* 63, H. 4, S. 68-79.
- Wich, Joachim (2004): Thomas Manns »Der Tod in Venedig« als Novelle. In: Franz Loquai/Hans-Günther Schwarz/Christiane von Stutterheim (Hg.): *Fenster zur Welt. Deutsch als Fremdsprachenphilologie*. München, S. 340-356.

Musils ›Portugiesin‹ liest Novalis

Iulia-Karin Patrut

Abstract

This article aims at a new interpretation of Robert Musil's narrative Die Portugiesin, by exploring intertextual references to Novalis' writings. The article points out how the perception of identity and alterity, as experienced by the Portuguese and her husband, von Ketten/delle Catene, gradually changes and how this process leads to a comprehensive self-transformation of both protagonists. Intercultural immersion resp. the shift from war to peace not only brings the two protagonists together, but also shows the path to infinite concatenations (as meant by Novalis), freeing delle Catene from the chains implied by his name and his ancestry. At the same time, the intertextual references to Novalis alluded to in the article's title turns out to be the vanishing point for the linkage between poetical and cultural identity/alterity in Musil's narrative.

Title

Musil's ›Portugiese‹ Reads Novalis

Keywords

chains; concatenation; self-transformation; intercultural immersion; poetical and cultural identity/alterity

1.

Musils 1916 zuerst entworfene und 1923 als bibliophiler Einzeldruck erschienene Erzählung *Die Portugiesin* fand in der jüngeren Musil-Forschung vergleichsweise wenig Beachtung. Als mittlerer Text im Zyklus *Drei Frauen* wurde sie seltener interpretiert als *Grigia*, der erste, und *Tonka*, der dritte Text, was vielleicht auch an dem auf den ersten Blick konventionellen, auf den zweiten Blick etwas sperrig und unzusammenhängend wirkenden Aufbau der mittelalterlichen Handlung liegt.

Der Entstehungszusammenhang liefert einige Hinweise zum inneren Zusammenhalt der Erzählung. Musil, während des Kriegs im Frühjahr 1916 schwer erkrankt, wurde auf Intervention seiner Frau nach Bozen verbracht, wo er in der Villa Isidora, langsam von seinem hohen Fieber genesend, an einem ersten Entwurf unter dem Titel *Die*

Corresponding author: Iulia-Karin Patrut (Europa-Universität Flensburg, Germany);

iulia-karin.patrut@uni-flensburg.de;

<http://orcid.org/0000-0002-9667-9243>

 Open Access. © Iulia-Karin Patrut 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

kleine Geisterkatze in Bozen oder *Die kleine Geisterkatze aus dem Jenseits* arbeitete, der von Adolf Frisé aus dem Nachlass ediert wurde. Dieser stark autobiographisch geprägte und in Musils Gegenwart angesiedelte Text verarbeitet die eigene Erkrankung und enthält bereits zentrale Episoden wie das Erscheinen einer geheimnisvollen Katze, die unerklärliche Schrumpfung des Kopfes infolge der Krankheit sowie Ohnmachtserfahrungen (vgl. Eibl 1978: 98f.). Eine andere Titelvariante lautete: *Das Gobelin*.

Dieser Titel geht möglicherweise auf die Burg Runkelstein zurück, die Musil während der Zeit der Genesung besichtigte, jene auf einem steilen Felsen zwischen Bozen und Trient im Mittelalter erbaute Anlage, die für ihre gut erhaltenen Fresken berühmt ist, die vorwiegend weltliche Motive zeigen. »An der Schwelle des Südens« gelegen, boten Burg und Fresken offenbar für die Beschreibung der Topographie, der mittelalterlichen Figuren, der zahmen und wilden Tiere sowie der Situation am Übergang zwischen deutsch- und italienischsprachigem Raum vielfältige Anregungen. Zu ihnen zählt eine eindrucksvolle Freske zu *Tristan und Isolde* – ein weiterer möglicher Inter-text für die Dreierbeziehung, die sich in der Erzählung anbahnt (vgl. Hayasaka 2011: 274f.).

Ferner sind historische Bezüge auf gleich zwei Habsburger Kaiser des Heiligen Römischen Reichs aufschlussreich, auf Karl V. und Maximilian I. Karl V. war nicht nur mit einer Portugiesin verheiratet – Isabella von Portugal, der Schwester des portugiesischen Königs Johann III. –, er starb der Überlieferung nach tatsächlich infolge eines Fliegenstichs. Diesem Schicksal entgeht von Ketten, der Protagonist in Musils Erzählung, nur knapp. Maximilian I., der sich auf der Burg Runkelstein aufgehalten hat und die dortigen Fresken schätzte, aber teilweise verändern ließ, soll auf halber Höhe der Martinswand, einem steilen Felsberg in Tirol, auf Gamsjagd in Lebensgefahr geraten sein und dort lange verharret haben, ohne sich vorwärts oder rückwärts bewegen zu können, bis die unwahrscheinliche Rettung gelang (vgl. ebd.: 283f.).

Aus der Art und Weise, wie auf diese Episoden und die beiden für das Haus Habsburg und die Genealogie der K.-u.-k.-Monarchie zu Musils Zeit bedeutsamen Persönlichkeiten im Text Bezug genommen wird, lässt sich eine aufschlussreiche Beobachtung mit Blick auf Interkulturalität ableiten: Von Ketten, der Protagonist, dessen Nachname an Identitätsstiftung durch genealogische Ketten (wie jene der Habsburger) denken lässt, überwindet zwei lebensbedrohliche Situationen, die auch die beiden Monarchen durchlaufen hatten – Fliegenstich und Felswand –, dank einer »fremden Frau«, der Portugiesin. Dafür gibt es keine historische Vorlage. Bemerkenswert ist ferner, dass die Portugiesin augenscheinlich gerade nicht die Funktion erfüllt, diese genealogische Kette wieder zu schließen oder zu »heilen«. Am Ende der Erzählung tritt das Paar vielmehr aus dieser imaginären Verbindungslinie heraus. Die interkulturelle Begegnung ermöglicht nicht nur das Überleben, sondern führt auch zu einer neuen, anderen Art der »Verkettung«.

Zusammengehalten wird die Erzählung, über diese historischen Bezüge hinaus, durch die Arbeit an Übergängen: Dazu gehören der deutsch-italienische Familienname von Ketten/delle Catene, die Lage des Schlosses an der Schwelle zwischen germanischem und romanischem Sprach- und Kulturraum sowie die Familientradition, Frauen von weit her, aus sprachlich und kulturell differenten Räumen zu heiraten. Allein, dieser auf den ersten Blick bereits hybride Zustand bringt dennoch in jeder

Generation nahezu identische, bis in die kleinste Körperfaser einander gleichende¹ Herren von Ketten hervor, die alle ihr Leben nach scheinbar denselben Gesetzmäßigkeiten auf die gleichen Ziele richten – insbesondere auf den Krieg gegen den Bischof von Trient. Schon dies lässt darauf schließen, dass die Erzählung zum einen Differenz und Fremdheit verhandelt, zum anderen jedoch ihre ästhetische Eigenlogik durch die Überblendung und Verdichtung unterschiedlichster Bezüge exponiert, so dass es erforderlich ist, nach dem Zusammenhang »von *kultureller* und *poetischer* Alterität« (Uerlings 1997: 8; Hervorh. i.O.) zu fragen. Augenscheinlich ist für den Text ein elaborierter – genauer zu analysierender – »Umgang mit *Differenz* (im analytischen Sinne einer Skala von ›identisch‹ über ›ähnlich/unähnlich‹ bis ›nicht-identisch/anders‹) und kognitiver wie normativer *Fremdheit* (als Interpretament von Differenz)« (ebd.; Hervorh. i.O.) konstitutiv.

Der vorliegende Beitrag untersucht die Erzählung daher zunächst mit Blick auf die Veränderung der Wahrnehmung von ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹, die dem Ritter von Ketten/delle Catene wie auch seiner Ehefrau, der adligen Portugiesin, eignet, und fokussiert die damit einhergehenden Selbst-Transformationsprozesse der Figuren. Im zweiten Abschnitt steht die Selbst-Transformation von Kettens/delle Catenes als Befreiung aus einer paralyisierenden Ähnlichkeit durch Fremd-Werdung des Kriegs im Mittelpunkt. Der dritte Abschnitt untersucht die interkulturelle Erfahrung der Portugiesin als Selbst-Transformation, und im vierten Teil werden diese beiden Stränge zusammengeführt, indem Novalis' Vorstellungen zur ›Verkettung‹ als ihr gemeinsamer Fluchtpunkt ausgewiesen werden – unter Einbeziehung des Novalis-Zitats, auf welches der Titel dieses Beitrags hinweist. Im kurzen Fazit wird die Frage nach poetischer und kultureller Alterität wieder aufgegriffen.

2.

Ziemlich genau in der Mitte des Textes findet sich der Satz: »Da stach ihn, als er heimritt, eine Fliege« (P: 261), und dieses folgenreiche Ereignis (auf dem die Klassifikation der Erzählung als Novelle beruht) verlangt von dem zweiundvierzigjährigen Ritter, zu überdenken, was er für ›Eigen‹ und ›Fremd‹ hält. Infolge des Stichs erkrankt er so schwer, dass der frühere Krieger zur Passivität bis hin zur Paralyse gezwungen wird. An der Schwelle zwischen Leben und Tod gefangen, kann von Ketten nicht mehr an seiner ursprünglichen Existenz festhalten; ihm muss, wenn er ins Leben zurückkehren will, der Absprung in ein anderes Verhältnis zur Welt und sich selbst gelingen – er weiß allerdings nicht wie. Bei näherem Hinsehen lebte er offenbar seit seiner Kindheit, aus der nur der seltsame Wunsch überliefert ist, einmal die unbesteigbare senkrechte Felswand seines Schlosses zu erklettern, in einer seltsamen Selbstentfremdung, da er das Leben seiner Vorfahren in jeder Hinsicht und bis in die letzte Faser seines Körpers hinein wiederholte.

1 »Sie sollten einander alle, wer auch immer sie im Laufe der Jahre und Jahrhunderte waren, auch noch darin geglichen haben, daß sie früh weiße Fäden in ihr braunes Haupt- und Barthaar bekamen« (P: 253). Mit der Sigle P wird hier und nachfolgend auf die Erzählung *Die Portugiesin* in den von Adolf Frisé herausgegebenen *Gesammelten Werken* Musils verwiesen (vgl. Musil 1978a).

Der Bischof von Trient, der jahrzehntelange Erzfeind aller Herren von Ketten, ist besiegt; dennoch erleidet der Ritter körperlich und seelisch die schlimmstmögliche Niederlage. Zwar hat ihm der Erbfeind keine frischen Wunden geschlagen, aber dies tut der Bader, der sein Fleisch aufschneidet, damit das Fieber austritt, wobei er ihm Schmerzen zufügt, »gegen die er sich nicht wehren durfte«. Die Versehrung seines Körpers erleiden zu müssen, ist für den Krieger von Ketten eine ganz neue, befremdliche Erfahrung. Zuvor war er in einen fiebrigen Schüttelfrost, »wie er solchen noch nie gesehen«, verfallen, wobei sich sein geschwollener Körper jeglicher Kontrolle entzieht: »[S]eine Muskeln zuckten und tanzten so, daß er die eine Hand nicht zur andern bringen konnte, und die halb aufgeschnallten Eisenteile klapperten wie eine losgerissene Dachrinne im Sturm.« (P: 261) Angesichts der Dysfunktionalität seiner Rüstung lachte der schwankende Herr von Ketten »mit grimmigem Kopf über sein Geklapper« (P: 261), wobei hier wie an weiteren Textstellen das Lachen auf einen wirksamen, aber nicht begriffenen Zusammenhang reagiert. Mehr tot als lebendig wird der Ritter, besiegt von einer unberechenbaren Kettenreaktion, die sich zwischen seinem Körper und der Fliege ereignet hatte, auf seine Burg gebracht, wo dann »eines Tags vom Herrn von Ketten nicht mehr übrig war als eine Form voll weicher heißer Asche« (P: 261).

Dies ist allerdings bloß der Anfang einer langen Zeit, in der »dieser willenlose, kindlich warme und ohnmächtige Körper nicht seiner, und diese von einem Hauch erregte schwache Seele seine auch nicht« (P: 262) ist. Von Ketten ist sich selbst fremd geworden, indem sich sein altes Ich »wie ein Zug Wanderer« aufgelöst hat, und »alles, was er liebte« – also auch sein Kriegerdasein –, »vorangestorben« (P: 262) war, ohne dass etwas Neues an dessen Stelle getreten wäre oder sich auch nur ankündigen würde. Mit der Kettenreaktion, die die Interaktion zwischen der Fliege und seinem Leib auslöst, hat der Burgherr, dessen Eigenname in geheimnisvoller Weise mit seinem eigenen Auflösungsprozess verknüpft scheint, nicht gerechnet; er konnte damit nicht rechnen, solange ihm »Kriegslist, politische Lüge, Zorn und Töten« täglich Brot waren und solange »der Stoß eines Speers unter den verschobenen Eisenkragen [...] so einfach [war], wie wenn man mit dem Finger weist und sagen kann, das ist dies.« (P: 259) Der Herr von Ketten hatte über das Leben anderer verfügt und am Ende seine langjährigen Verbündeten ohne zu zögern im Stich gelassen, indem er »als Letzter stark und drohend dastand, das meiste für sich einstrich, wofür sich das Domkapitel an Schwächeren und Zaghafteren schadlos hielt« (P: 260).

Bemerkenswerterweise verändert sich delle Catenes Wahrnehmung von »Eigenem« und »Fremdem« grundlegend, wobei er keine inter-, sondern eine intrakulturelle Differenz umwertet. Erscheint ihm eingangs das Kriegshandwerk überaus »[t]raulich« (P: 259), empfindet er es später als von Grund auf fremd: »Kampf erschien ihm wie eine sinnlos fremde Bewegung, selbst der kurze Weg eines Messers war wie eine unendlich lange Straße, auf der man verdorrt.« (P: 268) Diese Transformation wird unter anderem durch die paralysierende Wirkung familiengenealogischer Ähnlichkeit mit seinen Vorfahren erzwungen, die sich für seine Identität als nicht mehr tragfähig erweist. Dabei ist die Erzählung nichts weniger als eine christliche Lehrstunde, bleibt doch von Ketten bis zum Schluss ein Ungläubiger, der nicht zu Gott betet. Sowenig wie die Gegensätze männlich-weiblich, Sonne-Mond, germanisch-romanisch strukturgebend sind, sowenig ist es auch der Gegensatz Gott-Teufel.

Entscheidend ist, dass in der »alten« Welt, sei sie auch reich an Nuancen und Übergängen, von Ketten/delle Catene keine Individualität entfalten kann. Deshalb gerät er

in die lebensbedrohliche Krise, die sich als Katatonie äußert – da er nicht er selbst sein darf, agiert er auch nicht, sondern verfällt in ›Stupor‹. Dieser lässt sich vor dem Hintergrund von Musils Auseinandersetzung mit Joseph Breuers und Sigmund Freuds *Studien über die Hysterie* (1895) als eine ›Abreaktion‹² auffassen. Musil hatte sich übrigens ausgehend von eigenen Schwäche- und Lähmungszuständen gefragt, ob diese »eine Art männlicher Hysterie« (Musil 1981: 6) seien. Da von Ketten in einem gesellschaftlichen Dispositiv gefangen ist, das ihm Individualität nur in sehr begrenztem Maße zugesteht, agiert er die symbolische Gewalt, die bewirkt, dass er ›in Ketten‹ liegt, performativ aus. Hierin liegt auch das moderne Momentum der Erzählung: Sowohl von Ketten als auch der Portugiesin muss, damit sie jeder für sich und als Ehepaar weiterleben können, eine Selbst-Transformation gelingen, im Zuge derer sie ›Eigenes‹ und ›Fremdes‹ gemäß individueller Wahlentscheidungen neu codieren.

Delle Catenes Katatonie (»er konnte sich nicht rühren«, P: 265) kommt totaler Entmachtung gleich. Wie ein der Pflege ergebendes Kind, wie ein »von Krankheit zerschundener« (P: 265) Greis, schließlich wie ein Tier, seiner sozialen Persona verlustig, erduldet er, dass sich seine Frau ihrem angereisten Jugendfreund annähert, während er »wie ein Hund im Gras lag und sich schämte« (P: 263).

Die Katze, deren Ausstrahlung »zwischen einem kaum sichtbaren Heiligenschein und dem gräßlichen Schmutz« wie eine »Menschwerdung« im »Hinschwinden« anmutet, wird von ihm, der Portugiesin und ihrem zugereisten Jugendfreund aufgefasst, als sei ihr eigenes Leiden »in diese vom Irdischen schon halb gelöste Katze übergegangen« (P: 267); die Katze ist aber nicht nur Christus-Figur, mindestens so nah steht sie dem Teuflischen, denn um die Stelle, an der sie verscharrt wurde, schnupperten die Hunde, »steiften die Beine, sträubten das Fell und blickten schief zur Seite« (P: 268). Allenfalls in einem ketzerischen Sinne kann es als »Gottesurteil« (P: 268) bezeichnet werden, dass es delle Catene gelingt, die senkrechte Felswand hinaufzuklettern, heißt es doch: »[u]nten ankommen konnte nur ein Toter, und die Wand hinauf der Teufel« (P: 269); auch glaubt von Ketten, nicht *er* würde die Wand hochklettern, sondern er wäre selbst »die kleine Katze aus dem Jenseits«, die, indem er die Felsmauer hochklettert, »wiederkommen« (P: 268) würde. Somit imaginiert von Ketten seinen Aufstieg ins Leben als Wiederkunft der Katze aus dem Jenseits, meint aber zugleich, dies sei ein Teufelsritt.³

Von Ketten, die Portugiesin und ihr Jugendfreund kommen somit überein, die Katze als »Zeichen«⁴ zu betrachten, es ist aber ziemlich offenkundig, dass dies nicht im Sinne einer metaphysischen Offenbarung, sondern als individueller Imaginationsakt gemeint ist. Nachdem die Portugiesin entschieden hatte, dass der Knecht die Katze töten sollte,⁵ wird diese definitiv zum ›Zeichen‹, welches in ganz unterschiedlicher Weise aufgefasst wird – vom Portugiesen als Todesurteil, von delle Catene als Lebenschance, von der Portugiesin in ihrem Schlusssatz als Mittlerfigur. Freilich ist es ein

2 Diesen Begriff exzerpierte Musil aus den *Studien über Hysterie*, es ist der erste klare Beleg seiner Psychoanalysezereption (vgl. Nübel/Wolf 2016: 540). Von ›männlicher Hysterie‹ sprach er in einem Brief an die Schauspielerin Stefanie Tyrka.

3 Karl Eibl (vgl. 1978: 149) hat bereits dargelegt, dass das Vorbild der mittelalterlichen Mirakelerzählung hier bloß durchschimmert.

4 »Das Zeichen war dagewesen, aber wie war es zu deuten, und was sollte geschehn?« (P: 268)

5 Es ist abermals die Portugiesin, die mit dieser Entscheidung, die Katze gleichsam zu opfern, deren weitere Semantisierung auslöst (vgl. ebd.).

Streich des Zufalls, dass ein und dieselbe Erscheinung die Figuren und ihre Beziehungen zueinander dynamisiert und an ihr »zweites Wesen« (P: 266) erinnert.

Im Falle von Kettens setzt die Auslegung des ›Zeichens‹ Katze einen Heilungsprozess in Gang, der nicht vom Metaphysischen her erklärt werden kann, sondern auf den eigenen Körperkräften beruht; durch die Erfahrung, dass »sein Leben in den zehn Riemchen der Fingersehnen« (P: 269) in der Felswand hing, stellt sich bei von Ketten ein vorher nicht dagewesenes Selbst-Gefühl ein. Hatte er zuvor sein Leben im Krieg aufs Spiel gesetzt, erringt er sich mit dem Aufstieg ein Anrecht auf Individualität und Liebe; er entscheidet sich gegen die Tötung des Jugendfreundes seiner Frau⁶ zugunsten dieser Bewährungsprobe, die ihn ins »Schlafgemach« (P: 269) seiner Frau führt. Damit lässt sich der Entwicklungsweg des Schlossherren als eine Ablösung von den seriellen Gesetzen des kollektiv geführten Kriegs hin zur Liebe und einem individuellen Selbst- und Lebensgefühl beschreiben: Er »wachte, so schien es deutlich, auf« (P: 269). Diese Entwicklung vom ›Krieg‹ hin zur ›Selbstfindung in der Liebe‹ weist sowohl in Richtung der Moderne als auch in Richtung der Frühromantik. Ersteres gilt insbesondere für die psychologische Seite der Entwicklung von Kettens und für seine Faszination für die technische Welt des Kriegs, deren Beherrschung ihm Genugtuung verschafft. Zweiteres wird in der Selbst-Transformation im Zuge der Zeichendeutung sowie der Selbstfindung durch Liebe greifbar.

Ein zentrales Thema des Textes, der Weg von dem seriellen Ich, das dem technoïden Krieg verschrieben ist, hin zum individuellen, das Liebe erlebt, enthält offenkundig Anspielungen auf *Heinrich von Ofterdingen*: Damit Freya in Klingsors Märchen ›erwacht‹, muss Eros das (geliehene) eiserne Schwert wegwerfen. Die Begegnung mit Zulima veranlasst Heinrich dazu, der Faszination des Kriegs und der Bruderschaft mit den Kreuzzüglern zugunsten der Verheißung von (auch interkulturell codierter) Liebe und Kunst zu entsagen. Der Transformationsweg von Kettens ist damit durchaus vergleichbar. In seiner Faszination für den Krieg klingt das ›Ratiode‹ an, wie es Musil in seiner *Skizze der Erkenntnis des Dichters* 1918 beschrieben hat: »Dieses ratioïde Gebiet umfaßt – roh umgrenzt – alles wissenschaftlich Systematisierbare, im Gesetze und Regeln zusammenfaßbare« (Musil 1978b: 1026f.). Das Kriegshandwerk gehört dieser Sphäre an: »Tat geschieht, weil andere Tat geschehn ist; [...] Befehlen ist klar; taghell, dingfest ist dieses Leben« (P: 259). Anfangs gleicht von Ketten dem rationalen »Mensch[en] mit dem festen Punkte a« (Musil 1978b: 1026); indem er sich allmählich von dieser Haltung löst, entwickelt er sich zunehmend zu einem Menschen mit dichterischem Weltzugang. Damit sind weder »ein ganz falsches metaphysisches Pathos« gemeint noch eine vermeintliche »Unendlichkeit des Gegenstandes«, sondern unendliche »Gegenstandsbeziehungen« (ebd.: 1030).

Die Portugiesin, die ›fremde Frau‹, die dieser Herr von Ketten wie all seine Ahnen von weither geholt hat, um keine Verbindlichkeiten gegenüber etwaigen Verwandten vor Ort einhalten zu müssen, ist, wenngleich sie ebenfalls als ›Exotin‹ konnotiert und in der Fremde auf sich selbst gestellt ist, allerdings nicht machtlos wie die Gefangene Zulima; Letzterer gelingt es, selbst als ›interne Exkludierte‹, von einer Position aus, von der sie, mit Gayatri Spivak gesagt, als »Subalterne [...] nicht sprechen kann«

6 Eine Wahrsagerin hatte ihm prophezeit, dass er etwas Großes vollbringen müsse, um wieder gesund zu werden; den Rivalen umzubringen, ist die Alternative, an die er denkt – dies wäre aber eine dem alten kriegerischen, selbstentfremdeten Ich entsprechende Lösung gewesen.

(Spivak 2020: 106), überzeugend für interkulturelle Anerkennung und Kunst statt für Krieg zu plädieren, ja sogar gehört zu werden und Heinrich dazu zu bewegen, sich vom Krieg abzuwenden und abwertenden Erzählungen der Kreuzzügler über das ›Morgenland‹ keinen Glauben zu schenken. Der Portugiesin gelingt mit Blick auf den Krieg Ähnliches – ironischerweise (auch) dadurch, dass sie offenbar Novalis gelesen hat, noch lange bevor er gelebt und geschrieben hatte. Dieser krasse Anachronismus ist ein moderner und zugleich romantischer Streich Musils:

»Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden,« sagte die Portugiesin, und er hätte ihr die Hand vor den Mund halten müssen, wegen der Gotteslästerung, aber sie wußten, kein Laut davon drang aus diesen Mauern hinaus.« (P: 270) Der Satz der Portugiesin, mit dem die Erzählung endet, enthält ein Novalis-Zitat. Es lautet vollständig: »Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Stein, Pflanze[,] Thier und Element werden, und vielleicht giebt es auf diese Art eine fortwährende Erlösung in der Natur.« (N III: 664)⁷ Musils Leserinnen und Leser werden aufgefordert, im Licht dieses Schlusses – und dieses Zitats – den Text noch einmal zu überdenken, und dabei springen die zahlreichen Hinweise auf die Bücher der Portugiesin und die darin enthaltenen Bilder und Zeichen hervor; diese Zeichen sind es, die, von der Portugiesin an Tür und Bett angebracht, den Tod zu bannen scheinen – wobei auch hier der Zeichengebrauch und nicht das Zeichen selbst wirksam zu sein scheint, ähnlich wie im Falle der Katze.

In der Forschung wurde das leicht abgewandelte Novalis-Zitat schon seit längerem als solches erkannt, und ihm wurde schon früh – allerdings noch unpräzise und allgemein – eine große Reichweite für Musils Werk zugesprochen: Novalis' Denkfigur der ›Erlösung‹ bliebe zwar in diesem Satz der Portugiesin unausgesprochen, »aber sie ist das geheime Zentrum dieser Novelle, wie sie das von Musils gesamten Werk ist« (Kaiser/Wilkins 1962: 118). Die Nachlassbearbeiter Kaiser und Wilkins weisen auch darauf hin, dass die Katze »in gewissem Sinne eine Mittlerrolle spielt« (ebd.: 117), insbesondere weil ein »zweites Wesen oder Ab-Wesen oder ein stiller Heiligenschein« (P: 266) um sie zu sein scheint. In Reaktion darauf äußerte Maximilian Aue allerdings eine gegenteilig zugespitzte Auffassung in seinem Aufsatz *Die Ablehnung romantischer Vorstellungen von Liebe, Natur und Tod in Robert Musils ›Drei Frauen‹*: Musils experimentelle Poetik evoziere in diesem Zyklus Novalis' frühromantische Position nur, um sie zu widerlegen, so dass »hier eine bewußte Ablehnung der romantischen Antworten auf grundlegende menschliche Probleme thematisch« (Aue 1976: 249f.) werde, und Musil zeige, dass romantische Kategorien »im Zeitalter der Technik keine Kraft« (ebd.: 253) hätten. Freilich lässt sich dieser Auffassung entgegenhalten, dass Novalis' Poetik bloß die Alleinherrschaft von Technik ablehnt, worin sie jener Musils durchaus nicht unähnlich ist, und dass in der *Portugiesin* Herr von Ketten gerade infolge der Einseitigkeit seines ganz von Kriegstechnik beherrschten Daseins sich selbst verliert und erstarrt.

Die neuere Forschung hat die Kontroverse mit Blick auf diese Erzählung leider kaum fortgesetzt; sie fand auch im *Musil-Handbuch* kaum einen Niederschlag.⁸ Auf-

7 Novalis' Texte werden nach der sechsbändigen historisch-kritischen Ausgabe (vgl. Novalis 1960-1999) zitiert. Im Fließtext wird darauf mit der Sigle N und der Angabe des Bandes als römische Zahl verwiesen.

8 Zur grundsätzlichen Bedeutung von Novalis für Musil liefert das *Handbuch* hingegen durchaus wertvolle Informationen und Anhaltspunkte (z.B. Nübel/Wolf 2016: 771f.).

schlussreich ist der Aufsatz *Novalis und Musil* von Ulrich Karthaus, der – ohne eine Gesamtinterpretation von Musils Erzählung daraus abzuleiten – einen Abschnitt zur Relevanz von Novalis für *Die Portugiesin* enthält (vgl. Karthaus 2000: 269-276).⁹ Interessant ist Karthaus' abschließende Überlegung, dass Musil im Gegensatz zu Novalis »auch als Dichter und Mystiker, Positivist« sei, weil sich die »zweite Wirklichkeit« nicht als Vision, sondern in Gestalt der Katze als ein »Zeichen« (ebd.: 275) zeige, welches als Aufforderung zu eigenem Handeln erst gedeutet werden müsse. Es wäre aber zu fragen, ob nicht gerade dies auch für Novalis gilt.

3.

Daran lässt sich die These anschließen, dass es der Erzählung um Individuation durch Fremdwerdung geht und dass dies auch das poetische Prinzip ist, das *Die Portugiesin* zusammenhält – ein poetisches Prinzip, das erkennbar auf interkulturelle Potentiale und intertextuelle Bezüge setzt.

Was das Geschlecht der von Ketten angeht, gehört kulturelle Flexibilität zur selbstverständlichen Ressource des Handelns. Die Übersetzbarkeit des Eigennamens impliziert die Wahlmöglichkeit zwischen romanischer und germanischer Selbstverortung. Für delle Catene besteht die Herausforderung der Neucodierung von Übergängen zwischen Eigenem und Fremdem darin, sich der Individualität der Portugiesin – und seiner eigenen – zu stellen. Dies ist die grundlegende Fremdheitserfahrung, die ihn verändert. »Familienerbe« des Schlossherren ist ein Selbstentwurf, der Interkulturalität mit einschließt – aber nur in einem sterilen, funktionalistischen Sinn: »Sie hießen in manchen Urkunden delle Catene und in andern Herren von Ketten; [...] sie gebrauchten ihre deutsche oder welsche Zugehörigkeit, wie es der Vorteil gebot, und fühlten sich nirgends hingehören als zu sich.« (P: 252) Diese kulturelle Flexibilität ist allerdings stark einghegt: Sie erlaubt – paradigmatisch im bewussten Abschotten der »fremden Frauen« von ihren Angehörigen durch die große Entfernung – nur Verkettung nach innen. Diesen Kreislauf zu durchbrechen, ist von Kettens Lebensaufgabe, und es gelingt ihm schließlich, indem er sich der Fremdheit seiner Frau stellt. Am Ende schließt sich der Umlauf einer Entwicklungsspirale zwischen dem ersten und dem letzten Satz der Erzählung: von einer abgestumpften, mit lähmender Ähnlichkeit geschlagenen Verfassung hin zur Gestaltung von Übergängen als »Vermittlung«.¹⁰

Die Ehefrau ist nicht mehr – wie es der Brauch der delle Catene vorsieht – austauschbare Schöne aus der Fremde, die eine Fortsetzung der patrilinearen »Ahnenkette« nach dem immer gleichen Muster ermöglicht. Dabei ist »der bestimmende Zug in der Namensgebung die Depersonalisierung« (Pott 1984: 52); bei ihr bleibt es jedoch nicht. Von Ketten muss, so die Textlogik, erst die »Heiligkeit des Lebens« (P: 265) er-

9 Für weitere Aspekte des Verhältnisses von Musil und Novalis siehe Uerlings 2000: 21f. u. 31-34. Aufschlussreich sind insbesondere der Hinweis auf Musils spätere Kritik an der Vereinnahmung Novalis' für den Nationalismus, die Musil für ein grundlegendes Missverständnis hielt, sowie die Überlegung, dass die »auf die Dialektik von Gefühl und Gedanke und die Anamnesislehre abhebende Novalis-Deutung [...] ins Zentrum des Werkes von Musil« (ebd.: 22) führe.

10 Karl Eibl (1978: 149) hat in ähnlichem Sinne von einer »radikal privatisierte[n] Religiosität« gesprochen, die sich am Ende durchsetzt, indem die Wunder »getan« werden müssen.

lernen, die alte patrilineare ›Verkettung‹ auflösen und neue ›Verkettungen‹ – insbesondere jene der Liebe – eingehen, die er selbst wählt.

In der Erzählung hat die Überschreitung von Grenzen kultureller Alterität daher zwei unterschiedliche Valenzen: Einmal ist sie bloß Mittel zu ökonomischen, politischen und militärischen Zwecken, in ihrer Erneuerungskraft abgestumpft und zur Selbst-Transformation wenig tauglich – allenfalls als Ressource einer gewissen geistigen Flexibilität. Damit geht möglicherweise die Ungläubigkeit von Kettens einher: das urkundlich verbriefte Wissen um die Übersetzbarkeit des Eigennamens. Die Erzählung nimmt die Pointe von Walter Benjamins Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* insofern vorweg, als jede Übersetzung neue Potentiale birgt;¹¹ wie in dem darauf bezogenen Aufsatz *Babylonische Türme* von Jacques Derrida und den auf das Wort Ba-Bel bezogenen Ausführungen, fallen bei allen von Ketten/delle Catene bis zu den Ur-Ahnen der Eigenname und dessen Dekonstruktion in eins. Allerdings unterscheidet sich Musils Erzählung insofern von Derridas Argumentation, als »Transparenz« auf eine absolute Sprache hin sowie »Eindeutigkeit und Gleichnamigkeit« (Derrida 1997: 127) nicht vermisst werden.

Ein anderes Mal – im Falle der Portugiesin – hat Interkulturalität ganz andere Valenzen, indem sie zu einer Erfahrung wird, die Selbst-Transformation ermöglicht. Dass sich die Portugiesin auf von Ketten, das unwirtliche Schloss und den langen Krieg einlässt, liegt darin begründet, dass sie »[m]üde des pfaublauen Meers« war und sich »ein Land erwartet [hatte], das voll Unerwartetem war wie die Sehne eines gespannten Bogens« (P: 255). In dem ›Pfau‹ klingt die endlose Rekursivität des Selbstbezugs an; diese ›Kette‹ möchte die Portugiesin mehr als alles andere abschütteln.

In der Forschung findet sich öfter die Ansicht, dass die titelgebende Portugiesin eine blasse Nebenerscheinung im Text sei, deren exotische Attribute lediglich instrumentelle Funktion für den Weg des Schlossherren hätten. Noch Karl Eibl befand, dass die Entwicklung der Portugiesin nicht mit jener von Kettens verschränkt sei, da sie die Tötung des Wolfs, den sie als Stellvertreter ihres abwesenden Krieger-Ehemanns hegte, als »Zumutung« empfunden und seine damit indirekt geäußerte Bitte, »daß auch sie ihn auf eine neue Weise annimmt, [...] nicht akzeptiert und nicht verstanden« (Eibl 1978: 148) habe. Insbesondere habe sie auf die Wolfstötung »mit einem geschmacklosen Witz aus der Krieger-Sphäre« (ebd.) geantwortet. Das Gegenteil ist aber der Fall. Wenn die Portugiesin sagt, »[i]ch werde mir eine Haube aus dem Fell machen lassen und dir nachts das Blut aussagen« (P: 263), verbindet sie sich körperlich-intim sowohl mit seinem alten als auch mit seinem neuen Ich: Das alte führt sie als wärmende Kappe einem funktionalen Zweck zu, und mit dem neuen schließt sie ›Blutsbrüderschaft‹. Da von Ketten zu der Zeit bereits mehrfach angenommen hatte, er sei schon gestorben und kehre allenfalls als Wiedergänger auf die Welt zurück, gesellt sich die Portugiesin in ihrer scherzhaften Antwort gleichsam zu ihm, indem sie sich als Vampir ausgibt. Gerade weil beide wissen, dass diese imaginäre Rolle nicht der Realität entspricht, öffnet sie von Ketten eine Tür zurück ins Leben. Die Portugiesin erinnert in dieser

11 Benjamin betrachtet es bekanntlich als Vorzug, dass »die Sprache der Übersetzung ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten« (Benjamin 1972: 15) umgibt und somit Spielräume möglicher Sinngehalte eröffnet, während ein Text, der als ›Original‹ gelesen wird, eine enge Bindung zwischen Zeichen und Bedeutung beansprucht. In diesem Sinne gehen mit dem immer schon übersetzten Eigennamen Spielräume für den Selbstentwurf einher.

Hinsicht an Isis, denn sie führt den fast dahingeschiedenen von Ketten ins Leben zurück und stellt seine Potenz symbolisch wieder her, indem sie sich vom portugiesischen Jugendfreund trennt, der vor den Augen des kranken von Ketten um ihre Liebe geworben hatte.¹² Ihre Entgegnung enthält somit das Versprechen, sein verändertes Ich anzunehmen; sie begibt sich sogar mit ihm in den gefährlichen Bereich zwischen Leben und Tod, in dem er sich befindet, und holt ihn dort ab. Unterstrichen wird das in dieser Szene durch den ersten nicht an der Augenoberfläche abgleitenden Blickwechsel zwischen den Eheleuten nach der Verwundung.

In der neueren Forschung wird zunehmend das ausgewogene Geschlechterverhältnis hervorgehoben; so legte Stephanie Catani, ausgehend von dem Gegensatzpaar appetitiv-kontemplativ, dar, dass die (kontemplativen) Eigenschaften der Portugiesin vor dem Hintergrund von Musils Essayistik keineswegs die minder Wertvollen seien (vgl. Catani 2005: 243).¹³

So sind die Entwicklungswege beider Hauptgestalten als zwei unterschiedliche, gleichermaßen bedeutungsvolle Veränderungsvorgänge gestaltet, die zu neuem Gemeinsam-Sein führen. Mit ihrer Fremdheitserfahrung in Südtirol ist die Portugiesin dem Burgherren hinsichtlich der Selbst-Transformation um einen Pferdehals voraus: Die Erzählerstimme betont, dass von Ketten »um einen Pferdehals zurück neben ihr ritt« (P: 254). Dieser Hinweis wird sogar verstärkt, denn von Ketten verspürt in der Anwesenheit der Portugiesin stets etwas, das »weder seinen Willen überwand, noch ihm nachgab, sondern ausweichend ihn anderswohin lockte und ihn unbeholfen schweigend hinter ihr dreinreiten machte wie eine arme verlorene Seele.« (P: 255f.) Hier kündigt sich nicht allein die Liebe an, sondern mit ihr auch die Öffnung und Bereitschaft für Neues; der gemeinsame Weg führt für beide »anderswohin«.

Die interkulturelle Erfahrung, die Immersion der Portugiesin in eine ganz andere Landschaft und Sprachumgebung, kann – da sie stets den passenden Zeichengebrauch und auch die richtige Auslegung beherrscht – sogar als Modell für die »Auferstehung« von Ketten als Verwandelter betrachtet werden. Die erste Beschreibung des Schlosses am Brenner erfolgt aus Sicht der Portugiesin; die Erzählerstimme macht die Leserinnen und Leser mit der Anlage vertraut und schildert im selben Atemzug eine radikale Erfahrung der Befremdung angesichts dieses lebensfeindlichen Ortes:

Wild stieg das Schloß auf. Da und dort saßen an der Felsbrust verkümmerte Bäumchen wie einzelne Haare. Die Waldberge stürzten so auf und nieder, daß man diese Häßlichkeit einem, der nur die Meereswellen kannte, gar nicht hätte zu beschreiben vermögen.

12 Von hier aus lassen sich u.a. mit Blick auf Selbsterkenntnis und Selbsttransformation Bezüge zu Musils Gedicht *Isis und Osiris* (1923) und zur Isis-Figur im Fragment *Die Lehrlinge zu Saïs* von Novalis herstellen.

13 Catani ergänzt, dass sich unter anderem in den Tagebüchern sogar geschlechterunabhängige Codierungen dieser Typen finden und darüber hinaus Musil weitaus offener für Phänomene der Androgynie als die Anthropologie seiner Zeit sei. – Nicht ganz zugestimmt wird hier hingegen den Thesen, die Erzählung handle von einer Identitätskrise, die aus der »männlichen Veranlagung, auf der Suche nach Befriedigung innerster Sehnsüchte die Realität durch imaginäre Wirklichkeiten zu ersetzen«, resultiere, und dass »die Frau eine Fremde in der Heimat des Ritters« (Catani 2005: 239) bleibe. In beiden Fällen handelt es sich aber, anders als Catani annimmt, nur um transitorische Zustände, die von den Figuren überwunden werden.

[...] [U]nd alles war so, als ritte man in einen großen zerborstenen Topf hinein, der eine fremde grüne Farbe enthielt. (P: 255)

Vor dem Hintergrund anderer Schönheitserfahrungen gefällt der Portugiesin in der Heimat ihres Mannes nichts; seine Welt scheint ihr in jeder Hinsicht aus den Fugen geraten; als habe die Natur eine kriegerische Verwüstung in Stein gießen wollen, stößt der Ort – so scheint es der Frau – die menschliche Gesellschaft ab. Sie

hatte sich ein Land erwartet, das voll Unerwartetem war wie die Sehne eines gespannten Bogens; aber da sie das Geheimnis sah, fand sie es über alles Erwarten häßlich und mochte fliehn. Wie aus Hühnerställen zusammengefügt war die Burg. Stein auf Fels getürmt. Schwindelnde Wände, an denen Moder wuchs. Morsches Holz oder rohfeuchte Stämme. Bauern- und Kriegsgerät, Stallketten und Wagenbäume. (P: 255)

Die Portugiesin ist – wie elf Jahre später ihr Mann nach dem Fliegenstich – von allem, was sie in Sinnzusammenhänge des Zuträglichen und Erfreulichen einbeziehen könnte, abgeschnitten. Mit den wilden Tieren, den Felswänden, hinter denen Dämonen vermutet werden und über die noch nie jemand hatte blicken können, ohne dahinter weitere Mauern vorzufinden, mit den Geröllhalden »wie Tücher voll Steinen, Sterne so groß wie ein Haus, und noch der feinste Schotter unter den Füßen nicht kleiner als ein Kopf« (P: 255), findet sie »eine Welt, die eigentlich keine Welt war« (P: 255), in einem apokalyptischen Zustand vor, in der sie die Steine an rollende Menschenköpfe erinnern.

Sie lernt aber, diesen *locus terribilis* anders wahrzunehmen. Zunächst scheinen ihr die »vielen Perlenketten, die sie besaß« (P: 254), mit den »Stallketten« (P: 255), die sie vorfindet, unvereinbar. Dennoch entstehen, um im Bild zu bleiben, neue Kettenglieder, die sie nach und nach mit dem Ort verbinden; dies geschieht, weil sie sich die Möglichkeit offenhält – wie die Erzählerstimme berichtet –, andere Schönheitswahrnehmungen zu erlernen (»vielleicht war das, was sie sah, gar nicht häßlich, sondern eine Schönheit wie die Sitten von Männern, an die man sich erst gewöhnen mußte«, P: 255).

Die interkulturelle Erfahrung und Transformation der Portugiesin vollzieht sich im Schatten der Wahrnehmung von Ketten, und während der Kriegsjahre bleibt die wechselseitige Wahrnehmung arretiert: Sie ist »mondnächte Zauberin« (P: 262), er »Geliebte[r] des Ruhms und der Phantasie« (P: 265). Dieses Arrangement trägt aber nur so lange, bis von Ketten als Siechender heimkehrt.

Die Portugiesin und von Ketten ›verstehen‹ sich zwar nicht im Sinne einer Eini-gung, aber sie ›erkennen‹ einander zunehmend besser. Deutlich ist dies in der Schilderung einer Liebesnacht, in der von Ketten ins Schloss kommt und seine Frau, zur Nacht gekleidet, vor den gelb beleuchteten Seiten eines Buchs findet, als »Gestalt, nur aus sich heraussteigend und in sich fallend; wie ein Brunnenstrahl; und kann ein Brunnenstrahl erlöst werden, außer durch Zauberei oder ein Wunder, und aus seinem sich selbst tragenden, schwankenden Dasein ganz heraustreten?« (P: 259) Die ›Er-lösung‹, um die es hier geht, ist die Verbindung einer autonomen Kraft, der Person der Portugiesin, mit einer anderen, der des Ritters. Der Liebesakt scheint erst eine unmöglich zu erreichende Verkettung zu sein, vollzieht sich dann aber als *Unio mys-tica* – der Ehemann empfindet es »wie Zauberei« (P: 259) und die Zärtlichkeit scheint ihm »noch unheimlicher« (P: 259) als der Widerstand, den er zunächst befürchtet. Hier

klingt sicherlich Novalis an: »*Liebe* ist der Grund der Möglichkeit der Magie. Die Liebe wirkt magisch« (N III: 255; Hervorh. i.O.). Liebe als Fremdheitserfahrung ist für beide Hauptfiguren verbunden mit den Neucodierungen von »Eigenem« und »Fremdem« – in einem Falle mit der interkulturellen Aneignung des Südtiroler Hochgebirges, in dem anderen mit dem Übergang vom vertrauten Krieg in ein selbstbestimmteres, friedliches Leben.

Die Liebesbeziehung zwischen dem Schlossherren und der Portugiesin ist also unübersehbar an Novalis' Konzepte von Liebe, einer individuellen Arbeit an und mit Religiosität und Selbst-Transformation angelehnt; Musils und Novalis' Poetiken passen zusammen, wie das Bild von dem alten, bekannten und doch fremden Mantel die Passung zwischen der Portugiesin und Catene beschreibt. Dafür sprechen weitere Anspielungen im Text, etwa der Vergleich zwischen der Portugiesin und einer Rose (vgl. P: 258) oder ihre Ansprache als »mondnächte Zauberin« (P: 262). Vor seiner Krankheit ist für den Schlossherren der Krieg das Vertraute, das »andre aber ist fremd wie der Mond. Der Herr von Ketten liebte aber dieses andere heimlich«, und »sein Begehren griff nicht nach Frieden des Gewinns, sondern sehnte sich aus der Seele hinaus« (P: 259); dies erinnert – gerade angesichts der zunehmenden Annäherung von Sonnen- und Mondsymbolik im Text, die nicht als bloße Gegensätze codiert sind – an die *Hymnen an die Nacht*: »Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter« (N I: 137). Während der Kriegsjahre hatte sich das Gerücht verbreitet, von Ketten habe sich »aus Haß gegen den Bischof dem Teufel verschrieben«, und diesen besuche er heimlich, wenn er »in Gestalt einer schönen fremden Frau auf seiner Burg weilte« (P: 258). Bemerkenswerterweise verwehrt sich der Ritter gegen diese Unterstellung nicht nur nicht, sondern »er wurde ganz dunkelgolden vor Freude« (P: 258), was sich – wenn man den »Teufel«, wie es in dieser Erzählung nahe liegt, mit Nacht, Mond, Magie und Liebe, also mit allem zusammendenkt, was sich nicht »ratio-ide« erklären lässt, – ebenfalls auf die oben angeführte Stelle der *Hymnen* beziehen lässt: Von Ketten strahlt wie die Sonne, weil er den Mond in seinem Herzen weiß.

Die Liebe der beiden wird als Fremdheitserfahrung geschildert, aber als eine, in der sie sich treffen, wie (aus Sicht der Frau) das Bild vom vertraut-fremden Mantel, in den man hineinschlüpft, veranschaulicht. Dieses Bild, das abermals auf Benjamins Übersetzungsmetapher vom lose Falten werfenden »Königsmantel« vorausweist (Benjamin 1972: 15), impliziert eine Passung und Ähnlichkeit; ihr geht eine andere Szene des Übergangs voraus, in welcher der Abriss des Körpers der Portugiesin sich unter die Zeichen eines Buchs mengt, aus dem sie liest: »[U]nd die schöne Nase sprang scharf in das glatte Gelb eines beleuchteten Buchs mit geheimnisvollen Zeichnungen. Es war wie Zauberei.« (P: 259) Dieses Körper-Zeichen auf dem Hintergrund der Buch-Zeichen löst die »Zauberei« aus – eine magisch wirkende Verkettung, in der das zweite Kind des Paares gezeugt wird. Im Zusammenhang mit dem geheimnisvollen Buch und der unheimlichen Liebesvereinigung, die, obwohl sie die Grenzen des Selbst auflöst, doch die Kraft der einzelnen »Brunnenstrahlen« (der einzelnen »Ichs«) erhält, ist in der Erzählung zum ersten Mal von »Erlösung« die Rede: »[U]nd kann ein Brunnenstrahler erlöst werden, außer durch Zauberei oder ein Wunder, und aus seinem sich selbst tragenden, schwankenden Dasein ganz heraustreten?« (P: 259) – »Erlösung« bringt hier die Liebe. Der letzte Satz der Portugiesin enthält, wie bereits erwähnt, ein nicht zu Ende gesprochenes – aber angesichts der Figurationen im Text sicher zu Ende gedachtes – Novalis-Zitat.

4.

Die ›Lektüre‹ der Portugiesin, ihr Zitat aus der Zukunft, scheint in der Tat Musils Erzählung insofern zusammenzuhalten, als es Novalis an dieser Stelle um die ›Kette‹ der Lebewesen geht, um ein Verkettet-Sein aller Dinge, dessen Dynamik sich weder arretieren noch auf einen Begriff bringen noch allein durch rationale Kausalitäten erklären lässt.

Es ist anzunehmen, dass insbesondere Novalis' Reflexion über Ketten und Verkettungen¹⁴ und die poetischen Bilder dafür wichtige Intertexte dieser Erzählung sind. So ist gerade der für *Die Portugiesin* strukturgebende Gedanke der Liebesverkettung von ›Sonne‹ und ›Mond‹ für Novalis Anlass zum Nachdenken über das Schließen und Öffnen von Ketten: »Wie ist der Aufgang der Sonne – Schließung einer Kette? Begriff der Kette – über ihr Schließen und Öffnen.« (N III: 100; Hervorh. i.O.) Wie bei Musil bleibt auch bei Novalis offen, was die eigentlichen Glieder der Kette sind.

In der Novelle *Die Portugiesin* desintegriert sich die patrilineare Kette der delle Caltene, indem sich Überdruß über die Unzulänglichkeit des Kriegshandwerks in Bezug auf Selbst und Welt einstellt: Diese Glieder halten weder die Kette des eigenen Körpers noch der Seele zusammen, so empfindet es der Schlossherr. Novalis überlegt in seinen *Mathematischen Fragmenten*, ob die Möglichkeiten, dass Ketten und Glieder zustande kommen, nicht unendlich seien: »Jede Gr[öße] ist ein Aggregat – ein Theilbares[,] eine Reihe, Kette – eine schlechthin einfache Gr[öße] giebt's nicht« (N III: 127). Noch deutlicher wird dieser Punkt, wenn Novalis die Brown'sche Theorie kritisiert: »Der K[örper] ist eine unendliche Kette von lauter *Individuen*. Alle Kr[äfte] sind lauter LocalKr[äfte]« (N III: 612; Hervorh. i.O.). Es ist dann nur folgerichtig, dass sich heterogene Kräfte im Körper nach Innen und Außen vielfältig verketteten können und, ohne zentral kontrolliert zu werden, auch solche Kettenreaktionen auslösen, wie sie der Herr von Ketten infolge des Fliegenstichs erlebt. Musils Forderung nach der »Unendlichkeit der Gegenstandsbeziehungen« (Musil 1978b: 1030) im Konvergenzbereich von Dichtung und Wissenschaft weist – wenngleich deutlicher formuliert – in eine durchaus vergleichbare Richtung.

Novalis geht so weit, anzunehmen, dass die Einheiten von ihren Verkettungen abhängig sind, dass also die Entitäten nur je nach den von ihnen eingegangenen Relationen erfasst und definiert werden können. Zu diesem magisch-positivistischen Zugang gehört es, dass die kleinsten Gegenstände der Analyse sich vor dem Beobachterblick eigenständig verflüchtigen können, sobald sie in andere Ketten treten – und genau dies geschieht in der *Portugiesin* mit dem Schlossherren, der in andere Ketten tritt. Offenbar durch die für ihn unkenntlichen ›Individuen‹ in seinem Körper angeleitet, die als Erste aus den alten Verkettungen austreten, wird er, ganz im Sinne von Novalis' Poetik, von einer Kette der Liebe, unterstützt durch eine Mittlerfigur, ›erlöst‹: »Der Liebe eine Kette – Ein Kuß der Liebe weckt sie.« (N I: 339), notierte Novalis am Rande des Klingsor-Märchens in *Heinrich von Ofterdingen*; gemeint ist Freyas Erwachen durch einen Kuss von Eros und die Kette Zinks, die ebenso glüht wie das weggeworfene Schwert. Auch Ginnistan erweckt in Klingsors Märchen den Vater durch eine

14 Die Ausführungen sind vorbehaltlich dessen zu verstehen, dass Musil nicht die historisch-kritische Werkausgabe besaß, immerhin war ihm aber eine Ausgabe der Fragmente zugänglich und nachweislich bekannt.

intime Berührung – sie legt ihm auf Anraten Fabels ihre Hand aufs Herz –, und setzt dabei auch die von Zink geschmiedete Kette ein, die sie um den Hals trägt. Als sie sich über ihn beugt, ragt diese Kette in das geschmolzene Gold hinein, in dem der Körper des Vaters ruht, und löst eine Kettenreaktion aus. Auch im Märchen von Atlantis im *Ofterdingen* hängt die Prinzessin ihrem Auserwählten eine goldene Kette um den Hals (vgl. N I: 220).

Auch die Portugiesin, von deren Halsketten der Schlossherr eingangs schwärmt, beugt sich mehrfach über den Todkranken; zwischen beiden wird schon im ersten Teil eine als ›Zauberei‹ erlebte Körper-Kette als Liebesakt beschrieben; und darüber hinaus brachte die Portugiesin ›außerdem noch geheime Zeichen an Tür und Bett an‹ (P: 261), die offenbar dazu beitragen, dass von Ketten nicht ›endgültig‹ stirbt, obwohl er annimmt, »[g]ewiß [...] schon abgeschieden« zu sein und bloß irgendwo zu warten, »ob er noch einmal zurückkehren müsse« (P: 262). Die Zeichen, die das Leben schützen sollen, kennt die Portugiesin aus ihren Lektüren, die, wenn sie nicht durch die Wälder ging, »vor den Bildern in ihren Büchern saß« (P: 260). Auch die »kleine Katze hatte inzwischen einen Namen aus einem der Märchenbücher erhalten« (P: 266); da damit die Bücher der Portugiesin gemeint sind, wird hier wohl auf die Märchen in *Heinrich von Ofterdingen* angespielt. Da die Katze in einer frühen Skizze der Erzählung als ›Katze aus dem Jenseits‹ bezeichnet wird, in der *Portugiesin* zwischen Diesseits und Jenseits changiert und dem Schlossherren als auslegungsbedürftiges ›Zeichen‹ zeigt, was zu tun ist, mithin Transformation und Progression ermöglicht, mag ›Fabel‹ als Assoziation für den Namen aufkommen.

Einiges spricht also dafür, dass sich Herr von Ketten hier der Gesetze der »eiserne Kette« (N I: 144) des Kriegs entwindet, um zu einer neuen Verkettung im Geist der Liebe zu finden. Die Selbst-Transformation lässt sich besonders deutlich daran ablesen, dass er, dem der Krieg Alltagshandwerk war, die Tötung seines Rivalen, des portugiesischen Jugendfreundes, nunmehr als Mord empfindet und ablehnt. Die letzte Tötung, für die von Ketten verantwortlich ist – stellvertretend für das Abstreifen des alten kriegerischen Ichs – ist jene des Wolfs, den die Portugiesin während seiner Feldzüge an seiner statt um sich hatte.

Für Novalis sind ›Ketten‹ also eine Art Daseinsbedingung – seien es solche, die zur Unterdrückung der Selbstentfaltung führen, seien es solche, die dessen Gedeihen durch die eingegangenen Verbindungen ermöglichen. In jedem Fall ist die Interaktion, das dynamische Moment der Verschränkung zweier Glieder, ein Grundmodus des Selbst-Seins und des Lebens im Allgemeinen. Im *Lied der Toten* tragen selbst die Verstorbenen Ketten, die es ihnen ermöglichen, in einen anderen Zustand, in ein anderes ›Reich‹ überzutreten:

Schüttelt eure goldnen Ketten
Mit Schmaragden u. Rubinen,
[...]
Schwebt ins bunte Fabelreich. (N I: 352f.)

In gewisser Weise rüttelt auch der Schlossherr, der mehr als einmal glaubt, bereits dahingeschieden zu sein, an seinen Ketten – also auch an seinem Namen, der mit der sprachlichen Dopplung die Möglichkeit der Transformation impliziert – und findet in

einen neuen Zustand. Selbst mit Blick auf die Schwerkraft¹⁵ befindet Novalis: »Keine Kraft, kein Phaenomen wird sich einzeln in der Natur erklären lassen – z.B. Schwere. Alle Kr[äfte] sind, was sie sind – durch Vertheilung in Ketten. Eins ist, was das Andre ist – nur verschiedentlich durch seine Stelle, seine Nachbarschaft modificirt.« (N III: 598). Durch den Wechsel der Verkettungen wird damit theoretisch buchstäblich alles möglich, selbst das Unwahrscheinliche.

Genau dies erlebt auch Musils Herr delle Catene, als er die Schwerkraft überwindet und nachts die steile Wand zu seinem Schloss hinaufklettert, mit Hilfe des Mondes, der »mit Schattenpunkten die kleinen Vertiefungen [zeichnete], in welche Finger und Zehen hineingreifen konnten« (P: 269), wie bereits erwähnt in der Annahme, »[n]icht er, sondern die kleine Katze aus dem Jenseits würde diesen Weg wiederkommen« (P: 268). Von Ketten wird hier schon an einer (oder zu einer) neuen Kette von seinem eigenen Körper »geführt« (P: 269).

Bei Novalis finden sich zahlreiche weitere Stellen, an denen für eine Betrachtung der Welt in ihren ›geselligen‹ – also dialogisch-interaktiven – Verhältnissen geworben wird, auch und gerade wenn es um physikalische Prozesse geht:

In der Physik hat man zeither die Phaenomene stets aus dem Zusammenhange gerissen und sie nicht in ihre geselligen Verhältnisse verfolgt. Jedes Phaenomen ist ein Glied einer unermeßlichen Kette – *die alle Phaenomène* als Glieder begreift. Die Naturlehre muß nicht mehr capitelweise – fachweise behandelt werden – Sie muß (ein Continuum) eine *Geschichte* – ein organisches Gewächs – ein Baum werden – oder ein *Thier* – oder ein Mensch (N III: 574; Hervorh. i.O.).

Was für ›Gott‹ in dem von der Portugiesin aufgegriffenen Novalis-Zitat gilt, dass er sich in der gesamten Kette der Lebewesen oder einem ihrer Glieder, ja selbst im Stein materialisieren kann, gilt auch für alle Phänomene der Natur, die ihrerseits Glieder einer unendlichen, dynamisch gedachten Kette sind; daher die Forderung, die Wissenschaft solle strukturanalog zu dieser unendlichen Wechselbeziehung (der ineinandergreifenden Glieder) verfahren.

Dieser Prozess der Verkettung hat auch eine zeichenhafte Komponente: Für Novalis ändert sich das zeichenhafte Script einer Kette mit jedem neuen Glied, und diese veränderte Selbstbeschreibung löst neue Wirksamkeit, neue Aktivität aus; die ›Verkettung‹ hat damit eine semantische und eine praktische Seite: »Alles ist Glied einer Kette. Jedes neue Glied veranlaßt *Repraesentationen* in den andern Gliedern – dadurch Thätigkeit« (N III: 612; Hervorh. i.O.). So bewirkt von Kettens ›Neuverkettung‹ schließlich Aktivität (er »wachte [...], so schien es deutlich, auf«, P: 269) und eine neue Selbst-Repräsentation im Zeichen der Liebe, die, so scheint es, seinem ›Wesen‹ näherkommt.

Eine für Musil – als aufmerksamen Leser des *Heinrich von Ofterdingen* – poetologisch wichtige Implikation von Novalis' Verkettungskonzept findet sich in den Ausführungen des Einsiedlers, der dem Krieg abgeschworen hatte, gegenüber Heinrich. Er beschreibt den »eigentliche[n] Sinn für die Geschichten der Menschen« (N I: 257) als

15 Weitere Überlegungen beziehen wissenschaftliche Positionen zum Galvanismus (vgl. N III: 471 u. 603) zur Optik (vgl. N III: 617), zur Physiologie – als kritischer Kommentar zu Schelling (vgl. N III: 470) –, zum Magnetismus (vgl. N III: 631) und zur Geognostik (vgl. N IV: 308) in dieses Konzept der Verkettung als einer Grundoperation mit ein.

Rückwendung in die Vergangenheit – was nicht nur Novalis' Roman, sondern auch Musils *Portugiesin* mit der gleichermaßen ins Mittelalter zurückverlegten Handlung tut.

Die nächsten Ereignisse scheinen nur locker verknüpft, aber sie sympathisieren desto wunderbarer mit entfernteren; und nur dann, wenn man imstande ist, eine lange Reihe zu übersehn und weder alles buchstäblich zu nehmen, noch auch mit mutwilligen Träumen die eigentliche Ordnung zu verwirren, bemerkt man die geheime Verkettung des Ehemaligen und Künftigen, und lernt die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammensetzen (ebd.: 257f.).

Musils Novelle versteht sich auch als ein Metakommentar zu dieser Aussage, denn mit der ›Lektüre‹ der *Portugiesin* verketteten sich Ehemaliges und Zukünftiges, und es treten Genealogien zutage, die ganz andere sind als die durch bloße Familienbande oder Kriegsparteien Vorgegebenen.

Durch die zeitliche Verortung im Mittelalter verschränkt sich die Novelle über Handlung und Bildsprache mit Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*. Wie Heinrich in den Bildern des jahrhundertealten, im fremden Provenzalisch geschriebenen Buchs des Einsiedlers im Bergwerk seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entdeckt, befinden sich Novalis' Fragmente und literarische Texte mit ihren Bildern und Zeichen, die eigentlich der Zukunft (der Frühromantik) angehören, in den Händen der *Portugiesin*. Das Ende des Kriegs und die beginnende Zeit des Friedens und der Liebe bilden einen der wichtigsten Themenkomplexe bei Novalis. Den bei ihm angedeuteten Weg finden Musils *Portugiesin* und ihr Ehemann. Die Erfahrung kultureller Alterität ist für die *Portugiesin* Anlass zu Erneuerung und Selbst-Transformation, denn die Frau, die am Ende selbst eine Verwandelte ist, stellt sich dem kulturellen Raum und den kriegerischen Sitten; am Ende ist nicht nur sie verändert, sondern auch das Schloss – ein wichtiges Zentrum im Schwellenraum am Brenner –, und ihr Mann hat seine alten Ketten abgestreift. Der *Portugiesin* kommt schließlich mit ihrem scherzhaft-ironischen Schlusssatz die Deutungshoheit über das gesamte Geschehen zu.

5.

Die Erzählung wirkt, so betrachtet, wie eine Meditation über Schließung und Öffnung von Identitätskettengliedern – verstanden als eine Form der Prozessierung von kultureller und ästhetischer Alterität. Die interkulturelle Immersion der *Portugiesin*, aber auch die Kraft, mit der sie als abgewandelte Isis-Figuration agiert, weisen von Ketten den Weg ins Leben. So durchbricht er die genealogische Kette von Familie und Krieg. Wurde er während der Kriegsjahre manchmal von dem Gefühl heimgesucht, »einen ganzen Tag lang alle seine Kräfte angestrengt [zu haben], um nicht ohne alle Anstrengung etwas Schönes zu sein, das er nicht nennen konnte« (P: 259), erlebt er nach der Erklammerung der Wand in der Tat schöne Momente, in denen er »beinahe gesungen [hätte] vor Freude« (P: 269) und die er nicht, wie in der Zeit der Brautwerbung, als Kopfllosigkeit erlebt; und dies obwohl es ungewiss bleibt, in welchem Maß es zu einem Verhältnis zwischen der *Portugiesin* und ihrem Jugendfreund gekommen ist. Die Deutung der Katze als Mittlerfigur durch die *Portugiesin* – ein ›schöner‹ Augen-

blick – stellt Einvernehmen her und die Aussprache erübrigt sich. Damit ist kein Idealzustand begründet, aber darum geht es auch nicht. Die Idee des »tausendjährigen Reich[s]« wird in der Erzählung ganz offenkundig von den Falschen in den Mund genommen – es sind nämlich ausgerechnet »mit scholastischer Tünche überzogen[e] [...] Lümmel«, unter ihnen ein »Schreiber« (P: 264), die sich damit einen gelehrten Anstrich geben wollen, ansonsten aber Konflikte schüren und kein Verständnis vom Frieden haben. Delle Catene hätte sich früher ohne Weiteres zu ihnen gesellt; zum Ende der Novelle hin hat er sich jedoch so verändert, dass er sie als ganz fremd empfindet. Auch sprechen sie für ihn ein unverständlich gewordenes »Welsch« (P: 264) und er empfindet ihnen gegenüber Ekel. Gerade durch den Gegensatz zu ihnen wird deutlich, dass delle Catene und die Portugiesin sich nun als Teile der »ungeschlossenen, schwebenden Kette« (N III: 631) sehen, indem sie an der »Unendlichkeit der Gegenstandsbeziehungen« (Musil 1978b: 1030) Anteil haben.

Die interkulturelle Begegnung wird für beide Hauptfiguren zum Anlass einer befreienden Selbst-Transformation. Von Kettens/delle Catenes Name bleibt im Modus des Immer-schon-Übersetzten, aber Fremdheit bedeutet für ihn am Ende des Textes etwas anderes: Krieg ist ihm kognitiv wie normativ fremd geworden, so wie auch die Ähnlichkeit mit seinen Vorfahren (und potentiell mit seinen weiterhin als ›Wölfe‹ bezeichneten Söhnen) nicht mehr besteht. Eigen und vertraut werden ihm hingegen Liebe und das eigene Selbst- und Körpergefühl. Ausgehend von den historischen Bezügen auf das Haus Habsburg dominiert in der Novelle deutlich die Skepsis, ob die Fortsetzung genealogischer Herrschaftslinien, die Krieg treiben und Erbfeindschaften pflegen, um Macht und Reichtum zu vermehren, sinnvoll ist. Vom Ende her gelesen erscheint das kriegerische Leben von Kettens in jeder Hinsicht verkehrt; darin mag durchaus auch Musils Auswertung seiner eigenen Fronterfahrung im Ersten Weltkrieg eingeflossen sein. Ein ›Weiterleben‹ gibt es nur durch Transformation gemeinsam mit dem ›Fremden‹ – mit der fremden Frau, der Portugiesin. Dass ›die Fremde‹ in dieser Novelle, die Portugiesin, die Richtung ins gemeinsame Mit-sich-selbst-vertraut-Sein weist, ist schon bemerkenswert genug. Indem sie zusätzlich im Spätmittelalter – die Handlungszeit der Novelle – auf Novalis Bezug nimmt, exponiert sich die poetische Alterität der Novelle als intertextueller Scherz, der sich wiederum als eine ironische Verknüpfung von kultureller und poetischer Alterität auffassen lässt. Zu Letzterer gehört der temporale Anarchismus dieser Intertextualität – sowohl die Portugiesin als auch die gleichnamige Erzählung haben Novalis ›gelesen‹; dies kann als Erweiterung der Musil durch *Heinrich von Ofterdingen* bekannten poetischen Abwandlung der Anamnesis-Lehre bei Novalis aufgefasst werden. Die Verweise auf Novalis zeigen auf der Handlungsebene die Richtung einer autonomen Transformation an und tragen den ästhetischen »Eigen-Sinn« (Mecklenburg 1987: 572) der Erzählung.

Insgesamt kann man sagen, dass die Linie, die von Novalis zu Musil führt, für die Poetik des österreichischen Schriftstellers durchaus allgemeinerer, übergreifender Bedeutung ist. In seinem Essay *Theater- und Bildungskrisis* beklagt er – als denke er Novalis' oben ausgeführte Überlegungen mit –, dass an Universitäten den Studierenden der Literaturwissenschaft der eigentliche »Sachwert« (Musil 1978c) der Literatur (zu dem die ›Verkettungen‹ gehören) vorenthalten bliebe – anders als jenen der Physik, die durchaus erführen, wie »sich die Erkenntnisse der Physiker *verketteten*« (ebd.: 1130; Hervorh. I.-K.P.). Allgemein gelte für Literatur als Kunst und darüber hinaus: »Jedes menschliche Werk besteht aus Elementen, die auch in unzähligen anderen Verbindun-

gen vorkommen, und indem man es so versteht, löst es sich in die fließenden Reihen der Seele auf, welche von Anbeginn bis heute laufen, und wird eine Auslegung des Lebens.« (Ebd.)

Einschränkend lässt sich allenfalls anmerken, dass trotz ihrer Dichte und ihres Facettenreichtums möglicherweise eine Schwäche der Novelle darin liegt, dass sie nur auf die Schwierigkeit fokussiert, aus hegemonialen Positionen und Genealogien auszutreten, ohne die Machtasymmetrien, Ungleichheiten und Exklusionsmechanismen zu thematisieren, die konstitutiv für die Vormachtstellung des Hauses Habsburg oder des europäischen Adels im Allgemeinen sind. So geraten weder Selbst-Entwürfe Nichtadliger in den Fokus der Erzählung noch die Anfänge des Kolonialismus, die in die Zeit der historischen Anspielungen auf Karl V. und Maximilian I. fallen. Für diese Novelle gilt einerseits, dass ihr, mit Norbert Mecklenburg gesagt, ein »transzendierender ›Gestus des Heraustretens‹« eignet,¹⁶ mit dem ein »negatorisches Moment« (Mecklenburg 1987: 581; Hervorh. i.O.) gegenüber der Kultur und Gesellschaft einhergeht. Die Dekonstruktion imaginärer Machtzentren, ihrer Identitäten und Handlungsweisen lässt die Legitimität darauf begründeter Distinktionsmechanismen und Exklusionsmuster kollabieren. Andererseits bleibt es dabei, dass hier nicht Versklavte oder Inferiorisierte ihre Ketten abschütteln.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.
- Aue, Maximilian (1976): Die Ablehnung romantischer Vorstellungen von Liebe, Natur und Tod in Robert Musils *Drei Frauen*. In: *Modern Austrian Literature* 9, H. 3/4, S. 240-256.
- Benjamin, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a.M., S. 9-21.
- Catani, Stephanie (2005): *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten von 1885 bis 1925*. Würzburg.
- Derrida, Jacques (1997): *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*. In: Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt a.M., S. 119-165.
- Eibl, Karl (1978): Robert Musil. »Drei Frauen«. Text, Materialien, Kommentar. München.
- Hayasaka, Nanao (2011): Robert Musil und der *genius loci*. Die Lebensumstände des »Mannes ohne Eigenschaften«. München.
- Kaiser, Ernst/Wilkins, Eithne (1962): Robert Musil. Eine Einführung in das Werk. Stuttgart.
- Karthauss, Ulrich (2000): Novalis und Musil. In: Herbert Uerlings (Hg.): »Blütenstaub«. *Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*. Tübingen, S. 267-287.
- Mecklenburg, Norbert (1987): Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München, S. 563-584.

16 Norbert Mecklenburg (vgl. 1987: 584, Anm. 59) zitiert aus der *Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos (vgl. 1970: 100f.).

- Musil, Robert (1978a): Die Portugiesin. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 6: Prosa und Stücke. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg, S. 252-270.
- Ders. (1978b): Skizze der Erkenntnis des Dichters. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Essays und Reden. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg, S. 1025-1030.
- Ders. (1978c): Theater- und Bildungskrisis. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Essays und Reden. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg, S. 1126-1130.
- Ders. (1981): Briefe 1901-1942. Bd. 1. Mit Briefen von Martha Musil, Alfred Döblin, Efraim Frisch, Hugo von Hofmannsthal, Robert Lejeune, Thomas Mann, Dorothy Norman, Viktor Zuckerkandl u.a. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg.
- Novalis (1960-1999): Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begr. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Hg. v. Richard Samuel in Zusammenarb. m. Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendsachlaß und weiteren neu aufgetauchten Handschriften. Stuttgart.
- Nübel, Birgit/Wolf, Norbert Christian (Hg.; 2016): Robert-Musil-Handbuch. Berlin/Boston.
- Pott, Hans-Georg (1984): Robert Musil. München.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2020): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Aus dem Engl. v. Alexander Joskowicz u. Stefan Nowotny. Wien.
- Uerlings, Herbert (1997): Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen.
- Ders. (2000): Novalis und die Moderne. Seghers – Benn – Hilbig – Bachmann. In: Ders. (Hg.): »Blüthenstaub«. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis. Tübingen, S. 7-41.

Postkolonialismus und Umwelt

Race, Gender und Öl in Lion Feuchtwangers Drama *Die Petroleuminseln*

Franziska Schößler

Abstract

The article investigates the interface between postcolonial and ecocritical approaches in Lion Feuchtwanger's oil drama Die Petroleuminseln, which elaborates upon exploitation discourses and practices, unmasking their monstrosity, inscribing them as repressed memories into Western Modernity, and relating them to (imaginary) patriarchy. Feuchtwanger's dramaturgy, which was inspired by Brecht, drafts highly fragile positions of power, which overlap with subaltern ones, both being integrated in an imagery of depreciation. Due to the hunger for energy and consumption within the ›risk society‹ (Beck), menaces can not be enclosed to delimited areas, as demonstrated by the ambiguous figures, but threaten the entire world. Unintended collateral effects of raw material extraction (adulteration of landscape, which becomes a locus terribilis, and precarious working conditions) can no longer be assigned to Others, but also concern white Western cultures.

Title

Postcolonialism and Environment. Race, Gender and Oil in Lion Feuchtwanger's Drama Die Petroleuminseln

Keywords

environmental research; patriarchy; postcolonialism; sacrifice zones; strategies of forgetting

Postkolonialismus und Umwelt

Seit 2000 mehren sich die Stimmen, die zu einer Verknüpfung von postkolonialen und umweltorientierten Ansätzen in der Literatur- und Kulturwissenschaft aufrufen (vgl. Heise 2015: 21f.), obgleich sie von je anderen (theoretischen) Voraussetzungen ausgehen. Favorisieren die postkolonialen Studien aufgrund ihrer Nähe zum Poststrukturalismus Konzepte wie Liminalität, Hybridität und Ambiguität (vgl. Uerlings 2005: 26;

Corresponding author: Franziska Schößler (Universität Trier, Germany);

schoessl@uni-trier.de;

<http://orcid.org/0000-0003-0462-7639>

 Open Access. © Franziska Schößler 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

2006: 10) und fokussieren sie Migration und Diaspora, so betont der *ecocriticism* in der Regel das Lokale bzw. Zugehörigkeiten; der Postkolonialismus hat eher mit urbanen Gebieten zu tun, der *ecocriticism* im Anschluss an das *green writing* mit ländlichen. Zudem unterscheidet sich der Umgang mit Raum sowie mit dem westlichen weißen Kanon (vgl. Mackenthun 2015: 84f.). Die Antagonismen ließen sich jedoch versöhnen, zum Beispiel mit Blick auf lokale Umweltbedingungen als Folgen eines globalisierten Kapitalismus oder auf den in der europäischen Mehrheitsgesellschaft in der Regel ausgeblendeten Zusammenhang von Kolonialismus und Globalisierung als patriarchal-wirtschaftlichen Gewaltkontext (vgl. Uerlings 2005: 21). Literarische Texte, die vom europäischen Kolonialismus samt seiner Umweltfolgen als Vorgeschichte und Symptom eines globalen Kapitalismus erzählen, lassen sich aus postkolonial-ökologischer Perspektive lesen, wenn sie beispielsweise den Zusammenhang von Ethnizität und Ausbeutung bzw. ein Leben in Risikogebieten, Zwangsumsiedlungen und illegitime Landnahme exponieren, also von *environmental racism* erzählen. Sowohl für die Interkulturalitätsforschung als auch für den *ecological criticism* kann dabei von einer ›Verspätung‹ in der deutschen Germanistik gesprochen werden. Herbert Uerlings hat für die zögerliche Etablierung der interkulturellen und postkolonialen Studien den »strukturellen Konservatismus« der Germanistik ins Feld geführt (Uerlings 2011: 36); die späte Etablierung des *ecocriticism* erklärt die Forschung mit der nationalsozialistischen Raum- und Bodenideologie (vgl. Bühler 2016: 53).

Von Ethnizität und Ausbeutung erzählen beispielsweise literarische Rohstofftexte des 20. Jahrhunderts, die in der Regel ein dichtes interdiskursives Geflecht entfalten und sowohl die Fetischisierung von Energie (in der Moderne) als auch die Ausbeutung subalternen Gruppen sowie landschaftliche Verwüstungen konkretisieren. Insbesondere in der Zwischenkriegszeit avancieren energiereiche Ressourcen, die den westlichen Fortschritt seit Ende des 19. Jahrhunderts maßgeblich vorantreiben, zum literarischen Gegenstand: Für die US-amerikanische Literatur wären der Roman *Öl* von Upton Sinclair, *Tampico* von Joseph Hergesheimer (Thomas Mann gibt ihn in der Reihe *Romane der Welt* heraus), *Cimarron* von Edna Ferber und entsprechende Pläne von Jack London zu nennen (vgl. Wege 1988: 76). In der Sowjetunion entstehen im Zuge der stalinistischen Großprojekte Romane wie *Zement* und *Energie* von Fjodor Wassiljewitsch Gladkow, *Das Werk im Urwald* von Leonid M. Leonov und *Das Wasserkraftwerk* von Marietta Schaginjan. In der deutschsprachigen Literatur (vgl. Manova 2017) setzen sich Sachbücher (u.a. von Anton Lübke, Anton Zischka und Essad Bey), Populärromane (zum Beispiel von Hans Dominik und B. Traven) sowie sozialistische Kampfliteratur (von Karl Grünberg und Hans Marchwitza) mit fossilen Rohstoffen und ihren weitreichenden gesellschaftlichen Implikationen wie Autarkie und Macht auseinander. Der verlorene Erste Weltkrieg samt Reparationszahlungen hatte die Abhängigkeit von fossilen Ressourcen sowie deren Endlichkeit deutlich in das öffentliche Bewusstsein gerückt und neben den sozialistischen Texten über den Ruhrkampf nationalistische Erlösungsnarrative auf den Weg gebracht; insbesondere Populär- wie Sachliteratur kultivieren den Typus des deutschen genialen Chemikers und Erfinders synthetischer Rohstoffe und arbeiten so der Autarkiepolitik bzw. späteren Kriegswirtschaft Hitlers zu. Öl und Benzin als zentrale Chiffren der Moderne werden selbst in Opern und Operetten zu Protagonisten; Emil Nikolaus von Reznicek legt 1929 die Zeitoper *Benzin* vor, die – ähnlich wie Lion Feuchtwangers Drama *Die Petroleuminseln* – das Thema des Geschlechterkampfes mit fossilen Rohstoffen verbindet.

Das neusachliche Stück Feuchtwangers lässt den Konnex zwischen lokaler Verwüstung, der Ausbeutung Fremder auf Ölfeldern und einer global-rassistischen Industrie aufscheinen und überlagert den Ölkonflikt – es zeichnet sich eine Krise ab, weil neue Ölfelder auf dem Kontinent gefunden werden und die Monopolstellung der Insel bedrohen – mit einem privaten Liebesagon; dem Stück wurde deshalb die romantische Verniedlichung weltpolitischer Probleme vorgeworfen. Im Zentrum steht die Rivalität zweier Frauen, der hässlichen Ölmagnatin und der schönen, ebenfalls marginalisierten Miss Peruchacha: Sie ist eine »salta atras« und »gewissermaßen schon im Mutterleib minderwertig« (Feuchtwanger 1984: 335). Es kommt, ähnlich wie in Friedrich Schillers *Maria Stuart*, zum ›Streit der Fischweiber‹ (so Bertolt Brechts despektierliche Lesart) und, ähnlich wie in Feuchtwangers Roman *Die häßliche Herzogin*, zum Kampf um den Mann. Diese Rolle übernimmt der Unterhändler Ingram – als er sich für die Schöne entscheidet, lässt ihn die Ölmagnatin fallen und tötet die Rivalin.

Das Drama Feuchtwangers entwirft auf den dramaturgischen Spuren Brechts (vgl. Vaupel 2007: 22) und im Anschluss an eine in der Zwischenkriegszeit attraktive ›Verhaltenslehre der Kälte‹ (Lethen) ein dichtes Gender- und Race-Geflecht von Abwertungen unterschiedlicher Gruppen, die mit dem Ölabbau auf einer ehemaligen Zuckerplantage beschäftigt sind. Die neuen Sklaven sind chinesische ›Kulis‹. Herbert Uerlings hat auf die Notwendigkeit hingewiesen, Sklaverei (als *legal ownership*) auf andere prekäre, unfreie Arbeitsverhältnisse zu übertragen und das Konzept des *slaving* zu flexibilisieren (vgl. Uerlings 2019: 243f.). Feuchtwanger knüpft darüber hinaus an die in den 1920er Jahren vielfach umspielte Idee eines ebenso gefürchteten wie bewunderten Matriarchats an und macht eine hässliche, einsame Frau zur Protagonistin, die Genderstereotype bzw. patriarchale Machtordnungen unterläuft und auf allegorischer Ebene die verhunzten Ölinselfen selbst repräsentiert. Die Figur mit der größten Handlungsmacht ist in topographischer wie sozialer Hinsicht exkludiert, wobei die Neutralität des neusachlichen Erzählens, das sich jeder Moralisierung enthält, die ambige Struktur zusätzlich irritiert – moralische Haltungen können für Komplexitätsreduktionen sorgen, wie Herbert Uerlings am Beispiel von Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* gezeigt hat (vgl. Uerlings 2006: 108 u. 114).

Die Insel – *locus horribilis* und *amoenus*

Lion Feuchtwangers Drama *Die Petroleuminseln. Ein Stück in drei Akten* (das zwei andere ergänzen: *Kalkutta*, 4. Mai. *Drei Akte Kolonialgeschichte* und *Wird Hill amnestiert? Komödie in vier Akten*) wurde im Dezember 1927 in Hamburg uraufgeführt (1928 in Berlin mit Jazzband vor Bildern von Autoreninnen) und vermutlich 1926 geschrieben. Es spielt auf einer fiktiven Inselgruppe vor der südlichen Küste der USA, die Reisende gleich zu Beginn mit einem Steckbrief ausstatten: Sie wurde 1587 von den Spaniern in Besitz genommen, im 18. Jahrhundert als Strafkolonie genutzt, dann von »den Staaten her zivilisiert«, und es wurde »Plantagenbau in großem Maßstab betrieben, vor allem von der Familie Peruchacha« (Feuchtwanger 1984: 290) – ›Zivilisierung‹ bedeutet mithin Sklavenarbeit, die im Süden der USA bis Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt wird, um dann dem sogenannten ›Kuli‹-System mit Arbeitern aus Asien zu weichen. Mit der Entdeckung reicher Ölvorkommen wendet sich das Blatt: »1887 entdeckte Gouverneur

Daniel M. Gray Petroleumvorkommen, deren sachgemäße Ausbeutung ihn zum ersten Ölmagnaten der Staaten machte« (ebd.: 290). In dem Bericht wird weiter ausgeführt:

Heute kontrolliert Miss Deborah Gray, seine Enkelin, den größten Teil der Ölerzeugung der Welt. Landschaftlich präsentieren sich die Inseln als gelb- und graubraune, schlammige Wüste. Eine Ausnahme machen nur die Besitzungen der Familie Peruchacha, die den ursprünglichen Charakter der Inseln, die an die schönsten kalifornischen Gegenden erinnern, bewahrt haben. Die Schiffe, die die Inseln anlaufen, sind im Besitz der Insel-Ölgesellschaft, die Landung ist mit umständlichen Formalitäten verbunden (ebd.).

Die auffällige Kontiguität von verwüsteten Landschaften und »Paradiesgärten« ist für die Petroindustrie symptomatisch. Über Maracaibo beispielsweise, eine Stadt in Venezuela, heißt es in dem (nationalistischen) Sachbuch Anton Zischkas *Der Kampf um die Weltmacht Öl*:

Bohrtürme, Pipe-Lines und Gestank in der ganzen Umgebung. Hügel mit den luxuriösesten Villen der Welt, dazwischen Klubs und Golfplätze. [...] Öl, das beherrscht hier alles, das beschmutzt hier auch alles. Die Hände der Regierung ebenso wie das Wasser derer, die sich keine private Leitung leisten können (Zischka 1934: 97f.).

Im Ölgebiet von Patagonien, so berichtet Zischka an anderer Stelle, gibt es neben Sand, Sturm und wütendem Meer »Villen und Clubs und Gärten« (ebd.: 176). Naturschönheiten, die sich in den Händen der Besitzenden befinden, liegen unmittelbar neben toxischen Stätten der industriellen Verwüstung, mit der in der Regel prekär lebende Bevölkerungsgruppen konfrontiert sind.

Zeichnet sich dieses Nebeneinander auch in Feuchtwangers Öl-Drama ab, so sind für seine kontextualisierende Lektüre die Erkenntnisse des *environmental racism* aussagekräftig. Ein zentraler Untersuchungsgegenstand des soziologisch-empirischen Ansatzes ist die Toxizität von Gebieten, in denen häufig die Überlebenden kolonialer Genozide angesiedelt sind. Diese Areale fungieren bis in das 21. Jahrhundert hinein als »National Sacrifice Areas«, »als Goldgruben für den Energiehunger des Industriezeitalters« (Mackenthun 2015: 90), wobei *environmental racism* häufig selbst durch das Rechtssystem gestützt wird. Die toxischen Folgen des wirtschaftlichen Fortschritts werden in randständige Gegenden ausgelagert und deren Bevölkerung – Fremde, »white trash« oder andere abgewertete Gruppen – höheren mentalen, psychischen und gesundheitlichen Risiken ausgesetzt. Robert D. Bullard betont in seiner soziologischen Studie *Dumping in Dixie*, dass Race ein zentraler Faktor für die Verteilung von Abfall sei (vgl. Bullard 1999: XV) und dass in den USA strukturelle Zusammenhänge zwischen früheren kolonialen Strukturen – vornehmlich im Süden – und der Zerstörung der Umwelt bestünden, die die afroamerikanische Bevölkerung toxischen Umwelteinflüssen aussetze. Ehemalige Sklavenorte der USA wurden von der Großindustrie (wie der Petrochemie) vereinnahmt und eine regelrechte »cancer alley« geschaffen (ebd.: 106): »Southerners, black and white, have less education, lower incomes, higher infant mortality rates, and lower life expectancy than Americans elsewhere« (ebd.: 97). In einem empörten Brief von Betroffenen ist von permanentem Gestank der chemischen Substanzen, von Explosionen, Rauch und ohrenbetäubendem Verkehr die Rede, denen die prekär lebenden afroamerikanischen Ansässigen ausgeliefert seien, meist

ohne ihre Rechte einklagen zu können oder Prozesse zu gewinnen (vgl. ebd.: 156-158). Diese Kehrseiten des kapitalistischen Fortschritts, der Raubbau und die Verschmutzung, werden als »sacrifice zones« (ebd.: 97) aus der Wahrnehmung der prosperierenden Mittel- und Oberklassen verdrängt.

Die historische Kontinuität von Kolonialismus, Sklavenarbeit und industriellem Ölabbau, die Feuchtwangers Stück aufscheinen lässt, macht die verschmutzte Insel vor der südlichen Küste der USA als eine solche Opferzone lesbar, die nicht von ungefähr durch ihren insularen Charakter und die Nähe zu den USA geographisch von Europa abgetrennt ist. Die problematischen Folgen des Energiehungers – der Gestank, die Verschlammung, das Absterben der Bäume – lassen sich so aus der Ferne (als hässliche Leiche des westlichen Fortschritts) beobachten. Feuchtwangers Drama personalisiert die industrielle Verwüstung und verschiebt sie auf eine weibliche Zentralfigur, die für die Verhunzung der Umwelt verantwortlich zeichnet und diese allegorisiert.

Die hässliche Magnatin – invertierte Magna Mater

Im Zentrum des Stückes steht eine Figur, die der Protagonistin aus Feuchtwangers Roman *Die häßliche Herzogin* gleicht – er selbst weist auf die Nähe beider Texte hin. Die Ölmagnatin Deborah Gray aus *Petroleuminseln* versucht ihren Mangel an Schönheit durch ein Monopol im Ölhandel, ihr fehlendes erotisches Kapital durch ökonomisches und symbolisches zu kompensieren; sie firmiert als »Tatmensch« und damit als Typus, für den sich Feuchtwanger nachdrücklich interessiert hat. Seine machthungrige Protagonistin ist nicht zuletzt Symptom der viel beschworenen Krise der Männlichkeit in der Zwischenkriegszeit (vgl. Baureithel 1991: 134) – auch sie ist eine »Neue Frau« und torpediert traditionsreiche Weiblichkeitsbilder, indem sie als Vertreterin der Zahl die »Verhaltenslehre der Kälte« perfektioniert: Zum (schlechten) Schluss verzichtet sie (wie Alberich) auf die Liebe zugunsten des Geschäfts. Nach Helmut Lethen verkörpert Deborah Gray die Monstrosität des amerikanischen Kapitalismus, dem Feuchtwanger in seinem Lyrikband *PEP* (ein Leitbegriff aus Sinclair Lewis' Roman *Babbitt*) mit Ironie und Sarkasmus begegnet. Die Hauptfigur aus *Petroleuminseln* bringe, so Lethen, die Angst vor dem Matriarchat als Symbol einer egalitären demokratisierten Warenkultur zum Ausdruck, die sich gegen die alten patriarchalen Eliten richte; sie setze ihre Autonomie als »monströse Mutter« in Sachen Sexualität und Geschäft durch. Das Stück zeige mit der Universalisierung des Kapitals die restlose Kommodifizierung von Kultur und Kunst, die nurmehr der (Öl-)Reklame diene (vgl. Lethen 2000: 36 u. 38-40). Die Magnatin macht aufgrund des schlechten Leumunds der Ölinselfen Werbung für ihr Produkt und lässt Propagandafilme drehen (vgl. Feuchtwanger 1984: 292), und der Reklamechef, der in seiner Jugend Homer übersetzt hatte, schreibt »Petroleum-Oden« (ebd.: 302) für Männer. Tatsächlich versucht das *American Petroleum Institute* seit den 1920er Jahren, dem schlechten Ruf der Ölwirtschaft durch Werbemaßnahmen zu begegnen (vgl. Johnson 2014: 146). Kampagnen beschwören die Synthese von pastoraler Idylle und Ölabbau sowie den ideologischen Zusammenhang von Öl, individualistischem Liberalismus und Freiheit (vornehmlich zum Konsum).

Ähnlich wie die beliebten Sachbücher über »Rohstoffwunder« die großen Ölmagnaten mythisieren und sie zu ebenso geheimnisvollen wie machtbesessenen Persönlichkeiten stilisieren – eine Form von Fetischisierung, die die schwere Arbeit des

Abbaus dissimuliert –, nennt man Gray auf der Insel ›Napoleon des Öls‹. In dem leitmotivischen Gassenhauer des Dramas heißt es: »Aber die Frau Napoleon / Mit Dollar und Petroleum / Hat doch das Monopolium« (Feuchtwanger 1984: 340). Trotz ihrer Machtposition ist die Figur doppelt marginalisiert, denn sie ist nicht nur eine Frau (in einem ansonsten männlichen Geschäft), sondern auch hässlich und damit topischen Geschlechterdefinitionen nach eigentlich keine oder aber eine defiziente Frau. Das Schmähhied verstärkt ihre Marginalisierung – es wurde von Kurt Weill vertont, von Lotte Lenya als Peruchacha gesungen –, indem es die Magnatin über das Stigma des Geruchs mit der verschmutzten Insel und den Arbeitern verknüpft und so die Machtasymmetrien aufhebt. In dem Song ist von Bäumen die Rede, die im »Ölgestank« (ebd.: 287) verdorren, und eine weitere Zeile lautet: »Petroleum stinkt und die Insel stinkt« (ebd.). Diesen *odeur* überträgt der Liedtext auf die importierten, nicht weißen Arbeitskräfte, wenn es heißt: »Sie [die Insel; F.S.] stinkt nach gelbem und schwarzem Mann« (ebd.: 287), so dass einer geläufigen Strategie der Abwertung gemäß Fremde und Frauen durch ihren scheinbar degoutanten Geruch zum Abjekt stilisiert werden. Geruch spielt brisanterweise auch in antijüdischen Projektionen eine Rolle, so dass das Drama antisemitische Zuschreibungen mitschwingen lässt. Auch die Magnatin selbst ist mit einem ›Geruch‹ behaftet (zunächst auf metaphorischer Ebene), wenn ein junger Journalist erklärt: »In den Geschichten um die Äffin [so wird die Protagonistin auch bezeichnet; F.S.] ist ein anderer Geruch als sonst in den Zwei-Cent-Geschichten der Zeitungen« (ebd.: 291). An anderer Stelle heißt es: »Sie erstickt an ihrem eigenen Gestank, die Hündin« (ebd.: 304). Die Ölmonopolistin gleicht einem umgekehrten Midas, der alles hässlich und stinkend werden lässt, was er berührt. Die Konkurrentin Miss Peruchacha erklärt über die reiche Unternehmerin: »Wenn es Ostwind zu kaufen gäbe, würde sie einen runden, hübschen Scheck ausschreiben, um meinen Jasmin und meinen Aschoka mit ihrem Öl zu überstinken.« (Ebd.: 299)

Zu dieser Hatespeech gehört, dass man die Magnatin als Äffin bezeichnet, was ihre Alterität forciert und den kolonialen Kontext erneut in den kapitalistischen Diskurs einträgt, denn es sind bevorzugt kolonial-rassistische Redeweisen, die die »Unterschiede zwischen Menschen mit dunkler Hautfarbe und Tieren« verwischen (Mackenthun 2015: 87). Hier wird das koloniale Stigma allerdings auf die ›weiße‹ Macht projiziert, so dass sich die Abwertung gegen die kapitalistische Ausbeuterin richtet. Feuchtwanger entwirft mithin ein irritierendes Tableau an Zuschreibungen, das Machtasymmetrien wie Tier/Mensch, Fortschritt bzw. Kultur/Natur durch die Diffusion und Multiplikation von Stigmatisierungen durchkreuzt, und legt die buchstäblich schmutzigen Produktionsbedingungen des westlichen industriellen Fortschritts frei, von denen die Mehrheitsgesellschaft ebenso wenig wissen will wie von der Kolonialgeschichte als Bedingung ihres Luxus und Reichtums.

Das Drama zeigt darüber hinaus, auf welche Weise die ausbeuterischen Bedingungen der westlichen Prosperität vergessen bzw. verdrängt werden können. Allegorisiert die Magnatin die stinkende Landschaft, so wird die Hässlichkeit (der Verhältnisse) mit gravierenden Folgen für die Memoria einer kapitalistischen Ausbeutungspraxis personalisiert und naturalisiert. Das exponierte Attribut der Hässlichkeit, die hier nicht als gesellschaftlich-symbolischer Code erscheint, führt das Machtgebaren der Protagonistin auf ihre biologisch-natürliche Ausstattung zurück – nach Joseph Pischel krankt das Stück an einem Konstruktionsfehler, weil es den soziologisch aufgefassten Zeitstoff mit einem Biologismus, dem Stigma der Hässlichkeit, koppelt (vgl. Pischel

1976: 76). Noch dazu rückt das persönliche Stigma die ›Hässlichkeit‹ des brutalen Ölgeschäfts aus dem Blick und fungiert als Deckschirm für ein verdrängtes Trauma. Im zweiten Akt, der die Einsamkeit der Magnatin zum Gegenstand hat, heißt es: »Die Gelben, heimgekehrt von unserer Insel, jenseits zweier Ozeane, vergessen die elfjährige Entbehrung ihrer Heimat, die Gefahr kalter Explosionen, den Gestank des ewigen Erdöls und erinnern sich eines mißgestalteten Gesichts« (Feuchtwanger 1984: 314). An die Stelle der Erinnerung an brutale Arbeitsverhältnisse (auch als Bedingung von Geschichtsschreibung) tritt die Imago der hässlichen Frau als Deckschirm, der die Ausbeutung vergessen macht – eine Art Schutzdichtung, die die Versehrungen von Umwelt und Menschen an ein weibliches, abstoßendes Gesicht delegiert. Feuchtwangers Drama führt dieses strategische Vergessen kapitalistisch-kolonialer Ausbeutungsverhältnisse vor, bedient diesen Mechanismus jedoch auch, indem die Hässlichkeit als Stück Natur und nicht als Ausdruck gesellschaftlicher Machtasymmetrien firmiert.

Feuchtwanger entfaltet das Sujet der Hässlichkeit in dem Drama *Die Petroleuminseln*, das den Machterwerb der Protagonistin psychologisch motiviert, auf etwas andere Weise als in der *Häßlichen Herzogin*. In diesem Roman identifiziert sich die unansehnliche Potentatin mit dem sich prächtig entfaltenden Land Tirol im Sinne eines kompensatorischen Aktes, der die defiziente Physis vergessen lässt und Befriedigung schafft; über die klug regierende Herzogin heißt es: »Sie bohrte sich, wühlte sich in das Land hinein. [...] Das Land war ihr Fleisch und Blut. Seine Flüsse, Täler, Städte, Schlösser waren Teil von ihr. Der Wind seiner Berge war ihr Atem, die Flüsse ihre Adern« (Feuchtwanger 1998: 114). Der Roman phantasiert eine Mütterlichkeit, die regelrecht in das Land »einströmt« (ebd.: 118) und die Hässlichkeit der Protagonistin durch einen zweiten schönen Leib zum Verschwinden bringt. Damit ruft der Roman die bis in das 17. Jahrhundert hinein lebendige Vorstellung der Magna Mater auf, die die Erde im Sinne des traditionsreichen Mikro-Makrokosmos-Konzepts als mütterlich-sexualisiertes Lebewesen imaginiert. Mensch und Natur gelten demnach als Glieder eines universalen Organismus (vgl. Bredekamp 1981: 5) und sind durch ihre Leibverwandtschaft eng miteinander verknüpft. Die Flüsse beispielsweise gleichen den menschlichen Adern, unterirdische Minen und Erze den inneren Organen des Menschen, die Vegetation entspricht seinen Haaren. Höhlen und unterirdische Gänge gelten in diesem Sexualisierungs- und Verweiblichungsnarrativ der Natur als Orte der Geburt, an denen zum Beispiel Metalle (wie Embryonen) wachsen (vgl. ebd.: 12). Bildkünstlerische Darstellungen zeigen die Erde als säugende Amme, Mensch und Natur als nutritive Einheit von Mutter und Kind (vgl. Böhme 1988: 82). Feuchtwangers Roman erinnert an diese Tradition, wenn die prosperierende Landschaft als Pars pro Toto im Leib der hässlichen Potentatin aufgeht. In Feuchtwangers Drama *Die Petroleuminseln* ist das Verhältnis von hässlicher Ölmagnatin und Umwelt hingegen allegorisch angelegt; die hässliche Potentatin verkörpert die durch den Ölabbau verschmutzte, stinkende Insel. Auch sie wird ausdrücklich als Mutter bezeichnet: »Schön ist sie nicht, aber die Mutter der Braunen Inseln ist sie« (Feuchtwanger 1984: 315) – eine Umkehr der Magna-Mater-Konzeption, die die Zerstörung der Erde durch das Öl zum Ausdruck bringt. Möglicherweise schließt das Drama damit an vormoderne Warnungen vor dem Bergbau an, der sich der unterirdischen und damit tabuisierten Ressourcen der Erde bemächtigt (vgl. Böhme 1988: u.a. 81). Dem Matriarchat als Ausdruck der kapitalistischen Moderne mit ihren energieintensiven Ressourcen ist mithin der Abfall von einer schöneren Welt eingeschrieben (wobei die Idylle dem *ecocriticism* als Projektion der Moderne gilt).

Die Insel Feuchtwangers kann entsprechend als Heterotopos beschrieben werden, weil sie mit ihren widersprüchlichen Eigenschaften die Abspaltungen und Verdrängungen des globalen Kapitalismus fassbar werden lässt. Sie ist einerseits ein barbarischer, animalischer Raum: Das Drama entfaltet ein darwinistisch inspiriertes Bestiarium, um die Figuren zu charakterisieren. Diese Animalisierung ist Ausdruck der invertierten Geschlechterordnung, denn in dem Gassenhauer heißt es: »Die Äffin regiert und die Äffin hat Recht / und das Mannsvolk pariert in Bett und Fabrik« (Feuchtwanger 1984: 295). Andererseits fungiert die Insel mit ihren reichen Ölvorkommen als (exkludierter) Nukleus des westlichen Fortschritts mit seinem (demokratisierten) Konsum. Feuchtwangers Drama überblendet, was der gesellschaftliche Diskurs in der Regel separiert, dass nämlich die westliche Moderne über dunkle, atavistische Kehrseiten verfügt (vgl. Johnson 2010: 270), zu denen die räumlich marginalisierten Orte schwerer Arbeit und die Umweltverschmutzung zu zählen sind. Bob Johnson hält in seiner Studie *Carbon Nation* fest, dass die westlichen Nationen bis in ihre kulturelle und emotionale ›Textur‹ hinein – dazu gehören zentrale Konzepte wie Freiheit und Emanzipation – von verdrängter Materialität, von fossilen Rohstoffen wie Kohle, Öl und Naturgas abhängen, die seit den 1880er Jahren ein bemerkenswertes industrielles Wachstum sowie eine fundamentale Veränderung der Lebensstile und der Selbstverständnisse westlicher Gesellschaften mit sich bringen. Die Mythen einer ungebremsen, nicht limitierten Prosperität ließen sich jedoch allein durch die Marginalisierung und Verdrängung der Kosten aufrechterhalten. Das Trauma, das mit dem Abbau energieintensiver Ressourcen verbunden sei, werde an die Ränder der Klassen wie der Räume gedrängt und ›spuke‹ im Unbewussten der profitierenden Nationen; das Zerstörerische der industrialisierten Naturkräfte sowie die Verwüstung der Umwelt und der Arbeitskräfte, die unter verletzenden Verhältnissen lebten, blieben als verdrängte Traumata präsent (vgl. Johnson 2014: XX). Feuchtwangers Stück rückt die atavistisch-dunklen, materiellen Kehrseiten der westlichen Moderne in den Blick (auch wenn es diese an eine weibliche Figur auf einer fernen Insel delegiert und so aus der Distanz beobachtet) und bringt eine ihrer Bedingungen, die schwere Arbeit kolonialisierter Fremder, zur Anschauung.

Stumme ›Kulis‹ – Ikonen der Heimsuchung

Die Arbeiter auf den Ölinseln fungieren, ähnlich wie die Landschaft und ihre Ressourcen, als Material und auszubeutender Rohstoff. Sie haben bei Feuchtwanger keine Stimme, sondern werden als gesichtslose Massen über die Bühne geführt. Durchkreuzen sie dabei die Grenzen zwischen Landschaftspark und Industriestätten, so signalisieren sie als Bindeglied, als *copula*, die Zusammengehörigkeit der Konstruktionsräume. Das Volk spricht, nachdem es im Nebentext heißt: »Ein Trupp Kulis, bloßfüßig, geräuschlos, geht über den Kai: ›Es ist aber doch eine ganz stattliche Herde Kulis, die sie da vorbeibringen‹« (Feuchtwanger 1984: 297). Die Arbeiter in Feuchtwangers Drama bleiben »dunkle[r] Hintergrund« bzw. tierhafte, »stumme Objekte« (Uerlings 2006: 12); der Text entzieht sich dem Versuch, Subalternen (projektiv) eine Stimme zu geben und sich mit dem Problem des *othering* auseinanderzusetzen, was Herbert Uerlings für postkoloniale Literatur einfordert (vgl. Uerlings 2005: 42). Betont das Stück die Geräuschlosigkeit der Ölarbeiter, so exkludiert es die Fremden auch aus dem Identitätsdiskurs des Theaters mit seinen plurimedialen Zeichen. Sie erscheinen als Geister bzw.

als Heimsuchung des industrialisierten Westens durch verdrängte Ausbeutung und Gewalt (vgl. Tropper 2021).

Das Stück bezeichnet die Beschäftigten auf den Ölfeldern nicht nur als »gelbe« bzw. »schwarze« Arbeiter (vgl. Feuchtwanger 1984: 305), sondern auch als »Kulis« und verweist damit auf ein internationales System der Zwangsarbeit, das sich nach Ende des Sklavenhandels durchsetzt, um die ausfallenden Arbeitskräfte zu kompensieren und den wirtschaftlichen »Fortschritt« weiterhin zu garantieren. »Kulis« stammen bevorzugt aus Asien (Umschlagplatz ist Macau) und werden vornehmlich durch Kolonialmächte rekrutiert, die vor allem junge Männer unter Zwang verschleppen – die Kontraktarbeiter sterben häufig bereits auf der Überfahrt oder nehmen sich das Leben. Sie arbeiten als Tagelöhner auf Plantagen, in Kohle- oder Diamantminen und als Lasträger. Feuchtwangers Drama macht zumindest sichtbar, dass in den exkludierten Bereichen schwerer Arbeit (verschleppte) Migranten in sklavenähnlichen Verhältnissen tätig sind und gefährliche Arbeiten mit hohem Risiko übernehmen müssen. Auf den Ölfeldern (nicht nur bei Feuchtwanger) ordnet man Ethnien bestimmten Risiken zu und sorgt für eine strikt segregierte Ordnung, wie folgende Mitteilung über Funk signalisiert: »Die weißen Arbeiter der elektrischen Raffinerien treten morgen in den Streik, weil in Raffinerie 23 der farbige Arbeiter Puang Wu noch immer in der Dienststelle beschäftigt wird, die Reservat der Weißen ist« (ebd.: 315). Die Magnatin erlässt bezeichnenderweise die Direktive, nicht nur den »gelben Arbeiter«, sondern auch die streikenden Weißen zu entlassen, um die Erinnerung an den Widerstand vollständig zu tilgen (vgl. ebd.) – das Vergessen fungiert als systematische Strategie eines (post-)kolonialen Kapitalismus.

Den Kampf um die Ölförderung gewinnt die Magnatin dadurch, dass sie sich die Xenophobie, die den Arbeitseinsatz von »Kulis« von Beginn an begleitet, zunutze macht. Sie will eine »Bill« durchsetzen, »die die farbige Einwanderung auf dem Kontinent abschnürt, auf den Inseln erlaubt« (ebd.: 307). Ihr Argument lautet: »Wenn man dem Konzern die farbige Arbeitskraft sperren könnte, dann freilich nützten ihm auch seine neuen Bohrgebiete keine trockene Banane« (ebd.). In den USA wird der Import asiatischer Arbeiter von einer xenophoben Propaganda begleitet, die vor der »gelben Gefahr« warnt – in Europa setzt sich dieses Schlagwort ab den 1890er Jahren durch (vgl. Conrad 2006: 184) – und zu einer antichinesischen Gesetzgebung führt. Der *Chinese Exclusion Act* von 1882 verbietet die Einwanderung von Chinesen für zehn Jahre und schließt sie von der amerikanischen Staatsbürgerschaft aus (vgl. ebd.: 200f.). Die strategisch geschickte Ölmagnatin Feuchtwangers rechnet mit dieser xenophoben Haltung und kann tatsächlich das Verbot durchsetzen, »Kulis« auf dem Kontinent zu beschäftigen. Durch ihre politische Intervention sichert sie sich eine Reservearmee fremder Arbeitskräfte, die noch dazu geringe Gehälter verlangen. Zugereiste Arbeiter aus anderen Ländern werden in der Regel schlechter bezahlt und gelten deshalb als Lohndrücker – August Bebel spricht sich in der deutschen Debatte, ob Chinesen für die Feldarbeit eingesetzt werden sollten, aus diesem Grund dagegen aus (vgl. ebd.: 183). In Deutschland gelten chinesische Arbeiter einerseits als bedürfnislos und diszipliniert, andererseits scheinen sie für »deutsche« Arbeit kaum tauglich zu sein und werden zuweilen mit Juden gleichgesetzt (vgl. ebd.: 193–197). Feuchtwangers Drama lässt mithin Spuren des virulenten antijüdischen Diskurses seiner Zeit nicht nur in die Gestaltung der Protagonistin, sondern auch der fremden Arbeiter ein.

Bleiben diese »Kulis« auf der Bühne stumm bzw. erscheinen sie als sprachlose, geisterhafte Ikonen der Heimsuchung, so entfaltet Feuchtwangers Stück lediglich eine

eingeschränkte Vielstimmigkeit – Herbert Uerlings fordert für eine postkoloniale Literaturanalyse ein, immer auch die Beziehungen zwischen ästhetischer und kultureller Alterität zu berücksichtigen (vgl. Uerlings 2005: 44; 2012: 53). Das Drama *Die Petroleum-inseln* führt gleichwohl kolonial-kapitalistische Ausbeutungsdiskurse und -praktiken als monströse vor und schreibt sie als verdrängte in die westliche Moderne ein; es vergegenwärtigt die Kosten des industriell-technischen Fortschritts samt seinen Risiken für Umwelt und Menschen. Zudem sind die Machtpositionen in hohem Maße fragil, wenn sie sich mit den subalternen überlagern und in eine gemeinsame Bildsprache der Abwertung integriert sind. In der ›Risikogesellschaft‹ (vgl. Beck 1986: u.a. 17 u. 26), in der die Bedrohungen nicht mehr lokal eingehegt sind, sondern die gesamte Erde in Mitleidenschaft ziehen, lassen sich die unerwünschten Nebeneffekte der Ausbeutung wie die Verhunzung der Landschaft zum *locus terribilis* entsprechend nicht mehr auf Fremde und Andere verschieben, sondern treffen auch weiße Unternehmen.

Zum Schluss des Stückes siegt das Matriarchat inmitten einer verunstalteten Landschaft (als abjekter Körper); die Protagonistin erklärt: »Die ganze Insel riecht nicht gut. Es ist eine barbarische Insel. Aber sie gefällt mir.« (Feuchtwanger 1984: 358) Ebenso ambig wie der westliche Fortschritt, der auf barbarischen Praktiken fußt, ist mithin die Position dieses Matriarchats: exkludiert und mächtig, marginal und zentral, Abjekt und Bedingung moderner Identität. Die weibliche Macht wie der untere Rand der Inselgesellschaft, die fremden Arbeiter, werden stigmatisiert, um die Insel – ein Brennspeigel (post-)kolonial-kapitalistischer Ausbeutungsverhältnisse – als animalisch-zivilisatorischen Ort erscheinen zu lassen, der die Prosperität der von fossilen Rohstoffen abhängigen westlichen Moderne garantiert.

Bemerkenswert ist, dass die verschmutzte, stinkende Landschaft der Ölmagnatin »gefällt«. Die Environmentalistin Stephanie LeMenager betont in ihrer Studie über Ölkulturen, dass Ressourcen grundsätzlich affektiv belegt seien und emotionsbesetzte Imaginationen aufriefen, die eine Distanzierung und Substitution erschwerten. Sie spricht von »affective geographies« und bezeichnet damit den Umstand, dass Rohstoffe wie Öl und Kohle ganze Umgebungen prägten und sich tief in das Selbstverständnis der westlichen Moderne einließen, so dass die Verhältnisse allein durch eine Umcodierung der Emotionen verändert werden könnten (vgl. LeMenager 2012: 60). Der Literatur kommt in diesem Transformationsprozess eine zentrale Funktion zu, denn sie kann die kulturellen wie affektiven Besetzungen von Rohstoffen, die dissimulierten, traumatisierenden Kosten des Fortschritts sowie die Verdrängung von Ausbeutung und Gewalt kenntlich machen: »Narrative art will be a key actor in establishing the ecological resilience of the human species.« (Ebd.: 60)

Literatur

- Baureithel, Ulrike (1991): »Kollektivneurose moderner Männer««. Die Neue Sachlichkeit als Symptom des männlichen Identitätsverlusts – sozialpsychologische Aspekte einer literarischen Strömung. In: Germanica 9: Die »neue Sachlichkeit«. Lebensgefühl oder Markenzeichen?, S. 123-143.
- Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a.M.
- Böhme, Hartmut (1988): Natur und Subjekt. Frankfurt a.M.

- Bredenkamp, Horst (1981): Die Erde als Lebewesen. In: Kritische Berichte 9, H. 4/5, S. 5-37.
- Bühler, Benjamin (2016): Ecocriticism. Eine Einführung. Stuttgart.
- Bullard, Robert D. (1999): Dumping in Dixie. Race, Class, and Environmental Quality. Colorado.
- Conrad, Sebastian (2006): Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich. München.
- Feuchtwanger, Lion (1984): Die Petroleuminseln. Ein Stück in drei Akten. In: Ders.: Dramen II. Hg. v. Hans Dahlke. Berlin/Weimar, S. 285-358.
- Ders. (1998): Die hässliche Herzogin. Roman. Berlin.
- Heise, Ursula K. (2015): Ökokosmopolitismus. In: Gabriele Dürbeck/Urte Stobbe (Hg.): Ecocriticism. Eine Einführung. Köln/Weimar/Wien, S. 21-31.
- Johnson, Bob (2010): »An Upthrust Into Barbarism«: Coal, Trauma, and Origins of the Modern Self, 1885-1951. In: The Journal of American Culture 33, H. 4, S. 265-279.
- Ders. (2014): Carbon Nation. Fossil Fuels in the Making of American Culture. Kansas.
- LeMenager, Stephanie (2012): The Aesthetics of Petroleum after Oil! In: American Literary History 24, H. 1, S. 59-86.
- Lethen, Helmut (2000): Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«. Stuttgart/Weimar.
- Mackenthun, Gesa (2015): Postkolonialer Ecocriticism. In: Gabriele Dürbeck/Urte Stobbe (Hg.): Ecocriticism. Eine Einführung. Köln/Weimar/Wien, S. 81-93.
- Manova, Dariya (2017): »Rohstoff für den »Roman««. Ressourcen und Infrastruktur in B. Travens Abenteuerromanen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 91, H. 1, S. 51-71.
- Pischel, Joseph (1976): Lion Feuchtwanger. Versuch über Leben und Werk. Stuttgart.
- Tropper, Elisabeth (2021): Enter the Ghosts of Europe. Heimsuchungen Europas im Theater der Gegenwart. Berlin.
- Uerlings, Herbert (2005): Kolonialer Diskurs und Deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme. In: Axel Dunker (Hg.): (Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Bielefeld, S. 17-44.
- Ders. (2006): »Ich bin von niedriger Rasse«. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Köln/Weimar/Wien.
- Ders. (2011): Interkulturelle Germanistik/Postkoloniale Studien in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2, H. 1, S. 27-38.
- Ders. (2012): Postkolonialismus und Kanon. Beobachtungen und Thesen. In: Ders./Iulia-Karin Patrut (Hg.): Postkolonialismus und Kanon. Bielefeld, S. 39-66.
- Ders. (2019): Sklaverei in der Memoria des Kolonialismus. Am Beispiel von Hans Christoph Buchs *Sansibar Blues* und *Apokalypse Afrika*. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook, S. 227-252.
- Vaupel, Angela (2007): Zur Rezeption von Exilliteratur und Lion Feuchtwangers Werk in Deutschland: 1945 bis heute. Oxford.
- Wege, Carl (1988): Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger: »Kalkutta, 4. Mai«. Ein Stück Neue Sachlichkeit. München.
- Zischka, Anton (1934): Der Kampf um die Weltmacht ÖL. Leipzig.

Komische Variation, burleske Transposition und karnevaleske Dekonstruktion

Modalitäten der poetischen Reflexion des gesellschaftlichen Umgangs mit Differenz in *The Bohemian Girl* (1936)

Matthias Bauer

Abstract

The article examines the Stan and Ollie's comic version of the opera The Bohemian Girl (1936) and argues for a reading that acknowledges its empathetic depiction of ›Gypsy‹ life and the reasons why the censors of the Nazi regime in Germany banished the film. With reference to the dialogic principle, the concept of responsivity and some ideas about intercultural discourses proposed by Herbert Uerlings the article analysis genre, plot and role images and the way the usual frame for deviant behaviour is modified according to their interplay.

Title

Comic Variation, Burlesques Transposition and Carnevalesque Deconstruction. Modes of Poetic Reflection on the Social Dealing with Difference in The Bohmian Girl (1936).

Keywords

difference; deviance; dialogism; responsivity; censorship

Herbert Uerlings gebührt das Verdienst, als einer der ersten Germanisten eine wegweisende literaturwissenschaftliche Perspektive für die Erforschung des gesellschaftlichen Umgangs mit Differenz und Fremdheit entworfen zu haben: »Literarische Zeugnisse interkultureller Begegnungen werden daraufhin untersucht, wie sich in ihnen jeweils die Wahrnehmung, Projektion und Darstellungsmuster inter- und innerkultureller Fremdheit und Differenz ineinander verschränken« (Uerlings 1997: 8). Die Reichweite dieses Ansatzes ergibt sich zum einen aus der auf Anil Bhatti vorausweisenden Auffassung von *Differenz* anhand einer analytischen »Skala von ›identisch‹ über ›ähnlich/unähnlich‹ bis ›nicht-identisch/anders‹« sowie zum anderen aus der Bestimmung von »kognitiver wie normativer *Fremdheit* (als Interpretament von *Differenz*)« (ebd.). Diese Auffassung von Differenz erlaubt es, die Dynamik historischer

Corresponding author: Matthias Bauer (Europa-Universität Flensburg, Germany);

E-Mail: matthias.bauer@uni-flensburg.de;

<http://orcid.org/0000-0002-5586-8726>

Open Access. © Matthias Bauer 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Wandlungsprozesse in ihrer Kontingenz in den Blick zu nehmen und zugleich eine Reduktion gesellschaftlicher Diversität auf den binären Gegensatz von Identität versus Alterität zu vermeiden. Zudem wird Fremdheit performativ, als eine Art des Umgangs mit bzw. als eine Auslegung von Differenz bestimmt, deren Problematik vor allem aus der Verfestigung von Kognitionen besteht, die jeweils Kurz- oder Fehlschlüsse sein können, aber zu normativen Vorstellungen führen. Was sich damit abzeichnet, ist ein Spannungsverhältnis zwischen (inter-)kultureller Dynamik und Diversität auf der einen Seite und dem Beharrungsvermögen jener Vorurteilsstruktur auf der anderen Seite, die sich in Abwehrreflexen gegenüber Normabweichung (Devianz) und ›kognitiver Dissonanz¹ bekundet.

Die ›Stimme‹ des Anderen, das ›halb-fremde‹ Wort und der ›dritte Raum‹

Das Augenmerk der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft richtet sich unter diesem Blickwinkel auf ein Spektrum von Texten und Diskursen, Semantiken und Praktiken, das von der karnevalesken Dekonstruktion der erwähnten Vorurteilsstruktur und dem Versuch, xenophobe oder exotisierende Diskurse ›von innen heraus‹ zu zersetzen, bis zu der gegenläufigen Tendenz einer ideologischen Schließung des Volkskörpers durch seine Unterwerfung unter eine (vermeintlich) charismatische Herrschaft reicht, die erst zum politischen, sozialen und juristischen Ausschluss und dann bis hin zur physischen Vernichtung des ›Anderen‹ führt. Herbert Uerlings hat diese Tendenz eindringlich am Beispiel des von Leni Riefenstahl Anfang der 1940er Jahre gedrehten, aber erst Mitte der 1950er Jahre im Kino gezeigten Schwarz-Weiß-Melodrams *Tiefland* beschrieben (vgl. Uerlings 2008: 97). Am entgegengesetzten Pol wäre Hans Christoph Buchs kunterbunter Haiti-Roman *Die Hochzeit von Port-au Prince* (Erstausgabe 1984) anzusiedeln (vgl. Uerlings 1997: 228 u. 237), mit dem sich Herbert Uerlings in einem zentralen Kapitel seines Buchs *Poetiken der Interkulturalität* (1997) befasst hat.

Als heuristisch bedeutsam erweist sich in diesem Zusammenhang die Grenze, die Uerlings im Falle der karnevalesken Dekonstruktion explizit benennt, die implizit aber auch seine Kritik von Riefenstahls antiziganistischem Spielfilm bestimmt. Sie »liegt dort, wo der Autor dem Anderen die ›eigene Stimme‹ verweigert« (ebd.: 230). Allerdings muss die Einsicht in diese Begrenzung des ästhetischen Zeichenspiels mit einem Problembewusstsein für das poetisch Mögliche und Unmögliche einhergehen. Zu fragen ist nämlich stets, wie die ›eigene Stimme‹ des Anderen erkannt und zu Gehör gebracht werden kann, wenn jedes Wort ein ›halb-fremdes‹ Wort ist. Die mit dem Begriff der Dialogizität verbundene, zentrale Erkenntnis von Michail M. Bachtin besagt jedenfalls, dass es in der unaufhörlichen Abfolge von Rede, Gegenrede und Widerrede, die den sozialen Redeverkehr und damit sowohl die Bewusstseinsbildung

1 Die von Leon Festinger 1978 vorgelegte Theorie der kognitiven Dissonanz besagt erstens, dass zwei Kognitionen, die im Widerspruch zueinander stehen, ein unbehagliches Empfinden von Dissonanz auslösen, und zweitens, dass diese Spannung entweder dadurch aufgelöst wird, dass die schwächere zugunsten der stärkeren der beiden Kognitionen modifiziert bzw. ignoriert wird oder zusätzliche, konsonante Kognitionen eingeholt werden, die das Unbehagen reduzieren (vgl. Festinger 2012).

des einzelnen Individuums als auch die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit bestimmt, zu einer beständigen Überlagerung von verschiedenen Stimmen und unterschiedlichen Auffassungen, Wertakzenten und Weltbildern kommt (vgl. Bachtin 1979: 172f.). Kunstwerke, die der Dialogizität Rechnung tragen und neben dieser Dimension aller Sprechakte auch die vorherrschenden Regeln der Diskursformation reflektieren, neigen zu einer forcierten Intertextualität sowie dazu, die beiden Momente der Heteroglossia (Mehrsprachigkeit) und der Polyphonie (Meinungspluralismus) zu betonen, und gehen so auf Distanz zu der regulativen Idee auktorialer Allwissenheit und Machtvollkommenheit. Gleichsam als Kehrseite der Dialogizität lässt sich ihre semiologische Konsequenz verstehen: Wenn jedes Wort ein ›halb-fremdes Wort‹ und jede Äußerung eine Hybride, ein Interferenzphänomen darstellt, entkommt keine Äußerung dem Modus der Inauthentizität. In diesem Sinne ist das Eigene ebenso wie das Fremde immer schon eine Fiktion. In diesem Sinne ist die interkulturelle Pointe der Dialogizität der Sprache bereits eingeschrieben, bevor ein Sprecher interkulturelle Erfahrungen macht und entweder im Wissen um das Fiktive des Eigenen verarbeitet oder Fremdheit konstruiert.

Die Versuchung, aus der Prozesslogik der Sprache – d.h. der Dialogizität von Reden und Denken – eine poetische Tugend zu machen, steigt, wenn die Stimme des Anderen für immer verstummt ist. Niemand kann die 1940, 1941 und 1942 aus den Lagern Maxglan bei Salzburg und Marzahn in Berlin herbeigeschleppten Darsteller, die in *Tiefeland* als ›Untermenschen‹ in Szene gesetzt und später ermordet wurden, noch einmal zum Sprechen bringen. Und doch ist die ethische Pflicht, sie zu rehabilitieren, unabweisbar. Wollte man ihnen – etwa im Rahmen eines historischen Romans, der die Dreharbeiten als zynisches Manipulationsgeschehen entlarvt – Gehör und Gerechtigkeit verschaffen, müsste man gleichsam ›mit fremden Zungen‹ reden. Obwohl dies sicher nicht das Gleiche ist, wie ›mit doppelter Zunge‹ zu sprechen, schwebt ein solcher Versuch doch stets in der Gefahr, nur eine Projektion des Eigenen, also eine verkappte Selbstrepräsentation zu sein. Die poetische Lizenz zur Stimmenimitation stößt hier auf einen moralisch-psychologischen Vorbehalt.

Nimmt man zudem mit Gayatri Chakravorty Spivak an, dass die Sprachlosigkeit der Subalternen durch keine Form der Repräsentation – weder im Verständnis von Darstellung noch im Verständnis von Vertretung – angemessen überbrückt und aufgehoben werden kann (vgl. Spivak 2008), steht der Verdacht im Raum, dass man ihre Sprache und Stimme dadurch, dass man sie fingiert, auch düpiert. Die offene, höchst virulente Frage, ob Bachtins Erkenntnis, dass jedes Wort ein halb-fremdes Wort ist, auch Subalterne zu inkludieren vermag und Künstler berechtigt, erfundene Figuren für jene reden zu lassen, die in Wirklichkeit keine Stimme hatten oder haben, lässt sich vermutlich nur von Fall zu Fall angemessen beantworten. Klar ist, dass keine Äußerung der semiologischen Konsequenz entgeht; der Modus der Inauthentizität behauptet sich bei der benevolenten Imitation verstummter, unterdrückter oder überhörter Stimmen wie bei der malevolenten Parodie, die ja – prozesslogisch betrachtet – nichts anderes als eine hyperbolische Imitation fremder Stimmen darstellt.

Soweit es einen parodistischen Geschichtsroman wie *Die Hochzeit von Port-au-Prince* betrifft, kann man die Intertextualität für eine ästhetisch wie politisch befriedigende Lösung halten, die in der Machart des Romans aufgehoben ist. Denn Intertextualität ist, wie Herbert Uerlings an diesem Beispiel überzeugend ausgeführt hat, erstens eine kritische Reaktion auf bereits vorliegende Diskurse und sie bringt zwei-

tens Formenvielfalt sowie drittens Redevielfalt zur Geltung (vgl. Uerlings 1997: 240–242). So wie die Verbindung ganz unterschiedlicher Gattungen etwas schafft, was es in keiner Einzelnen von ihnen gibt – Homi K. Bhabhas *third space* (vgl. Bhabha 2007) –, gelangen andere Stimmen als die des Autors in den Intertext. Begreift man diese Form der Inklusion als ästhetische Kompensation politischer Exklusion, kann die Literatur, frei nach Adorno, an das uneingelöste Versprechen der Integration und Partizipation gemahnen, also zugleich Gedächtnis eines historischen Versäumnisses und Erinnerung an die Selbstverpflichtung sein, die ein jedes Versprechen im Verständnisrahmen der deontischen Ethik darstellt.

Die »Appellstruktur« (Iser 1979) intertextuell verfasster Texte, die inter-kulturelle Begegnungen re-präsentieren, hängt offenbar auf Engste mit den beiden komplementären Momenten der Dialogizität und der Responsivität zusammen, wie sie Michail M. Bachtin und Bernhard Waldenfels erläutert haben: Die Übernahme der eigenen Verantwortlichkeit ist nicht vom Anruf durch den Anderen zu trennen, der das innerlich überzeugende Sprechen zu einem Zwiegespräch macht, das diesen Namen freilich nur verdient, wenn der »Stachel des Fremden« (Waldenfels 1990) als Ansporn zur Selbstrelativierung wie zur Einlassung auf den Anderen als Anderen verstanden wird (vgl. Waldenfels 1994). Da diese Übernahme der Verantwortlichkeit keine einmalige Entscheidung, sondern eine sich immer wieder von Neuem stellende Herausforderung ist, gibt es für sie – wie überhaupt im Leben – kein Alibi (vgl. Bachtin 2008: 67–79, 146 u. 162). Sowenig man die Verantwortung für sein eigenes Dasein an einen anderen delegieren kann, sowenig lässt sich der andere – dem dieselbe Verantwortung zugestanden werden muss – wie ein Unmündiger behandeln und vereinnahmen. Der wechselseitige Verzicht auf Vereinnahmung schafft einen Spielraum für Aushandlungsprozesse, einen dritten Raum jenseits der beiden Standpunkte von Ego und Alter. Diesen Raum spannen literarische Texte, die von einem anderen im Bewusstsein der Dialogizität verfasst wurden, in der Interaktion mit dem Leser auf, wenn die Lektüre im Zeichen der Responsivität steht. Insofern stellen literarische Texte sowohl Projektionsflächen und Reflexionswände für Selbstentwürfe als auch Versuchsstrecken für die Anerkennung des Anderen dar, wobei sich das gesamte Zeichenspiel um die Achse der Un-/Ähnlichkeit dreht. Über sie werden Ego und Alter, Text- und Lebenswelt in eine auslegungsrelevante Beziehung gesetzt – ebenso wie verschiedene Kulturen oder unterschiedliche Mentalitäten, Semantiken und Praktiken.

Freilich können es Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft nicht bei einer Abstraktion vom konkreten Text oder Diskurs belassen. Sie müssen jeweils darlegen, wie die Momente der Dialogizität und der Responsivität in der Struktur der einzelnen Artefakte angelegt sind und freigesetzt werden, wie ihre »Machart« performative Kraft entfaltet und den Umgang mit Differenz in bestimmte Bahnen lenkt – auf der Ebene der eingesetzten Sprache wie auf der Ebene der dargestellten Handlung, Figurenzeichnung und Weltgestaltung. Die von Herbert Uerlings formulierte Leitfrage, wie sich in literarischen Zeugnissen und in anderen Kunstwerken Wahrnehmung, Projektion und Darstellungsmuster inter- und innerkultureller Fremdheit und Differenz ineinander verschränken, zielt, so gesehen, vor allem auf das Spannungsverhältnis zwischen der Verwandlungskraft poetisch inszenierter Alteritätserfahrungen und ihrer kognitiven bzw. normativen Depotenzen ab.

›Zigeuner‹-Darstellungen zwischen fingierter Devianz und inszenierter Alterität

Herbert Uerlings hat in seinen Untersuchungen zur poetischen Reflexion interkultureller Begegnungen und konstruierter Fremdheit stets beides im Auge behalten: das spezifische Potential literarischer Texte und anderer Kunstwerke – und die Gefahr, im Umgang mit Differenz Vorurteilsstrukturen anzulegen und zu bekräftigen. Geradezu als Probe auf das Wechselspiel von Chance und Risiko kann man die in vielen Fällen ambivalente Darstellung jener Figuren betrachten, die als ›Zigeuner‹ adressiert bzw. stigmatisiert werden. Ihre inszenierte Alterität kann sowohl Faszinosum als auch Tremendum sein (vgl. Hagen 2009). Die Geschichte der ›Zigeuner‹-Repräsentation – wiederum im Verständnis von Vertretung und Darstellung – bietet für dieses Spannungsverhältnis anschauliche Beispiele, die stets vor dem Hintergrund des Umgangs der Mehrheit mit dieser Minderheit zu sehen sind (vgl. Patrut 2014). Die schon seit dem 14. Jahrhundert in Europa lebenden Roma und Sinti wurden im Zuge der frühneuzeitlichen Territorialstaatenbildung zum *subjectum* einer Ausgrenzungspraxis, deren ›Innenseite‹ die kognitive Dissonanz der Inkludierten und deren ›Außenseite‹ die Normabweichung (Devianz) der Exkludierten war (vgl. Uerlings/Patrut 2008: 14). Der Territorialstaat, der sich in Deutschland Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts konstituierte, schloss die ›Sesshaften‹ ein, die ›Fahrenden‹ hingegen aus und beförderte dergestalt eine soziokulturelle Distinktion, die in den zeitgenössischen Gehirnen und Gesetzen zunehmend an das Phantasma der Nation gekoppelt wurde. Dieses Phantasma wurde im 19. Jahrhundert anhand des »Homogenitätsparadigmas« (ebd.: 11) in eine Realpolitik der juristischen Segregation übersetzt und im 20. Jahrhundert anhand eines pseudoscientistisch legitimierten Rassebegriffs bis zum Genozid eskaliert.

Dass die Devianz der ›Zigeuner‹ auf Legendenbildungen beruht, lässt sich am Vorwurf des Kinderraubs belegen, der »in verschiedenen Epochen in jeweils anderen Zusammenhängen aktualisiert und mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen« (Kugler 2008: 575) wird. In der Regel dient der Vorwurf dazu, »bestimmte Elemente der eigenen Ordnung zu affirmieren, selbst dann noch, wenn die Zigeunerdarstellung insgesamt als Projektion der Mehrheitskultur entlarvt wird« (ebd.: 586). Dieser Befund von Stefani Kugler deckt sich in auffälliger Weise mit jenem, zu dem Radmila Mladenova in ihrer Studie über das Motiv des Kinderraubs in anderen Medien der Kunst, vor allem in der Malerei und im Film, gelangt. Sie schreibt ganz allgemein über das Bild, das ›Zigeuner‹ in den visuellen Medien nicht nur dann, wenn sie als Kindesräuber vorgeführt werden, abgeben: »The ›gypsy‹ figure is a fantasy creation, yet vital in asserting the shared fantasy (= world picture) by norms of which the majority structures its life« (Mladenova 2020: 133).

Mit anderen Worten: Für die Stabilisierung des Weltbildes und die Reduktion kognitiver Dissonanz spielt es praktisch keine Rolle, ob die Normabweichung real oder fiktiv ist. Sie muss unter der Voraussetzung, dass der Selbstentwurf einer Gesellschaft kontrastiv verfährt, ggf. fingiert werden. Die kriminelle Devianz der Anderen ist somit ein Produkt der kollektiven Imagination, ein Desiderat der Identitätsillusion. Allerdings ist dieses Desiderat immer auch ein Krisensymptom. An seiner Virulenz lässt sich ablesen, wie prekär die Legendenbildung der Normabweichung, die Erfindung der ›Zigeuner‹ als Kontrastfiguren, die Identitätsillusion der Mehrheitsgesellschaft

und das captiöse Phantasma der Nation tatsächlich sind. Umso aufschlussreicher sind literarische Texte, Gemälde oder Spielfilme, die ›Zigeuner‹ als Kipp- und Grenzfiguren der gesellschaftlichen Konstruktion akzentuieren und damit beides in Frage stellen: die Inszenierung ihrer Alterität/Devianz und die Norm, an der sich der dominante Selbstentwurf bzw. das vorherrschende Welt- und Menschenbild orientiert.

Die Krise der ›Zigeuner‹-Darstellungen im Kino, die auf das Motiv des Kinder-raubs rekurren, wird mit dem Übergang vom Stumm- zum Tonfilm offensichtlich. Der Dialog bringt Mladenova zufolge eine neue Qualität des psychologischen Realismus hervor, da die Stimmen der Figuren nun in glaubwürdiger Weise die Motive und Emotionen der Protagonisten zum Ausdruck bringen müssen. Entsprechend unglaublich erscheint die restlose Wiedereingliederung geraubter Kinder und deren vollständige Identifikation mit ihrer Herkunftsfamilie, nachdem sie jahrelang in einer ›Zigeuner-Gemeinschaft gelebt haben. Den naheliegenden Einwänden gegen den unwahrscheinlichen Raub-und-Rückkehr-Plot tragen die frühen Tonfilme dadurch Rechnung, dass sie die Story, wie in *Stolen by Gypsies or Beer Bicycles* (USA 1933) und *The Bohemian Girl* (USA 1936), ins Burleske transponieren (vgl. ebd.: 131 u. 133).

Der Unterschied, der zwischen einer burlesken Transposition und einer karnevalischen Dekonstruktion besteht, ist weder unerheblich noch unüberbrückbar. Er soll im Folgenden anhand des Films *The Bohemian Girl*² ausgelotet werden, um eine Vorstellung von den Möglichkeiten des frühen Tonfilms hinsichtlich der Reflexion eines Umgangs mit Differenz zu gewinnen, der in mehrfacher Brechung erscheint. Erstens ist *The Bohemian Girl* ein hybrider Film, halb Opernadaption, halb Slapstickkomödie; zweitens setzt dieser Film, in dem Stan Laurel und Oliver Hardy zwei liebenswürdig tollpatschige ›Zigeuner‹ geben, auf eine historische Alterität der diegetischen Welt, deren Inszenierung zumindest teilweise auf Strategien beruht, die »gemeinhin der Avantgarde der Klassischen Moderne zugewiesen werden« (Hanuschek 2010: 15); drittens aber wirft die Darstellung wiederholt die Frage nach dem Realitätsgehalt der ins Burleske transponierten Normabweichung auf. Als Indiz dafür, dass *The Bohemian Girl* dank dieser Brechungen eine politische Lesart einfordert, kann man das Verbot dieses Films im nationalsozialistischen Deutschland ansehen. Sven Hanuschek zitiert in seinem *Laurel & Hardy*-Buch aus der Begründung:

Der Vorwurf der ›Filmoberprüfstelle‹ war, hier werde, »im wesentlichen [sic] ein falsches Bild eines abzulehnenden Zigeunerlebens in kitschiger Form« gezeigt, die Darstellung werde »vom Betrachter nicht als Parodie gewertet« und habe »ihrer inneren Gesamthaltung nach in unserem Staat keinen Platz.« Nach den Nürnberger Gesetzen hatte auch die Verfolgung der Sinti und Roma eingesetzt (ebd.: 150f.).

Wenn die Nazizensoren das Bild des ›Zigeuner‹-Lebens, das in *The Bohemian Girl* vermittelt wird, als »falsch« und »kitschig« beanstandeten und voraussetzten, dass dieses Leben grundsätzlich abzulehnen sei, beriefen sie sich auf eine Norm, die für sie

2 *The Bohemian Girl* (s/w, USA 1936, 69 Minuten, US-Premiere am 14. Februar 1936), Produzent: Hal Roach/MGM, Regie: James W. Horne und Charles Rogers, Kamera: Art Lloyd und Francis Corby, Schnitt: Bert Jordan und Louis Manus, Ton: Elmer Raguse, musikalische Leitung: Nathaniel Shilkret, Darsteller: Oliver Hardy, Stan Laurel, Mae Busch, Antonia Moreno, Jacqueline Wells, Darla Hood, James Finlayson, Thelma Todd u.a.

außer Frage stand. Vielleicht noch interessanter ist allerdings ihre Befürchtung, der Film könne vom Publikum nicht als Parodie erkannt, verstanden und gewertet werden, was umso erstaunlicher ist, als er im englischsprachigen Vorspann ausdrücklich als »A Comedy Version of *The Bohemian Girl*« bezeichnet wird und die Vorlage aus dem Jahre 1843, eine Komposition von Michael William Balfe, ihrerseits als »English Romantic Opera« firmierte. Das Libretto von Alfred Bunn variiert Motive, die seit Cervantes moralischer Novelle *La Gitanilla* (1613) in Europa im Umlauf waren. Der Unterschied zwischen einer komischen Version und einer burlesken Transposition ist kaum trennscharf zu bestimmen; sicher aber der Gegensatz zwischen einer parodistischen und einer nichtparodistischen Darstellung des ›Zigeuner‹-Lebens. Wie konnten die Verantwortlichen in der ›Filmoberprüfstelle‹ auf den Gedanken verfallen, dass ausgerechnet ein ›Dick und Doof‹-Film das in Nazideutschland verfemte ›Zigeuner‹-Leben affirmiert und daher dem Publikum vorenthalten werden musste?

›Unechte Zigeuner‹, ›falsche Väter‹ und ›wahre Freunde‹

Ein Teil der Antwort auf diese Frage liegt in der Doppelbelichtung des ›Zigeuner‹-Lebens, die *The Bohemian Girl* auszeichnet. Sie führt dazu, dass die ›Zigeuner‹ nicht als Kollektivtypen, sondern als Individualcharaktere wahrgenommen werden. Dieser Figurenzeichnung steht allerdings der folkloristische Zuschnitt der Genreszenen entgegen, die der Film aus der Opernvorlage übernimmt. So kommt es zu der Eigenart, dass einerseits nicht nur die von Laurel und Hardy gespielten ›Zigeuner‹ spezifische Persönlichkeitsmerkmale aufweisen – die Lebenswelt der ›Zigeuner‹ andererseits jedoch dem romantischen Klischee einer fröhlichen Minderheit verhaftet bleibt, die sich gar nicht in die Mehrheitsgesellschaft integrieren möchte, sondern das ›Zigeuner‹-Leben mit Tanz- und Gesangeinlagen als autonome Daseinsform feiert.

Das ist aber, wie gesagt, nur ein Teil der Antwort. Hinzu kommt, dass die burleske Transposition vor allem durch die Gagkaskade des Komikerpaares bewerkstelligt wird und man Stan und Ollie all das nicht übel nehmen kann, was – dem gängigen Stereotyp zufolge – die Devianz von ›Zigeunern‹ ausmacht: die ihnen unterstellte Neigung zu Raub und Betrug. Wenn die beiden einen ›Nichtzigeuner‹ erst ausplündern und dann – nach der Devise: ›Haltet den Dieb‹ – bei der Wache anzeigen, so dass ihr Opfer für den Täter gehalten und verhaftet wird, steht gemäß den Konventionen der Verwechslungskomödie, aber auch dank der Sympathie, die den ›Outcasts‹ infolge ihrer Rollengeschichte vom Publikum entgegengebracht wird, nicht das Kriminelle ihres Tuns im Fokus der Betrachtung, sondern das Amüsante ihrer clownesken Performance.

Zu dieser Rollengeschichte gehört, dass die beiden schon im ersten Film, in dem sie als Paar auftreten – *The Second Hundred Years* (1927) –, entflohene Sträflinge darstellten und später mehrfach als Vagabunden (Hobos³) oder als anarchische Kleinbürger in Szene gesetzt wurden, die gerade in ihrer Devianz Herz und Zwerchfell ansprechen. Man kann diese Rollengeschichte bis auf den Beginn ihrer Karrieren zurückführen:

3 Als Hobos wurden die (männlichen) Wanderarbeiter bezeichnet, die in den USA Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, zumeist als ›blinde Passagiere‹, auf Güterzügen von einer Beschäftigung zur Nächsten fuhren und keinen festen Wohnort hatten.

Oliver Norvell Hardy, geboren am 18. Januar 1892 in Harlem, Georgia, gab seine 1910 aufgenommene Tätigkeit als Geschäfts- und Filmvorführer in einem Kino auf, um Schauspieler zu werden, tingelte jedoch mangels entsprechender Angebote zunächst als Tänzer und Sänger durch die Provinz. Erst vier Jahre später hatte er in *Outwitting Dad* sein Debüt vor der Kamera. Er kannte also das Unterwegssein, war selbst ein fahrender Unterhaltungskünstler gewesen. Die Eltern von Arthur Stanley Jefferson, der am 16. Juni 1890 in Ulverston, England, zur Welt kam, arbeiteten beide am Theater. Ihr Sohn begann seine Karriere in einer Pantomimentruppe und wechselte dann 1910 zu *Fred Karno's Army* – jenem Ensemble, dessen Star Charlie Chaplin war, für den Laurel wiederholt einsprang. Als das Ensemble 1914 in die USA übersiedelte, machte sich Laurel selbständig. Er konnte zum Zeitpunkt seines Filmdebüts 1917 also ebenfalls auf eine mehrjährige Laufbahn als *comedian on tour* zurückblicken.

Während der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm einige Hollywoodgrößen wie Buster Keaton vor erhebliche Probleme stellte, war es für Laurel und Hardy die Rückkehr zu einer Schauspielkunst, die sie bereits vor ihrer erst getrennt und dann gemeinsamen absolvierten Filmkarriere von der Pike auf gelernt hatten. Ihr Problem bestand eher darin, dass aus den kurzen Gagkaskaden, die nicht mehr als zwei Filmrollen in Anspruch nahmen und daher *two-reeler* genannt wurden, Langspielfilme wurden, die eine umfangreichere, mehrsträngige Handlung erforderten. So naheliegend zur Lösung dieses Problems der Rückgriff auf bewährte Bühnenstoffe wie Balfes romantische ›Zigeuner‹-Oper war, so nachhaltig mussten diese Vorlagen durch dramaturgische Eingriffe dem Image des Komikerpaares, ihrer Rollengeschichte und ihrem mimisch-gestischen Repertoire angepasst werden. Der Vergleich mit den drei Akten der im *Drury Lane Theatre*, London, uraufgeführten Oper ist unter diesem Gesichtspunkt aufschlussreich.

Im ersten Akt rettet Thaddeus, ein polnischer Adliger, der sich im Exil einem ›Zigeuner‹-Tross angeschlossen hat, Arline, die Tochter des Grafen von Arnheim, vor einem wilden Hirsch. Er verdirbt es sich jedoch mit ihrem Vater, weil er dem österreichischen Kaiser keine Referenz erweisen mag. Als Thaddeus aus dem gräflichen Schloss flüchten muss, entführt sein Freund Devilshoof Arline. Der zweite Akt setzt zwölf Jahre später ein. Die inzwischen unter den ›Zigeunern‹ herangewachsene Arline hat sich in Thaddeus verliebt, den allerdings auch die Königin der ›Zigeuner‹ begehrt. Als ihr Tross sich wieder einmal im Fürstentum Arnheim aufhält, verliebt sich der Neffe ihres Vaters in Arline, lässt sie jedoch verhaften, als er bei ihr ein Medaillon seines Onkels entdeckt. Eine ›Zigeunerin‹ kann es nur gestohlen haben. Der Graf erkennt Arline jedoch an der Narbe, die ihr einst der Hirsch beigebracht hatte. Im dritten Akt bittet Thaddeus, der sich mit dem Grafen verständigt hat, um Arlines Hand. Daraufhin versucht die Königin der ›Zigeuner‹ seine Braut zu töten und Thaddeus in ihre Gewalt zu bringen. Sie stirbt jedoch, als Devilshoof die Königin zu Boden ringt.

Hauptzweck des Drehbuchs, das bereits 1934 entstand, war es, die beiden Rollen von Laurel und Hardy, die es in der Oper gar nicht gibt, in das Geschehen einzubauen und dieses überall dort aufzuhellen, wo es düstere Züge aufweist. Folgerichtig wurde die Rolle der eifer- und rachsüchtigen ›Zigeuner‹-Königin gestrichen. Stattdessen hat Ollie eine Frau, die ihn nicht nur betrügt, sondern die ihm auch das Fürstenkind unterschiebt. Es war, unbemerkt von seiner Gouvernante, die sich lieber von einem Soldaten umgarnen ließ, als auf Arnheims Tochter aufzupassen, einem zahmen Kaninchen gefolgt und so vom Schlossgarten ins Freie gelangt und Ollies Frau in die Hände

gelaufen. Nachdem sie ihn verlassen hat, zieht Ollie die Kleine gemeinsam mit Stan auf. Jahre später kehrt die ›Zigeuner‹-Truppe an den Ort des Geschehens zurück. Die vermeintlich Entführte verirrt sich bei dieser Gelegenheit in den verschneiten Schlossgarten – eine Märchenlandschaft –, die ihr seltsam vertraut und doch fremd erscheint. Dort wird sie aufgegriffen und eingesperrt. Bei dem Versuch, Arline zu befreien, werden auch die beiden Ersatzväter festgesetzt und, da Arnheim den ›Zigeunern‹ unter Strafandrohung verboten hatte, sich in seiner Grafschaft aufzuhalten, gefoltert. Der leibliche Vater erkennt seine Tochter rechtzeitig an dem Medaillon, das er ihr einst geschenkt hatte, doch die beiden Delinquenten werden übel zugerichtet und treten daher vor dem Abspann in grotesker Gestalt auf: Ollie wurde auf der Streckbank in die Länge gezogen, Stan umgekehrt zusammengestaucht.



Der winterlich verzauberte Garten von Schloss Arnheim in The Bohemian Girl



Stan und Ollie nach ihrer ›Bestrafung‹ am Ende von The Bohemian Girl

Wie viele andere Laurel-und-Hardy-Filme endet auch *The Bohemian Girl* mit einem surrealen Bild (vgl. Hanuschek 2010: 60), das die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom

melodramatischen Plot der vermeintlichen Entführung und Rückkehr einer Adligen auf die beiden notorischen Pechvögel und, autoreflexiv, auf den Comic-Charakter der Darstellung bzw. auf den Umstand lenkt, dass Stan und Ollie unverwundliche Stehaufmännchen sind, die zwar niemals auf einen grünen Zweig geraten, aber eben nicht auf kriminelle, sondern auf komödiantische Art von der Norm der bürgerlich arrivierten Sesshaften abweichen. Sowohl der gemeine Vorwurf des Kinderraubs als auch das Vorurteil, dass ›Zigeuner‹ lange Finger machen und jenen, die ihren Lebensunterhalt auf ehrliche Weise verdienen, in die Taschen greifen, werden in der burlesken Transposition der Oper erst eingespielt und dann ›zerspielt‹, d.h.: in Unverfänglichkeit und Heiterkeit aufgelöst. Die eigentlichen Schurken im Spiel, Ollies Gattin und ihr Liebhaber, verschwinden aus dem Blickfeld der Zuschauer, bevor sie ernsthaften Schaden anrichten können; aus der jungen, böartigen Königin der ›Zigeuner‹ ist eine alte, graue Eminenz geworden, die in den Film erst nach dem unerwarteten Tod von Thelma Todd⁴ eingefügt wurde. Die mit dieser Darstellerin bereits gedrehten Szenen wurden zum Teil getilgt, zum Teil mit Mae Busch in der Rolle von Ollies Frau neu gedreht. Zu Ehren der Verstorbenen blieb eine Genreszene erhalten, in der Todd ein ›Zigeuner-Lied – eine von lediglich zwei aus der Vorlage übernommenen Gesangseinlagen – antimmt, dessen Bedeutung die alte ›Zigeuner-Königin einem ihrer Gesellen stellvertretend für das Publikum erläutert: Das Lied *Heart of a Gypsy* handelt vom Stolz der ›Zigeuner‹ auf ihr freies, unabhängiges, der Natur verbundenes und dem Lustprinzip folgendes Leben.

Insgesamt zeichnet sich *The Bohemian Girl* also eher durch eine pro- als durch eine antiziganistische Tendenz der Darstellung aus. Arnheims Verbannung der ›Zigeuner‹ wirkt willkürlich und herzlos, sie hat in ihrem Verhalten keinen erkennbaren Grund und ist offensichtlich einem Vorurteil geschuldet. Dieses Vorurteil – dass die ›Zigeuner‹ unehrliche Leute, Diebe und Betrüger seien – wird zwar zum Prätext einer Clownsnummer, in der Laurel und Hardy ihr mimisch-gestisches Repertoire zur Unterhaltung des Publikums ausspielen, doch ihre ›Zigeuner-Maskerade wird vom Publikum von Anfang an als Variante der Rollengeschichte durchschaut, die sie seit 1927 als liebenswürdig-tollpatschige Underdogs profiliert hat. Hinzu kommt die absurde Begriffsstutzigkeit ihrer ›Opfer‹, die sich ebenfalls kongenial in die wohletablierten Muster der Tölpeldarstellung einfügt. Zum ›Opfer‹ der burlesken Transposition wird denn auch das romantische Paar Arline-Thaddeus. Ihre Liebesgeschichte entfällt. Im Fokus steht stattdessen der Unterschied von legitimer und illegitimer Vaterschaft, wobei Ollies Part als *cuckold* (Hahnrei) in einer langen Tradition der Erzählkunst steht, die sich über den pikaresken Roman bis zur antiken Komödie zurückverfolgen lässt.

Zusammenfassend kann man daher sagen: Der Erzählstrang, der in der Oper von der vorsätzlichen Entführung einer Fürstentochter durch ›Zigeuner‹ handelt, wird in *The Bohemian Girl* in eine Travestie der eingebildeten Vaterschaft überführt und über

4 Thelma Todd (geboren am 29. Juli 1906 in Lawrence, Massachusetts, gestorben am 16. Dezember 1935 in Pacific Palisades, California) starb an einer Kohlenmonoxidvergiftung in der Garage der ehemaligen Lebensgefährtin ihres Partners. Ob es ein Unfall, ein Mord oder ein Suizid war, konnte nicht geklärt werden; die Tote wies auch Blutspuren auf. Sie hatte kurz zuvor einen Nachtclub eröffnet, in dem u.a. Kriminelle verkehrten. Zusammen mit ZaSu Pitts war Todd von Hal Roach als weibliches Pendant zu Laurel und Hardy aufgebaut worden, hatte aber auch in mehreren Stan-und-Ollie-Filmen mitgewirkt.

das Motiv des Kuckuckskindes mit den Zügen einer Verwechslungskomödie ausgestattet, die vor allem von Ollies Selbstmissverständnis bzw. von seiner erotisch-sexuellen Unbedarftheit – kurzum: von seiner Kindlichkeit – lebt. Den Erzählstrang, über den das folkloristische Bild vom romantischen ›Zigeuner«-Leben vermittelt wird, haben die Filmemacher auf einige wenige Genreszenen/Gesangseinlagen reduziert, um Platz für die Gagkaskade zu schaffen, die das Publikum von einem Laurel-und-Hardy-Abenteuer mit Fug und Recht erwartet.



Das ›Zigeunerlager« – Genreszene aus The Bohemian Girl



Stan und Ollie als pikareske ›Zigeuner«-Gestalten in The Bohemian Girl

Problematisch erscheint gleichwohl die Episode, in der Stan und Ollie als Gauner in Erscheinung treten und ›lange Finger‹ machen, da damit ein gängiges Vorurteil bestätigt wird. Zwar variiert die Szene eine sogenannte Standardsituation, die in vielen Klamaukfilmen eingesetzt wird und sich nahtlos in die Rollengeschichte des Komikerduos einfügt, das in seinem Verhalten notorisch von der Norm der bürgerlichen Gesellschaft abweicht und nicht nur in *The Bohemian Girl* beim Stehlen oder Betrügen ertappt wird. Aber das ändert nichts daran, dass die Szene verfänglich ist. Sieht man

sie jedoch nicht isoliert, sondern im dramaturgischen Zusammenhang des ganzen Films und in Relation zum Finale, kann man *The Bohemian Girl* insgesamt keine antiziganistische Tendenz unterstellen. Gerade das Ende macht im Gegenteil sehr deutlich, dass den beiden ›Zigeunern‹ bitteres Unrecht geschieht. Der Film endet damit, dass Stan und Ollie festgesetzt und gefoltert, übel zugerichtet und undankbar behandelt werden. Die an ihnen verübte Gewalt ist willkürlich, maßlos und angesichts ihrer Fürsorge für Arnheims Tochter vollkommen unverdient. Der Akzent, den die ›Zigeuner‹-Darstellung damit setzt, und der Nachhall, den das groteske Finale erzeugt, kann nur als demonstrativer Verstoß gegen das Operettenhafte der Darstellung und die Hollywoodkonvention des *happy ending* gedeutet werden. Sie ist daher, trotz der inkriminierten Szene, unvereinbar mit einer antiziganistischen Lesart des Films.

Auslegungsrelevant ist damit das Spannungsverhältnis, in dem die Schlusswendung zum Modus der Inauthentizität steht, der *The Bohemian Girl* ansonsten, angefangen bei der ›Zigeuner‹-Maskerade von Laurel und Hardy, durchgehend auszeichnet. Einerseits verhindert dieser Modus, dass im Film die ›Stimme des Anderen‹ zu vernehmen ist. Obwohl nicht ausgeschlossen werden kann, dass sich unter den Komparsen auch Roma und Sinti befanden, waren die Sprech- und Gesangsrollen jedenfalls allesamt mit Gadje (= Nichtroma) besetzt. Andererseits liegt die Pointe der Inszenierung darin, dass Stan und Ollie unechte ›Zigeuner‹ und falsche Väter, aber wahre Freunde sind. Weil sie das Herz auf dem rechten Fleck haben, stehen die Zuschauer auf ihrer Seite. Damit kommen die beiden komplementären Momente der Dialogizität und der Responsivität ins Spiel. Indem die burleske Transposition der romantischen Oper auf Stan und Ollie als Perspektivträger setzt, werden sie zu Medien einer emphatischen Mimesis: Die Zuschauer nehmen das Geschehen im Wesentlichen auch dann fokalisiert wahr, wenn es nicht aus ihren subjektiven Blickwinkeln, sondern in objektiven Einstellungen gezeigt wird. Sie stellen sich mit Laurel und Hardy auf die Bedürfnisse des ihnen anvertrauten Kindes ein, sie blicken aus ihrem Blickwinkel – d.h. aus dem Blickwinkel der Schwächeren – auf Arnheim, den starken Mann, und seine Empathieblockade, und sie nehmen schließlich auch von unten den in die Länge gezogenen unglücklichen Ollie und von oben, nicht weniger mitleidig, den zusammengestauchten Stan wahr. Vor allem aber wünschen sie jederzeit gemäß der orektischen⁵ Dimension des Films, dass alles, was den ›Zigeunern‹ zustößt, keine dauerhafte Beschädigung ihrer Gemeinschaft, insbesondere der Freundschaft von Stan und Ollie sowie ihrer unauflöslich miteinander verschränkten Haupteigenschaften, verursacht: Begriffsstutzigkeit und Liebenswürdigkeit, Tollpatschigkeit und Unverwundlichkeit sowie die Fähigkeit zu Empathie und Solidarität.

5 Die orektische Dimension ergibt sich aus der Übertragung von Wünschen und Ängsten, von Begierde, Neugier und Wissbegier auf die Zuschauer, die dem Geschehen auch deshalb gespannt folgen, weil sie gemäß dieser Affekte und der strategischen Verteilung von Sympathie und Antipathie auf Protagonisten und Antagonisten auf einen bestimmten Ausgang der Geschichte hoffen (vgl. Bauer/Hochscherf 2013).

Humane ›Gesamthaltung‹ und skeptischer Kontrapunkt

Letztlich waren es wohl diese Eigenschaften, allen voran die Fähigkeit zu Empathie und Solidarität, die sich nicht mit dem ›Zigeuner‹-Zerrbild der Nationalsozialisten vereinbaren ließen und zum Aufführungsverbot von *The Bohemian Girl* in ihrem Herrschaftsgebiet führten. Die Deutschen sollten keine ›Zigeuner‹ sehen, die im Grunde harmlos und einnehmend sind, an Vaters statt ein Kind aufziehen und zu Unrecht drangsaliert werden; sie sollten weder durch romantische Lieder noch durch eine burleske Darstellung ›fahrender Leute‹, weder durch eine karnevaleske Inszenierung von entschuldbaren Schelmenstreichen noch durch die Mittel des Unterhaltungskinos zu Empathie und Solidarität mit vom Regime verfemten Menschen verführt werden. Sie durften also nicht einmal im Gewande eines clownesk akzentuierten Kostümfilms sehen, was geeignet war, den Verblendungszusammenhang der antiziganistischen Propaganda ein- und aufzureißen – obwohl der Riss keinen Durchblick auf die historische Lebensrealität der Sinti und Roma gewährte. Es genügte schon, dass er einen Ausblick auf Menschlichkeit erlaubte.

Diese Sicht könnte zu dem Schluss verleiten, das Verbot des Films sei eine Überreaktion gewesen, eine Überschätzung seiner ideologiekritischen Brisanz. Genau gesehen, liegt das eigentlich Subversive von *The Bohemian Girl* jedoch darin, dass dieser Film einen radikalen Zweifel an der Rassenontologie nährt. Um diese Dimension der eigentlich doch recht unverfänglichen Handlung zu erfassen, muss man zunächst einmal im Auge behalten, dass die meisten Laurel-und-Hardy-Filme in der zeitgenössischen Gegenwart spielten und die moderne US-amerikanische Industriegesellschaft zeigten, deren technische Errungenschaften und deren Statussymbole Stan und Ollie in ihrem Slapstickfuror konsequent vernichten: den Rohbau eines Fertighauses in *The Finishing Touch* (1927/28) genauso wie das ikonische Ford-Modell-T in *Big Business* (1929), das mechanische Klavier in *The Music Box* (1932) nicht anders als überhaupt alles Materielle, was zur Distinktion der Wohlhabenden von den Nichterfolgreichen und der Selbstzufriedenen von den Bedürftigen taugt. Diese Zerstörung moderner, amerikanischer Werte konnten Diktatoren wie Stalin, Mussolini und Hitler durchaus goutieren; sie spielte ihnen scheinbar in die Karten, wenn es darum ging, den Klassen- oder den Rassefeind zu desavouieren.

Dass die Diktatoren Laurel-und-Hardy-Filme gut fanden, heißt natürlich noch lange nicht, dass sie umgekehrt die Diktatoren gut fanden; es gibt sogar den Versuch eines Laurel-und-Hardy-Propagandafilms, *Air Raid Wardens* (1943), in dem sie Luftschutzwarde, Zivilschützer spielen und zur Verhaftung von Nazi-Spionen beitragen (Hanuschek 2010: 152).

Doch der springende Punkt ist bei *The Bohemian Girl* ein anderer, weit subtilerer. Dieser Film zeigt am Beispiel der Fürstentochter, die sich verlaufen hat, nicht nur, dass es kein schlimmes Schicksal sein muss, unter ›Zigeunern‹ aufzuwachsen. Er stellt dadurch, dass aus dem Kind in der Obhut von Nichtsesshaften eine attraktive, wohl erzogene junge Frau wird, die ihren ›Ersatzvätern‹ mit Dank und Respekt begegnet, die krude Identitätspolitik in Frage, die dem ›Homogentitätsparadigma‹ der Nation, dem Arierkult unter Hitler oder heutzutage dem Wahnbild des ›Biodeutschen‹ verpflichtet ist. Denn diesen rassistischen Konzepten zufolge müsste die Heranwachsende die

›Stimme des Blutes‹ vernehmen, ein entschiedenes Bewusstsein ihrer Nichtzugehörigkeit entwickeln und Abscheu vor dem ›schändlichen‹ Umgang mit kultureller Differenz oder sozialer Devianz empfinden. Der Film weist stattdessen vielsagende Leerstellen auf und legt eher den Umkehrschluss nahe, dass es nicht vom Blut oder von der Rasse abhängt, ob Menschen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit eint, ja, dass kognitive und normative Fremdheit eher dann entstehen, wenn sich Herrscher wie Arnheim unduldsam geben und reflexhaft auf Abschottung und Ausgrenzung setzen. Gerade in dieser Hinsicht ist *The Bohemian Girl* in der Tat keine Parodie. Insofern hatten die Nazizensoren zu Recht begriffen, dass die ›Zigeuner‹-Darstellung in diesem Film seiner »inneren Gesamthaltung nach« in ihrem Staat keinen Platz haben durfte.

Zensiert wurde der Film übrigens auch noch in der Bundesrepublik. Als er 1957, ergänzt um eingeschnittene Szenen aus *Their First Mistake* (1932) unter dem Titel *Das Mädchen aus dem Böhmerwald* synchronisiert wurde – zuweilen wurde er auch unter dem Titel *Stan und Ollie werden Papa* vermarktet –, mutierte Ollies Frau zu seiner Schwester. Der skandalöse Zusammenhang von gehörntem Ehemann und Kuckuckskind verstieß gegen die prüde Etikette und das kommerzielle Interesse der Verleiher, die ›Dick und Doof‹-Filme als Familienunterhaltung bewarben. Geeignet waren sie dafür aus dem gleichen Grund, aus dem sie nicht in das Welt- und Menschenbild der Nationalsozialisten passten: Stan und Ollie sind oft dämlich, manchmal auch gewitzt, aber immer menschlich.

Sie sind nicht misstrauisch und gehen offen und gutwillig auf andere zu, sie kommen leicht mit Fremden ins Gespräch, unternehmen auch sofort etwas mit ihnen [...]. Mit fortschreitendem Alter wachsen sie noch stärker in eine Helfer-Rolle, sie unterstützen Liebespaare, junge Frauen, denen Unrecht geschehen ist, aus schierer Gutherzigkeit, oder ist es doch ein Gerechtigkeitsgefühl? (Ebd.: 87)

Ihr kindliches Vertrauen in andere Menschen gestattet es Stan und Ollie, trotz all der Nackenschläge, die ihnen die Welt im Allgemeinen, die Tücke mancher Objekte und die Heimtücke einiger Zeitgenossen versetzt, Optimisten zu bleiben, die soziale Verantwortung übernehmen. Diese Verantwortungsübernahme muss nicht unbedingt politisch intendiert sein, kann aber unter bestimmten Umständen, wie die Zensur von *The Bohemian Girl* belegt, zum Politikum werden. Was Laurel und Hardy – nicht nur in diesem Film – vor allem auszeichnet, ist ihre Responsivität. Selbst die Eskalation der dargestellten Konflikte und die exzessive Destruktion materieller Werte ist – *tit for tat* – responsiv, ganz zu schweigen von der Hilfsbereitschaft, die beide augenblicklich an den Tag legen, sobald ein Mensch ihre Fähigkeit zu Empathie und Solidarität anspricht.

Obwohl es sicher verfehlt wäre, in *The Bohemian Girl* einen Film zu sehen, der Erkenntnisse der Interkulturalitätsforschung antizipiert, oder zu behaupten, dass ihn ein wissenschaftlich fundiertes, analytisches Interesse an der Kultur und der Geschichte von Roma und Sinti auszeichne, lebt er von einer Poetik der komischen Variation, der burlesken Transposition und der karnevalesken Inversion stereotyper Vorstellungen und ›dekonstruiert‹ *avant la lettre* das Zerrbild vom asozialen, kriminellen ›Zigeuner‹ im Modus der Inauthentizität, der einem Kostümfilm zukommt. Rückt man *The Bohemian Girl* in die von Herbert Uerlings aufgezeigte Untersuchungs- und Deutungsperspektive, rückt man ihn also in das Spannungsverhältnis zwischen (in-

ter-)kultureller Dynamik und Diversität auf der einen Seite und jener hartnäckig-beharrlichen Vorurteilsstruktur auf der anderen Seite, die sich in Abwehrreflexen gegenüber kognitiver Dissonanz und Normabweichung (Devianz) bekundet, lohnt sich immer noch ein Wiedersehen dieses intertextuell verfassten Films, der mit der Vorlage von Balfe und Bunn auch die Klischees der impulsiven, erotisch-aggressiven ›Zigeunerin‹ und das diffamatorische Motiv des Kindesraubs im doppelten Sinn des Wortes ›um-‹ bzw. ›überschreibt‹.

Als ›halb-fremdes‹, durch und durch hybrides Werk der Unterhaltungsindustrie verschränkt *The Bohemian Girl* zwei Lebenswelten oder Kulturen ineinander, die in der Regel nur getrennt wahrgenommen und behandelt werden: das in sich abgeschlossene, einem elitären ›Homogenitätsparadigma‹ verpflichtete Fürstentum Arnheim, das im Ersten Kaiserreich angesiedelt ist, aber auch im Zweiten Kaiserreich liegen könnte, und die egalitäre Gesellschaft, um nicht zu sagen: Solidargemeinschaft, der ›Zigeuner‹ – dergestalt, dass sich in der Imagination der Zuschauer ein dritter Raum auftut, ein Raum der Verständigung über Klassenschranken und Vorurteile hinweg. So gesehen markiert das drastische Ende des Films einen skeptischen Kontrapunkt: Es verweist nachhaltig auf jene Gewalt, die den ›Zigeunern‹ zu Unrecht angetan wird, und damit auf jene Realgeschichte, die in *The Bohemian Girl* nicht ausdrücklich erzählt, aber über die konjekturalen Erfassungsakte der historisch informierten Zuschauer eingeholt wird.

Literatur

- Bachtin, Michail M. (1979): Das Wort im Roman [1934/35]. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingel. v. Rainer Grübel. Aus dem Russ. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt a.M., S. 154-300.
- Ders. (2008): Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. Hg. v. Rainer Grübel, Edward Kowalski u. Ulrich Schmid. Aus dem Russ. v. Hans-Günter Hilbert, Rainer Grübel, Alexander Haardt u. Ulrich Schmidt. Frankfurt a.M.
- Bauer, Matthias/Hochscherf, Tobias (2013): Phaneroskopie: Erste Überlegungen zur orektischen Filmanalyse. In: Jahrbuch für immersive Medien. Kiel, S. 96-115.
- Bhabha, Homi K. (2007): Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort v. Elisabeth Bronfen. Aus dem Engl. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen.
- Festinger, Leon (2012): Theorie der kognitiven Dissonanz. Hg. v. Martin Irle u. Volker Möntmann. Bern.
- Hagen, Kirsten von (2009): Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film. München.
- Hanuschek, Sven (2010): Laurel & Hardy. Eine Revision. Wien.
- Iser, Wolfgang (?1979): Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München, S. 228-252.
- Kugler, Stefani (2008): Zigeuner als Kinderräuber. Fontanes *Graf Petöfy* und die Tradition des Vorwurfs. In: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hg.): ›Zigeuner‹ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Frankfurt a.M. u.a., S. 571-586.
- Mladenova, Radmila (2020): Patterns of Symbolic Violence. The Motif of ›Gypsy‹ Child-theft across Visual Media. Heidelberg.

- Patrut, Iulia-Karin (2014): *Phantasma Nation: ›Zigeuner‹ und Juden als Grenzfiguren des Deutschen*. Würzburg.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Aus dem Engl. v. Alexander Joskowicz u. Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung v. Hito Steyerl. Wien.
- Uerlings, Herbert (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen.
- Ders. (2008): *Inkludierende Exklusion. Zigeuner und Nation in Riefenstahls *Tiefeland* und Jelineks *Stecken, Stab und Stangl**. In: Ders./Iulia-Karin Patrut (Hg.): *›Zigeuner‹ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion*. Frankfurt a.M. u.a., S. 67-134.
- Ders./Patrut, Iulia-Karin (2008): *›Zigeuner‹, Europa und Nation. Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *›Zigeuner‹ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion*. Frankfurt a.M. u.a., S. 9-63.
- Waldenfels, Bernhard (1990): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M.
- Ders. (1994): *Antwortregister*. Frankfurt a.M.

Eine Afrikanerin in Schlesien

Gerhart Hauptmanns Kriminalnovelle *Der Schuß im Park* (1939)

Michaela Holdenried

Abstract

Gerhart Hauptmann's novella *Der Schuß im Park* is one of the lesser known texts by the Nobel Prize winner for literature. It was published in 1939, thus belonging to his late work, and was classified by Goebbels as ›rassenschänderisch‹ (›racially defiling‹). As Gert Oberembt has shown, the narrative takes up various typical motifs of Hauptmann, including that of bigamy. What is astonishing, however, is that one of the characters in the novella, which is set in Silesia, is an African woman. In many ways Hauptmann crosses borders with his novella: The fact that an African woman travels to Europe represents a reversal of directions of movement, not foreseen by imperialist ideology, and therefore appears as an illegal breaking through continental barriers. The present contribution attempts to situate the Silesian poet's text within his oeuvre, taking into account both Hauptmann's attachment to his homeland, which made him suspicious in the eyes of emigrants like Thomas Mann, and his interest in foreign cultures, informed by ethnographic studies he eagerly read. The article then reflects on the authors' crossing of genre boundaries between novella and crime narrative. In particular, however, it explores the question of how the female foreigner in *Der Schuß im Park* penetrates European reality and must therefore be annulled by violence. Intertextual hints will be followed and will lead us to Kleist and his literary reflections on race, treason and colonial violence (and to Conrad's masterpiece *Heart of Darkness*). Contrapuntal reading finally shows the ambivalences not only of the main character, but of the novella itself.

Title

An African Woman in Silesia. Gerhart Hauptmann's Crime Novella *Der Schuss im Park* (1939)

Keywords

contrapuntal reading; gender discourse; poetics of interculturality; colonialism; colonializing sexual fantasies

Corresponding author: Michaela Holdenried (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Germany);

E-Mail: michaela.holdenried@germanistik.uni-freiburg.de;

<https://orcid.org/0000-0001-6538-1551>

 Open Access. © Michaela Holdenried 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Inhalt, Rezeption, Stellung im Gesamtwerk

Die Novelle zählt zu den Spätwerken Hauptmanns, sie ist zwischen 1938 und 1939 entstanden, in der Zeitschrift *Die Dame* erstmals veröffentlicht worden und erschien 1941 als gebundene Ausgabe im S. Fischer Verlag. Bei den Zeitangaben für die Erstveröffentlichung gibt es Unstimmigkeiten in der Forschungsliteratur, Freund gibt 1942 als Jahr des Erstdrucks an (vgl. Freund 1980: 106), die Ausgabe *Sämtliche Werke* korrekterweise 1941.

Gerahmt wird die eigentliche Handlung von einem Besuch des Ich-Erzählers bei seinem alten Onkel im schlesischen Jauer, den er nicht nur als »Förster, Oberförster, zuletzt Verwalter eines mächtigen Güterkomplexes des Fürsten P. an der polnischen Grenze« einführt, sondern als »große[n] Botaniker, als Weiden- und Rosenforscher« (Hauptmann 1963: 425, im Folgenden unter der Sigle SP) näher vorstellt. Im Gespräch mit dem Onkel und dessen gelähmter Frau erfährt der Neffe, der den Onkel lange Jahre nicht gesehen hat, Abenteuerliches aus dessen Dienstjahren als Leibjäger bei einem Bruder des Fürsten, namens van der Diemen, mit dem er viel gereist sei, unter anderem nach Ungarn und sogar bis nach Afrika. Dort – »im Inneren von Afrika« (SP: 433) – machten beide die Bekanntschaft eines gewissen baltischen Barons Degenhart, der sie am Lagerfeuer kurzweilig an seinen Abenteuern teilhaben lässt. Dort findet auch ein verstörendes Intermezzo mit »eine[r] junge[n] Farbige[n]« statt, welche sich dem Baron zu Füßen wirft und von ihm verächtlich als »kleines Spielzeug« (SP: 434) tituiert wird. geraume Zeit später, ein Jahrzehnt etwa, trifft der Förster Degenhart als mittlerweile zum Ehemann der Baronin Weilern arrivierten Familienvater wieder. Von dem einstigen Abenteurer scheint nicht viel übrig zu sein, einzig im Spiel mit den zärtlich geliebten Kindern blitzt etwas von der alten Ungebundenheit und Wildheit auf (vgl. SP: 442). Bei einem Souper erzählt einer der Gäste, es treibe sich »ein farbiges Weib, eine Art Negerin, mit einem zwölfjährigen Sohn, der heller ist als sie« (SP: 444), in der Gegend herum. Der Baron erblasst. Kurze Zeit später – der Förster befindet sich noch im Park – fällt ein Schuss. Die Geschehnisse nehmen ab diesem Zeitpunkt eine dramatische Entwicklung: Man findet eine angeschossene Frau, »wahrscheinlich eine Zigeunerin« (SP: 450). Eine »Katastrophe zwischen den Eheleuten« (SP: 452) scheint sich anzubahnen. Die Baronin ersucht den ihr vertrauten Förster um Rat wegen ihres Mannes, dessen Wesen sich in den letzten Jahren allmählich zum Negativen verändert habe. Sie selbst vermutet einen dunklen Fleck in der Vergangenheit als Ursache oder aber eine psychische Erkrankung (vgl. SP: 452). Fast zeitgleich treffen Jagdgäste zu einem großen Bankett ein, zu dem Degenhart geladen hatte. Der Förster, zusammen mit dem Kreisarzt und anderen, verfügt sich zu einem Gasthof, in dem die gefundene verletzte Frau, »tatsächlich Mischblut, eine Farbige« (SP: 454), mit ihrem Sohn Scipio logiert. Ihre Behauptung, »sie sei eine Baronin Degenhart«, wird zunächst als betrügerische Anmaßung oder als ein »Fall von Irresein« (SP: 455) abgetan, bis schließlich von ihr mitgeführte Dokumente untrüglich belegen können, dass sie mit Degenhart rechtmäßig verheiratet ist. Die Baronin reagiert auf die ungeheuerliche Nachricht mit geradezu »männliche[m] Geist und Charakter« (SP: 462), indem sie die Frau zu sich ins Schloss holen, durch beste Ärzte behandeln und unter tätiger Mithilfe gesundpflegen lässt. Der Baron aber hatte unmittelbar nach dem Bankett die Flucht ergriffen und verschwand »auf Nimmerwiedersehen« (SP: 463). Nach einigen Jahren geht die »Mullattin [...] aus Heimweh« (SP: 463) zurück nach Daressalam, ihr Sohn wird von der Ba-

ronin zur besten Ausbildung nach England geschickt. Damit endet die Binnenhandlung, welche zum Teil auf einem Friedhof in der Nähe eines frischen Grabhügels, zum Teil im Hause des Onkels mit der Tante als Gedächtnisstütze und Echokammer im Nebenzimmer erzählt wurde.

Der vierte Teil schließlich zeigt eine Überlappung des vormaligen Geschehenen mit dem nachwirkend Gedachten, indem der Neffe noch einmal Revue passieren lässt, was der Onkel zum möglichen Verbleib des Bigamisten Degenhart an Mutmaßungen anstellte. Die Binnenhandlung ragt also hier noch einmal in die Rahmenhandlung, obgleich sie durch die Schilderung des Onkels eigentlich zuvor schon abgeschlossen war. Mit den Worten des sterbenden Augustus: »Plaudite, amici, comoedia finita est.« (SP: 464), lässt er seine Geschichte enden, die zugleich auf seinen nicht allzu fernen Tod verweisen.

Noch einmal kehrt der Neffe schließlich nach Jauer zurück, zur Beerdigung des inzwischen gestorbenen Onkels, der um seine tödliche Krankheit wusste, sie aber schlichtweg verlacht hat. Bei der Beerdigung sieht er die Baronin Weilern wieder, an deren Auftauchen in einer vorbeifahrenden Kutsche sich die ganze Erzählung des Onkels ja entzündet hatte. Wie eine Vision sieht er, wie »über ihre linke Schulter der Baron, die Afrikanerin über die rechte« (SP: 466) erscheint.

Die von Freund als Kriminalnovelle rubrizierte Erzählung hat insgesamt nicht sehr viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Neben Freund (vgl. 1980; 1998) hat sich meines Wissens nur Oberembt (vgl. 1999) in den letzten Jahrzehnten ausführlicher mit ihr beschäftigt. Oberembt führt für die zeitgenössische Rezeption nur Quellen aus zweiter Hand an, ferner für die Nachkriegszeit einige wenige Texte, eher Nachworte und Streiflichter (vgl. ebd.: 185). Sprengel (vgl. 1982) hat sich in seiner Untersuchung des Gesamtwerks Hauptmanns nicht mit der Novelle beschäftigt, und auch in der postkolonialen Literaturwissenschaft ist sie bislang nicht aufgegriffen worden, obgleich doch das außergewöhnliche Sujet einer Afrikanerin in Schlesien eine kontrapunktische Lektüre geradezu herausfordern müsste.

Auch für die ambivalente Stellung Hauptmanns zum Nationalsozialismus ist die Novelle in einiger Hinsicht interessant: nicht nur, weil Goebbels – wie allerdings nur in der Wikipedia (vgl. 2021) nachzulesen ist – eine Neuauflage wegen »Rassenschande« verweigerte, sondern weil der Text einige in Bezug auf den offiziellen Rassendiskurs subversive Lesarten zulässt. Ob diese Subversion allerdings so weitreichend ist, wie Oberembt behauptet – es werde hier »in der dionysischen Regeneration durch das zeittiefe Erzählen der Einspruch des multikulturellen Lebens gegen die rassistische Diktatur pointiert« (Oberembt 1999: 207) –, sei hier fürs Erste dahingestellt. Nimmt man die Hinwendung des Naturalisten zur Neuromantik, sein »mythophiles« (ebd.) Erzählen, welches allerdings von Hauptmann-Adepten als keineswegs mit der Blut- und Boden-Mythologie vereinbar dargestellt wird, seine frühe Begeisterung für das Pangermanentum (vgl. Holdenried 2013: 188) und vor allem seine Versuche, sich dem neuen Regime anzudienen, sowie seine aus einer Affinität zur Lebensphilosophie, dem Vitalismus und dionysischen Mythologemen gespeiste Auffassung von künstlerischer Schöpferkraft, so kann sehr wohl von einer Nähe zum NS ausgegangen werden, was dessen ideologische Quellen angeht. Die von Oberembt wiedergegebene Anekdote C.F.W. Behls, wonach in lustiger Gesprächsrunde Hauptmann »eine Lanze nach der anderen für die Idee der Rassenmischung brach«, gipfelt in dessen Aussage, »daß er sich eine Ehe mit einer Negerin durchaus vorstellen könnte« (Oberembt 1999: 203). Es

ist schon erstaunlich, wie solche Bemerkungen als Beleg für eine kritische Position Hauptmanns gelesen werden – sind sie doch zunächst nichts anderes als Zoten, in männlicher Runde launig dargeboten, von einem Großschriftsteller, der sich seiner ungefährdeten Position als im Reich verbliebener Nobelpreisträger sicher sein konnte (da ihn Hitler selbst ja in die Liste der Gottbegnadeten aufgenommen hatte). Überhaupt ist von einem Standpunkt postkolonialer Sensibilisierung ausgehend die tendenziöse Darstellung noch in der Forschung der 1990er Jahre bemerkenswert: Bei Freund entzieht sich Degenhart, dem seine ganze Sympathie gilt, »der Verantwortung durch Flucht« (Freund 1998: 238). Die verratene Frau spielt in der gesamten Forschung keine Rolle – sie ist bloßes Akzidens einer um den männlichen Selbstverwirklichungsgedanken kreisenden Deutungstendenz. Der Baron ist das domestizierte, seiner Wildheit beraubte Opfer der zivilisatorischen Zurichtung, die von ihm hintergangene Frau ein »Spielzeug« (SP: 434). Solche Forschung wiederholt damit die in der Novelle angelegte Marginalisierung des (schwarzen) Weiblichen.

Zwei Tendenzen sind nach Oberembt in der Rezeption einander scharf kontrastierend gegenüberzustellen: Die eine rückt ästhetische Bedenken in den Vordergrund – die Novelle sei konventionell gebaut, effekthascherisch (vgl. Guthke, zit. n. Oberembt 1999: 185), in sich brüchig (vgl. Cowen, zit. n. ebd.: 185f.). Die dem widersprechende Fraktion, zu der Oberembt und Freund gehören, sieht demgegenüber gerade einen innovativen Umgang mit den Gattungsvorgaben, ja gar eine Sprengung des Gattungsrahmens (vgl. Freund 1980: 112); Oberembt findet den »neuen Ansatz« hingegen in der »Verwendung der fingierten mündlichen Erzählung« (Oberembt 1999: 186). Ausgesprochen interessant ist die Rezeption der Hauptmann'schen Novelle – und nicht nur dieser – in der DDR. Da die Rezeptionsgeschichte hier kurzgehalten werden muss, mag ein Auszug aus dem Klappentext einer Sammlung genügen, die den *Schuß im Park* sogar zum Titel gewählt hat:

»Der Schuß im Park« [...] ist fast eine Abenteuergeschichte. Baron Degenhardt [sic], ein hochangesehener Großgrundbesitzer, vermag lange seine Doppelexistenz zu verschleiern. Erst jener verhängnisvolle Schuß zwingt ihn, zu verschwinden und ein neues, drittes Leben zu beginnen. Der sechsundsiebzigjährige Gerhart Hauptmann hat hier in der Spannung zwischen Altersnostalgie und rüstiger Lebenszugewandtheit eigene Sehnsüchte eingebracht (Hauptmann 1987).

Kein Wort wird hier über das Verbrecherische der Tat verloren, vielmehr schwingt leise Bewunderung – wie schon bei Freund – für den Abenteurer mit, dessen Perspektive sich zu eigen gemacht wird.

Sattsam bekannt sind die Häufigkeit biographischer Bezüge im Werk Hauptmanns, so dass es nicht nur nicht verfehlt ist, von »Reprisen« (vgl. Ilse Reis, zit. n. Oberembt 1999: 183), einer ausgeprägten Neigung zum Selbstzitat, zu sprechen, sondern man kann auch Wolfgang Paulsens scharfem Verdikt über Hauptmanns autobiographisches Schreiben kräftig zustimmen: Dieser habe sich so selbstbezüglich in seinen Werken schon ausgeschrieben, dass »eine eigentliche Autobiographie von ihm nicht mehr geschrieben werden konnte.« (Paulsen 1991: 14)¹ Die Interdependenz zwischen autobiographischem Schreiben und autofiktionaler Überformung im gesamten

1 Zur Autobiographik bei Hauptmann vgl. Holdenried 2013.

Werk soll hier jedoch nur angerissen werden: Freund war noch wenig über die biographische Bezugnahme Hauptmanns auf seinen Onkel Adolf Straehler informiert, dazu hat Oberembt sich später ausführlich geäußert (vgl. Oberembt 1999: 181). Verbindet man die autobiographischen Selbsterkundungen in *Das Abenteuer meiner Jugend* (1937) und *Buch der Leidenschaft* (1939) und andere autobiographische Texte mit dem dichotomischen Grundgerüst der Novelle *Schuß im Park* – einem lebensbestimmenden Schwanken zwischen Enge und Weite –, so findet man Hinweise auf ein Ausbrechen aus häuslicher Einengung dort allenthalben; so ist in *Abenteuer meiner Jugend* von »engen, häuslichen Blumentopfgefühlen«, »Kachelofen- und Bratapfelzustände[n]« (Hauptmann 2007: 553) die Rede. Dem entgegen werden sehnsuchtsvoll das weit Ausgreifende, ausschweifende Abenteuerertum und Freiheit aufgerufen.

Freie Sexualität spielte in den Darstellungen der Jugendperiode eine große Rolle, eine Freizügigkeit, welche allerdings dem Mann vorbehalten sein sollte, denn dieser »sei polygam, es wäre das physiologisch durchaus begründet« (ebd.: 561). Zu Hauptmanns Frauenbild im Allgemeinen sei hier nur so viel vorweggenommen, dass es ein strikt antithetisches ist, welches das männliche Prinzip als Licht, das weibliche als Dunkles, Chthonisches einander kontrastiert; sein Inselroman *Die Große Mutter* (1924) zeigt diesen Kultus eindringlich (vgl. Sprengel 1982: insbes. 172f. u. 193-195). In einem früheren Beitrag habe ich auf ein weiteres Muster hingewiesen, das Sprengel auch in neueren Beiträgen geflissentlich übersieht: das der Lolita nämlich, das sich mindestens ebenso häufig wie der Mutterkult und seine Imaginationen finden lässt (vgl. Holdenried 2013: 192).

Ebenso wie dieser Topos einer sexuellen Freizügigkeit in der Sturm-und-Drang-Periode des Mannes, des Umherschweifens und eines späteren Daseins in der Enge, aus der Korrespondenzen mit der ganzen Welt retten – »So sitze ich hier und klettere bald in den Felsen an einem norwegischen Fjord herum [...], am andern Tage bin ich vielleicht auf Java gelandet.« (SP: 426) –, findet sich ein weiterer Topos, nämlich der des Mannes zwischen zwei Frauen. Auf die verschiedenen Bezugsmöglichkeiten, welche Hauptmann durch die Insertion des eigenen Egos (als Neffe, als Wahlsohn, dem die erotischen Aventiuren anvertraut werden, als Autor in einer Krisensituation – möglicherweise evoziert durch die gleiche Enge wie die des Onkels in Jauer) geschaffen hat, kann hier nicht weiter eingegangen werden. Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen soll vielmehr zunächst die Frage nach dem Status als Kriminalnovelle stehen, sodann die Verbindung von Geschlechterbeziehungen und kolonialer Gewalt und zuletzt die These, es handle sich bei der Novelle um die Umschreibung eines Kleist'schen Textes zu einem Schlüsseltext mit kolonialen Bezugnahmen.

***Der Schuß im Park* – eine Kriminalnovelle?**

Novellistik war eines der maßgeblichen Arbeitsgebiete Freunds. Sowohl seine Einordnung des Textes als Kriminalnovelle – in der ersten Druckfassung steht lediglich das Rubrum »Novelle« (1941), in der Ausgabe *Sämtlicher Werke* (1963) wird der Text unter Erzählungen geführt – als auch seine These, der Rahmen des Novellistischen werde hier gesprengt (vgl. Freund 1980: 112), sind daher von einigem Gewicht. Wie zeittypisch seine Deutung erfolgt, lässt sich aber schon daran ablesen, wie sehr er sich auf Hauptmanns angebliche Kritik am »Funktionarismus« (ebd.: 113) konzentriert und den Baron

damit cum grano salis zum Aussteiger adelt. Er sieht am Ende der Novelle gar deren »utopischen Charakter« enthüllt (ebd.), denn jeglicher Ausbruch aus erdumspannender (heute würde man wohl »global« dazu sagen) Zurichtung auf das Funktionieren, auf Technik und Fortschritt sei unmöglich. Mit seiner Wahl gerade dieses Ausgangs aber sprengt Hauptmann den Rahmen der Kriminalnovelle, welche auf Wiederherstellung bürgerlicher Ordnung ziele. Schon dies ist eine sehr fragliche Behauptung, denn am Ende steht tatsächlich nicht der »desintegrierte Mensch« (ebd.), sondern eine mit allen Mitteln, auch der Korruption, wiederhergestellte Ordnung auf Schloss Kornern. Oberembt sieht dagegen sehr viel deutlicher diese Aspekte und schließt: »Schlesien ist kein Boden sozialer Wärme.« (Oberembt 1999: 203) Für ihn ist die Novelle daher als Kritik »affirmativer Bodenständigkeit« (ebd.) zu lesen, mithin als »kritische Provinznovelle« (ebd.: 199). Als solche lässt sie sich sicherlich lesen, denn mit einer sanften Fortschrittskritik setzt die Novelle im ersten Abschnitt bereits ein: »Es war die Zeit des Zweirads. Automobile machten die Straßen noch nicht unsicher.« (SP: 425) Aus dieser Zeit des Automobils, aber auch aus der Enge Jauers, salviert sich der Onkel durch einen Sprung in seine Vergangenheit, in der erotische Abenteuer zentral sind.² Seine Frau hingegen scheint immer schon diesen Ausflügen *in eroticis* – realen und erzählten – als Außeninstanz zugesehen zu haben, ganz offenkundig in einer Position der Stillstellung (nicht nur ist sie gelähmt, in der Novelle hört man ihre Stimme auch nur als Kommentar aus dem Nebenglass – »Die Tante, von der Magd im Nebenzimmer bedient, blieb unsichtbar.«, SP: 432). Zwar gleicht das alte Paar von ferne dem mythischen Paar Philemon und Baucis, doch ist nicht nur der schlesische Umgangston rauer als bei seinem Ovid'schen Pendant. Vielmehr könnte man hier in der Rahmenhandlung einen ersten Hinweis auf die (zumindest partielle) Entmachtung des weiblichen Körpers sehen, wie sie Herbert Uerlings in seinen Studien zur Kleist'schen *Verlobung in St. Domingo* als Modus extremer Kontrolle des weiblichen Körpers nachgezeichnet hat (vgl. Uerlings 1997: 39).

Doch was ist die unerhörte Begebenheit, welche die Novelle im Kern definiert? Der Schuss ist es sicher nicht – denn Hauptmann stellt diesen als ausgesprochen unglaublich, dilettantisch und halbherzig heraus. Das von der Baronin aufgefundene Beweisstück ist »ein kleines Vogelgewehr« (SP: 462). Dass der berühmte Löwenjäger Degenhart sein Opfer verfehlt haben könnte, ist trotz Dunkelheit sehr unwahrscheinlich, zumal es sich um eine »jener sommerlich warmen Mondnächte« (ebd.: 447) handelt, in der erfahrene Jäger ihr Ziel keineswegs verfehlen dürften. Daraus ist nur der Schluss zu ziehen, dass Degenhart seine afrikanische Frau wohl doch nicht erschießen wollte. Ihr schlechter Zustand ist denn auch weniger den Schrotkugeln zu verdanken, als vielmehr der auf ihrer langen Reise nach Schlesien (und schon vorher) erlittenen Unbill und dem daraus resultierenden allgemeinen Gesundheitszustand geschuldet.

Mit viel größerer Wahrscheinlichkeit ist es der Umstand, dass ein »Negermädchen« (Freund 1980: 108, ohne Anführungszeichen i. O.), eine »Afrikanerin« (ebd.: 110) oder, wie es in der Novelle präzisierend rassistisch heißt: ein »Mischblut, eine Farbige« (SP: 454) mit dem »Kosenamen« Bibi (so heißt auch das stets zum Ausritt bereitstehende Lieblingspferd des Barons) – es dürfte kaum ihr richtiger Name gewesen sein, den

2 Sprengel verweist auf die große Bedeutung, die dem Erotischen bei Hauptmann zukomme: »Der erotische Affekt gilt Hauptmann als wichtigster Quell künstlerischer Inspiration schlechthin.« (Sprengel 1982: 172)

wir nicht erfahren – aus dem Inneren Afrikas plötzlich in der Kulturlandschaft des schlesischen Schlosses auftaucht und sich als Ehefrau des Barons erklärt. Das ist eine Undenkbarkeit, nicht nur in der Zeit, in der die Novelle spielt (ein genauer Zeitrahmen wird nicht genannt, aber die Jahrhundertwende wäre naheliegend), sondern auch in der Zeit ihrer Publikation in der nationalsozialistischen Diktatur mit ihren seit 1935 geltenden Rassegesetzen.

Die Motivgeflechte der Novelle stützen den Spannungsaufbau einer Kriminalnovelle: »Der Mensch ist ja eben sehr zwiespältig« (SP: 456), verlautbart der Förster – und damit ist nicht nur der Baron gemeint, dessen Verhaltenswandel nicht von ungefähr an die Erzählung von Dr. Jekyll und Mr. Hyde erinnert. Auf die Bezüge zu Leo Frobenius' Untersuchung zur mündlichen Erzählkunst der zentralafrikanischen Ethnie der Baluba kann hier nur knapp verwiesen werden, dies würde eine eigene Untersuchung erfordern. Einleuchtend sind hierzu die Ausführungen Oberembts, der Hauptmanns Erzählweise zusammenführt mit Benjamins Aufsatz *Der Erzähler* einerseits (vgl. Oberembt 1999: 183), in dem bekanntlich der Tod als narrativer Antrieb fungiert, und andererseits mit der Rezeption Frobenius', dessen Studien zu ausschmückender oraler Erzähltradition bei den Baluba Hauptmann besonders interessiert hätten (vgl. ebd.: 186-188). Lebendige Erzählkunst sieht sowohl Benjamin verlorengegangen als auch die försterliche Erzählerfigur: »Aber es gab ja in der Tat bis vor kurzem auch noch eine mündliche Erzählkunst. Heut ist sie vollständig ausgestorben.« (SP: 433) Nicht nur aus dem Tod speist sich indes die Erzählkunst des Onkels, sondern aus einem vitalistischen, dem Leben und vor allem der Erotik zugewandten, dionysischen Selbstgenuss. Einen Hinweis auf die stoische Lebenshaltung des Onkels angesichts des nahenden Todes liefert wiederum das Wissen um die Frobenius-Lektüre Hauptmanns. Sprengel zitiert eine Zusammenkunft des Afrikaforschers mit einem Fürsten, der den Ritualtod erleiden soll und sich in dieses Schicksal ganz und gar ohne Widerstreben fügt (vgl. Sprengel 1982: 195). Die plötzliche Absence des Onkels beim Erzählen dürfte ein weiterer Hinweis auf mystische Praktiken von »Naturvölkern« sein (vgl. SP: 454) und erklärt in der darin enthaltenen Verbindung mit dem Numinosen auch die nicht nur »obenhin« erfolgte Bestürzung des Neffen (SP: 454).

Geschlechterbeziehungen – Eros und koloniale Gewalt

Kontrapunktische Lektüren gibt es zu Hauptmanns Text, wie erwähnt, bislang nicht. Vielmehr folgen die wenigen vorliegenden Deutungen den textuell angelegten Spuren: Die biographistische Lesart sieht als zentrales Thema das Schwanken des Mannes zwischen zwei Frauen, die sozialhistorische liest eine kritische Provinznovelle mit den Akzidenzien der verlogenen Idylle (von Verschweigen und Vertuschen bis hin zur Käuflichkeit der maßgeblichen Amtsinhaber – hier der zum Leibarzt berufene Kreisarzt), vor allem aber konzentrieren sich alle Deutungen auf den Mann resp. die Männer im Text. Wie für Degenhart scheint auch für die Hauptmann-Forschung das »Negermädchen« nur narrativ pikante Zutat zu sein.

Wer ist nun aber dieser afrikanische Eindringling, jene Frau, welche mit ihrem Sohn von noch hellerer Hautfarbe in einem schlesischen Park erscheint? Zuerst im Text taucht sie auf, als sie sich – mit den typischen stereotypisierenden Ingredienzien eines Naturgeschöpfs, ja einer Wilden – »mit dem blitzschnellen Sprung eines

Panthers plötzlich zu seinen Füßen« wirft (SP: 434). Zwar äußert der erzählende Onkel sein Missfallen an der abschätzigen Art, mit der der Baron das »junge Geschöpf« (SP: 434) behandelt, doch ist er selbst ja dem Eros keinesfalls abgeneigt, wenngleich er diesem – so ist aus dem Schauplatz Ungarn zu erschließen (vgl. SP: 427-430) – in den kultivierteren Gefilden Europas frönt und nicht in Afrika. Der Kontinent ist ihm eher Herrschaftsgebiet – »Ich befehligte schockweise Eingeborene« (SP: 428) – und jagdliches Terrain für Großwild denn erotisches Jagdrevier. Die Ungarnepisode, die narrativ völlig unmotiviert erscheint, dient der Vorbereitung des Abenteuers im Inneren Afrikas: Durchgehende Pferde, erotische Leidenschaft markieren die Wirkmächtigkeit des für Hauptmanns Erzählen so wichtigen dionysischen Komplexes. Dieser hat, so meine These, allerdings nicht nur Gewicht in einer »mythophilen Erzählung« (vgl. Oberembt: 207), sondern ist durchaus in klaren Bezug zum kolonialen Projekt Deutschlands zu setzen. Darauf gibt vordergründig die Bemerkung des Barons, sein »Spielzeug« sei »ein schwarzes Käthchen von Heilbronn« (SP: 434), einen ersten Hinweis.

Wir erfahren wenig über »Käthchen« oder »Bibi« (SP: 458) – beides sicher nicht ihre richtigen Namen, sondern Ausfluss kolonialer Benennungspraktiken. Sehr viel mehr erfahren wir über Deutsche in Afrika: den angeblichen Afrikaforscher van der Diemen (wohl eine Anspielung auf van Diemen, den Generalgouverneur von Niederländisch-Indien im 17. Jahrhundert), über Alfred Brehm und generell über Deutsche, die »Afrika« zu ihrem Spielgrund machen. Immerhin zitiert Oberembt aus den handschriftlichen Notizen, dass der Autor sich zum Aussehen Bibis weitergehende Gedanken gemacht hat, die in der publizierten Fassung jedoch wegfielen: »Sie war ungeheuer schön – sie war ein (u)nerhörtes [sic] unwahrscheinliches Racenprodukt« (Oberembt 1999: 193). Näher beschrieben wird sie erst, als der Förster seine Begegnung mit der Angeschossenen wiedergibt:

Konrad, der Eindruck war fürchterlich! Eine Frau lag da im Bett, deren Körper und Geist [...] Entbehrungen, Mühsale und Überanstrengungen aller Art zerrüttet hatten. Das zerfaltete, europäischen Formen angenäherte alte Gesicht hatte vom Negertyp eigentlich nur das Kraushaar behalten. Um die keineswegs wulstigen Lippen liefen viele Fältchen zusammen; das war äußerst ausdrucksvoll und zeugte von harter Verbitterung. (SP: 458)

Schließlich ist noch von einer »ausgebildete[n] Stirn« (SP: 458) die Rede. Das Alter Bibis bleibt dabei unklar, aber sicher ist sie keine wirklich alte Frau, sondern lediglich durch die Geschehnisse verhärrt. Es ist dies die einzige Stelle, an der mit dem Aussehen zugleich Mitleid mit dem Opfer des Degenhart'schen Verrats bekundet wird. Ob der Grad an Mitfühlen ebenso groß gewesen wäre, wenn es sich um eine tatsächlich dem »Negertyp« entsprechende Frau gehandelt hätte, muss spekulativ bleiben. Wenn man sich Motivtraditionen wie das Inkle-und-Yarico-Muster ansieht (dazu Holdenried 2012: 17), ist eher nicht davon auszugehen. Je näher dem Europäischen, desto mitleidiger der Blick, so könnte man pointieren.

Wenig wird auch das Aussehen des Barons geschildert, von dem wir zunächst mehr über seine verwegenen Charakterzüge, seinen geistvollen »Kultus des rücksichtslosen Lebensgenusses« (SP: 435) erfahren. Erst nachdem der Förster-Onkel ihn auf Schloss Konern wieder trifft, wird sein Aussehen, und dies nicht zu seinen Gunsten, geschildert: Ihm tritt ein völlig anderer entgegen:

ein mittelgroßer, schlanker Herr, dem der Friseur einen Scheitel [...] gezogen, das glatt-anliegende Haar und das Schnurrbärtchen pomadisiert hatte [...]. Seine Hände, mit vielen Ringen geziert, schienen in einer chemischen Waschanstalt gereinigt zu sein. Dazu kamen sorgsam polierte Nägel. Er roch, ich weiß nicht nach welchem Parfüm (SP: 441).

Konern scheint aus dem Löwenjäger einen effeminierten, im Luxus eingerichteten Bonvivant gemacht zu haben. Die Verweiblichung Degenharts kann als eine genaue Umkehrung der Machtverhältnisse im kolonialen Kontext gelesen werden: In Schlesien besitzt die Baronin die Macht, er hat nur »eingeheiratet«.

Insgesamt sind die Geschlechterbeziehungen der Novelle um die Pole einer stark akzentuierten Männlichkeit und verschiedener Gradierungen von Weiblichkeit angelegt: In der Rahmenhandlung sind der todkranke, wiewohl immer noch vor Vitalität strotzende Förster und seine seit Jahrzehnten gelähmte Frau ein Modell der Lebbarkeit männlicher Triebhaftigkeit und stillgestellten erotischen Begehrens der Frau; auf Konern wird der Mann gewissermaßen »kastriert« von einer durchsetzungsfähig-»männlichen« Gemahlin, der gegenüber er vor allem seine »weiblichen« Anteile auslebt. Im Verhältnis zu den gemeinsamen Kindern ist er die Mutterinstanz: »Es wurde gesagt, er habe die Kleinen nicht selten gebadet und trockengelegt.« (SP: 438)

Doch wie passt dies zu seinem vorherigen Leben? Das Verhältnis Degenharts zu Bibi wird zunächst – seinen Selbstaussagen folgend – als »normales« Hierarchieverhältnis im kolonialen Kontext gezeichnet: Der Kolonialherr hält sich eine schwarze Geliebte. Nicht nur in Kolonialnovellen wie Hans Grimms *Wie Grete aufhörte ein Kind zu sein* (1913) wird die dämonische Macht von »Bastardinnen« eindringlich beschrieben. Diese üben eine geradezu teuflische, erotische Macht über ihnen hilflos ergebene weiße Männer aus und müssen deshalb – so die Logik des Grimm'schen Textes – »zur Strecke gebracht« werden.

Dem folgt nun gerade der Gang der Hauptmann'schen Novelle nicht: Vielmehr ist die Rassenannäherung an den europäischen »Typus« begrüßenswert; die Rassenvermischung wird nicht etwa abgelehnt, sondern es wird gezeigt, wie das »Weiße« das »Schwarze« evolutionär einverleibt – ein gewissermaßen natürlicher Gang der Entwicklung. Scipio, der von seiner (offensichtlich gebildeten) Mutter nach dem Feldherrn Publius Scipio Africanus so genannt wird, der als römischer Feldherr den karthagischen Hannibal besiegte, wird in Großbritannien erzogen, seine afrikanische Herkunft wird er bald vergessen haben. Dem geltenden Rassendiskurs, welcher Hybridisierungen ablehnt, entspricht dies alles nicht. Tatsächlich ist schon anfangs, an einer recht unauffälligen Stelle von Hybridisierungen die Rede, als der Onkel seinem Erzähler-Neffen »die zahllosen Verbastardierungen einer Distel« (SP: 427) zeigt, die das neutral-wissenschaftliche Interesse des Züchters auf sich gezogen haben. Und am Ende ist schließlich – erzählerisch ähnlich unmotiviert erscheinend wie die Ungarn-Episode – plötzlich von Tante Idas »Deutschtum« die Rede, in das aber »irgendwo in der Fremde« (SP: 465) tschechisches oder ruthenisches Blut eingeflossen sei. An keiner Stelle werden gegen solche »Kreuzungen« Vorbehalte oder gar Invektiven geäußert.

Im Laufe der Novelle wird auch immer mehr erahnbare, dass Baron Degenhart nicht einfach aus sentimentalischen Gründen nach Schlesien zurückkam, sondern dass er sich möglicherweise durch Flucht der Macht Bibis entzogen und sich einer anderen Macht unterstellt hat. Die an sie gerichteten zwanzig Liebesbriefe, von denen wir außer ihrer hybriden Sprachform – »ein seltsames Sprachgemisch, Englisch, Kisua-

heli und Deutsch« (SP: 457) – nichts Näheres erfahren, sowie der Ehevertrag sprechen eine deutlich andere Sprache, als die Rede vom willfähigen »Spielzeug« es suggeriert hatte. Tatsächlich können wir mit guten Gründen von einer Grenzen überschreitenden erotischen Abhängigkeit ausgehen.

Koloniale Schlüsselliteratur?

Oberembt zufolge ist die Novelle »zu einem guten Teil Schlüsselliteratur.« (Oberembt 1999: 197) Erstaunlicherweise ist sein hochinteressanter Hinweis auf Carl Peters in den Stoffnotizen ihm selbst nur eine Fußnote wert. Tatsächlich gewinnt die Novelle damit aber einen anderen Einschlag, nimmt man den rassistischen Kolonialpolitiker Carl Peters, dessen Beiname »Hänge-Peters« ihn aufs Deutlichste bezeichnet, als Vorwurf für die Figur des Barons. Zwar muss Bibi nicht das Schicksal der afrikanischen Geliebten von Peters teilen – der sie hängen ließ –, aber sie erreicht auch nicht, was ihr *per legem* zustünde, nämlich die Anerkennung ihrer Ansprüche als Ehefrau. Zugestandenerweise, sinniert der Förster, wäre die Lage – Bigamie wurde mit Zuchthaus bestraft – zu retten, wenn sie, »die farbige Gattin«, »meinethalben mit einer gehörigen Abfindungssumme, stillschweigend, wie sie gekommen, wieder im dunklen Erdteil verschwand.« (SP: 458) Allerdings werden diese Gedanken *vor* der tatsächlichen Begegnung mit ihr auf dem Krankenlager geäußert. Der Gang der Geschichte zeigt eine andere Möglichkeit: die der Korruption – und zwar nicht der Afrikanerin, welche, so darf man des Försters Sinnieren wohl auslegen, von Natur aus zur Bestechlichkeit neige. Durch die paternalistische Fürsorge der Baronin, an der »die Mulattin [...] mit rührender Liebe hing« (SP: 463), wird die Schmach eines Bigamisten für die Familie abgewendet. Die provinzielle Ordnung ist wiederhergestellt, der Mantel des Verschweigens ausgebreitet. Den Eid des Schweigens aber bricht der Onkel mit seiner Erzählung erst kurz vor seinem Tod. Der Baron sei, so das Resümee des Onkels,

aus seiner schlesischen Ehe wie ein Wildpferd aus dem prunkenden Marstall gesprungen, in den man ihn eingeschlossen hatte und wo er Hafer und Heu und – Gott weiß – ad libitum zu essen bekam. Lebt der Baron, dann wiederum nur versteckt und ohne Namen in irgendeinem Teil von Afrika. *Keinesfalls aber in einer unserer jüngst erworbenen Kolonien.* Vielleicht im Süden, bei den Buren als Knecht oder in einem Kafferndorf unter Kaffern – möglicherweise auch irgendwo am Kongo versteckt. (SP: 464; Hervorh. M.H.)

Von der »Zwiespältigkeit des Menschen« war oben schon die Rede. Der in Afrika verschollene Baron (der historische Carl Peters starb unbelangt in Bad Harzburg), der dadurch seine Frau geradezu zur »Witwe« macht (vgl. SP: 463), ist bei Hauptmann keinesfalls ein Kolonialherr, sondern erotischer Libertin, Abenteurer und Jäger. Im Nationalsozialismus war der Rassist Peters ein Held,³ doch lenkt die Geschichte den Blick vor allem auf die »Kollateralschäden«, auch dies jedoch in einer sehr zwiespältigen Form. Die Spekulationen über den Aufenthaltsort des Barons zeigen das tradierte

3 Das Verhältnis des NS zur Kolonialexpansion war durchaus nicht eindeutig (aber deutlich als Ostexpansion angelegt); so wurde die Deutsche Kolonialgesellschaft 1933 aufgelöst und in den Reichskolonialbund überführt. Zu NS und Kolonialismus vgl. Conrad 2008: insbes. 100–106.

Bild eines rechtlich untadeligen deutschen Kolonialismus – in dessen »jüngst erworbenen Kolonien« sich der Baron daher nicht verstecken sollte. Vielmehr dürfte ihm als Outlaw am ehesten das burische Südafrika, ein ohnehin nicht unter Rechtsprinzipien funktionierendes »Kafferndorf« (SP: 464) oder – in der Aufgipfelung aussagekräftig am Ende – der von belgischen Gewaltexzessen überzogene Kongo gemäß sein.

Zum Ende meines Beitrages soll ein Faden wiederaufgenommen werden, der eine kontrapunktische Lektüre weiter stützt. Auffällig ist in der Novelle der Umgang mit Literatur, dem Bildungskanon des Onkels – der offensichtlich gelehrte Korrespondenzen um den Globus führt (vgl. SP: 426), Musikerbiographien sammelt und sich für Entdeckungsreisen nach Afrika interessiert, aber nur den biedermeierlichen Patrioten Scheffel im Regal stehen lässt; die andere große Bibliothek ist in Kisten verstaut, als ob er damit abgeschlossen hätte (vgl. SP: 432). Ebenso auffällig sind die Hinweise auf Kleist: Der Baron bezeichnet seine afrikanische Geliebte zuerst als »Käthchen« – »sie ist wirklich ein schwarzes Käthchen von Heilbronn« (SP: 434) –, und schließlich äußert er sich – auf seine afrikanischen Abenteuer angesprochen – despektierlich über Kleists »läppisches Drama« (SP: 445).

»[O]b es vielleicht ein Weißer sein müsse, der ihre Gunst davon tragen solle?« (Kleist 2005: 236), fragt in einem anderen Kleist'schen Text ein weißer Mann eine junge »Mulattin«. Diese erscheint ihm »bis auf die Farbe, die ihm anstößig war« (ebd.: 235), als Inbegriff der Schönheit. Die Geschichte um den »Verrat der Geschlechter« (Uerlings 1997: 13) geht bekanntlich nicht gut aus, jedenfalls nicht für die begehrte Toni, von der Gustav sich verraten glaubt. Kleists *Verlobung in St. Domingo*, so meine abschließende These, ist die eigentliche subtextuelle Klammer, welche die disparate Erzählung vom Baron Degenhart und seinen Ambivalenzen einbindet in eine literarhistorische Tradierung, in der – Uerlings hat dies in seiner Textlektüre sehr genau gezeigt – Motivketten von Inkle und Yarico und anderen interkulturellen asymmetrischen Begegnungen aufgenommen sind.

Hier soll nur mit wenigen Strichen skizziert werden, in welcher Weise Hauptmann seine intertextuelle Metonymie vornimmt, ohne sie indes auch nur ansatzweise als solche zu markieren. Der geübten Leserin sind die Anspielungen indessen offensichtlich. So geht es thematisch in beiden Novellen um den Verrat – bei Hauptmann ist es jedoch sehr viel eindeutiger der Mann, der den Verrat begeht. Ein klares Charakterprofil erhält wie Toni auch ihre zweisilbige Schwester Bibi: Opferbereitschaft und Hingabe kennzeichnen beide Frauenfiguren, wenngleich vielleicht im Falle Bibis sie dies nicht einem »Marien-Vorbild« (ebd.: 26) annähert. Ihre Hingabefähigkeit wird *qua analogiam* mit der Trakehnerstute des Barons verbunden, die auf den gleichen Namen hört und welche unter Degenhart »alles tut, was beinahe unmöglich ist.« (SP: 456) Die sexuellen Anspielungen sind hier kaum übersehbar, und es wäre sicher zu fragen, inwiefern die »Heirat in Daressalam« ebenso wie die *Verlobung* nicht vor allem als »Diskurs nicht über die Kolonialisierung des Fernen, sondern des Nahen, nicht der kulturellen, sondern der sexuellen Alterität« (Uerlings 1997: 34) zu lesen wäre. Einer Alterität allerdings, die ihren Schrecken vielleicht gerade aus der Tatsache verschobener Ähnlichkeit bezieht – so wäre etwa der gemeinsame Bezug der beiden auf den »Zigeuner«-diskurs zu interpretieren; Leidenschaftlichkeit und Grenzenlosigkeit wären hier die entscheidenden Stichpunkte. Umso wichtiger ist es – für Degenhart –, das allzu Ähnliche abzuspalten, es stillzustellen, zu kontrollieren. Das gelingt ihm beim Pferd, aber keineswegs bei der Frau Bibi.

Bis hin zu Textparallelen geht die Ähnlichkeit zu Kleists *Verlobung*. So wird zum Beispiel mit der Verheiratung der Kleist'sche Faden aufgenommen und weitergesponnen. In Kleists Novelle ist Toni »auf ihre Füße vor ihm hingekauert« (Kleist 2005: 235), bei Hauptmann »umklammer[t] [Bibi; M.H] seine Knie« (SP: 434). Die Position der Unterwürfigkeit ist die Gleiche. Während Toni die Tochter eines Marseiller Kaufmanns und der »Mulattin« Babekan ist, weist die Eheurkunde Bibi als Tochter eines »eingeborenen Großkaufmanns« (SP: 457) aus, von der Mutter ist nirgends die Rede. Sie dürfte aber weiß gewesen sein, da ja Bibi als hellhäutiger beschrieben wird. Was Toni sich inständig gewünscht hat – mit Gustav nach Europa zu gehen (»als sein treues Weib«, Kleist 2005: 248) –, setzt Bibi auf entbehrungsreichste Weise in die Tat um. Ihr Erscheinen wird vorbereitet von der Annahme, sie sei »wahrscheinlich eine Zigeunerin« (SP: 450).⁴ Hauptmann bringt hier eine gewissermaßen eingeübtere »europäische« Alterität ins Spiel und mildert damit erzählerisch die absolute Fremdheit einer Afrikanerin in Schlesien. Was bei Kleist als »verkehrte Welt« erscheint (Uerlings 1997: 39), ist bei Hauptmann immerhin in den Bereich des Faktischen überführt worden. Doch bleibt es auch in seiner Novelle bei der Einstufung einer so skandalösen Wirklichkeit, in der koloniale Subjekte im Land der Kolonialherren auftauchen können, einer Wirklichkeit – »die einer gänzlich unwahrscheinlichen Erdichtung an Unwahrscheinlichkeit überlegen war« (SP: 460) – als »verkehrte Welt«, die erst wieder restituiert wird, als beide »Afrikaner«, Mutter und Sohn, aus Schlesien exmittiert sind, wenn also die eine wieder im *dark continent* verschwunden, der andere auf dem Weg zur Assimilation als Afrikaner nicht mehr erkennbar ist.

Doch was folgt aus solch kontrapunktischer Lektüre? Dass Hauptmann Goebbels' Vorwurf des »Rassenschänderischen« verdient und damit einen subversiven Text geschrieben hätte? Wohl kaum. Der entscheidende Unterschied zum Kleist'schen Erzählschema, in dem das verführerische Weibliche getötet wird, gerade weil es so verführerisch ist – wie Bronfen (vgl. 1994) arbeitet auch Uerlings heraus, dass nur der Tod die Kontrolle über den weiblichen Körper bringt (vgl. Uerlings 1997: 39) –, ist das Überleben der Subalternen, und zwar, weil sie ausdrücklich unter den Schutz einer Frau mit »phallische[n] Züge[n]« (ebd.: 41) gestellt wird, die Herbert Uerlings schon Toni und Babekan attestiert hat. In der Stellung zur Baronin war der Baron der subaltern-weibliche Teil; nun wird er – dort, wo der Kontinent am dunkelsten ist – den Kampf um den (nicht nur) »symbolischen Phallus« (ebd.) wiederaufgenommen haben.

Edward Said hat in *Kultur und Imperialismus* seine Interpretationsmethode des *contrapuntal reading* an kanonischen Texten vorgeführt. Nicht immer sind diese unmittelbar einleuchtend – vielmehr vollziehen die Auslegungen die den Texten inhärenten Widersprüchlichkeiten einmal mehr (diskursanalytisch) nach. So kommt er zu Einsichten, welche die Lektüren gerade nicht im Sinne einer Stringenz und Auflösung in Eindeutigkeiten à rebours präsentieren, sondern ihre Ambivalenzen erst hervortreiben. Was er für den Klassiker europäischer Explorationsphantasien, Conrads *Heart of Darkness*, festhält, gilt in ähnlicher Form für alle Texte, in denen der »Eingeborene unter Kontrol-

4 Auf die »Zigeuner«-Spur im Text kann hier nur hingewiesen werden, da sie den Rahmen sprengen würde: Sowohl der Baron, der sich zeitweise »Zigeunern« anschließt, als auch Bibi, die von »Zigeunern« aufgenommen wird, werden mit dem fahrenden Volk in Verbindung gebracht, und zwar auf erstaunlich wenig stereotype Weise.

le« – so der Titel des 6. Teils des 2. Kapitels – gestellt werden soll. Seine Überlegungen sind, wie an Hauptmanns Novelle erkennbar, in höchstem Maße verallgemeinerbar.

Wie bei Conrad wird auch bei Hauptmann »die imperiale Geste neu [inszeniert], im Grunde die ganze Welt einzubeziehen, und er stellt ihre Erfolge dar, während er gleichzeitig ihre unauflösbaren Widersprüche hervorhebt.« (Said 1994: 230) Wie in der Erzählsituation an der Themse erzählt auch hier ein Europäer seinem weißen Neffen aus der Warte hegemonialer Überlegenheit: Immer sind die Eingeborenen in den europäischen Narrationen nur Material, numerisch (»schockweise«, SP: 428), nie als Individuen zu erfassen. Wie Marlow durch seine Erzählung wiederholt auch der Onkel in gewisser Weise, was der Baron – der auch Züge von Kurtz trägt – in Afrika verübt. Afrika wird durch die Erzählung »im Sinne der europäischen Hegemonie durch Historisierung und Erzählung seiner Fremdheit« (Said 1994: 229) wiederhergestellt. Geradezu verblüffend ähnlich ist ferner der beiden Texten ähnlicher Bezug auf Afrika gleichsam »als Raum von mephistophelischen Verlockungen [...], von Abenteurern, deren spätere strafbare Handlungen rückblickend von einem erzählenden Weißen untersucht werden.« (Ebd.)

Und dennoch: Wie Conrads hoch ambivalent beurteilte Erzählung (man denke an Achebes vernichtendes Verdikt) handelt auch Hauptmanns Novelle vom Verschwiegenen, von dem, »was sich dem artikulierten Ausdruck entzieht – de[m] Dschungel, d[en] verzweifelte Eingeborenen, [...] Afrikas [...] unsagbar dunkle[m] Leben.« (Ebd.: 231) Zwar ist vom Urwald kaum explizit die Rede, aber assoziativ wird der zeitgenössischen Leserschaft sämtliches Imaginationsarsenal zur Verfügung gestellt, das mit dem Topos »Afrika« verbunden ist, von den lockenden Savannen und ihren Löwen bis hin zu den Versuchungen einer entfesselten sexuellen Wildheit des *dark continent*. »Von Conrads [wie Hauptmanns; M.H.] zeitgenössischen Lesern war nicht zu erwarten, daß sie nach dem fragten oder sich damit befaßten, was aus den Einheimischen wurde.« (Ebd.) Immerhin: Für einen geschichtlichen Augenblick, der ungünstiger nicht sein könnte, erscheint eine »Eingeborene« auf dem europäischen Kontinent, in einem schlesischen Park, als das zutiefst Fremde und wird widerstrebend als Individuum wahrnehmbar. Und vielleicht sind es neben dieser Individualisierung die subkutanen Metonymien der Hauptmann'schen Kriminalnovelle, welche – wie Kleists oder Conrads auf Befragen sehr sprechende Texte – das zutage fördern, was nicht nur die Baronin Weilern gerne für immer dem Vergessen überantwortet hätte: die verbrecherischen Auswirkungen jeglicher Form von hegemonialer Herrschaft, das koloniale Übel der »Eingeborenen unter Kontrolle«.

Literatur

- Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München.
- Conrad, Sebastian (2008): Deutsche Kolonialgeschichte. München.
- Freund, Winfried (²1980): Der Schuß im Park. In: Ders.: Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten. Paderborn u.a., S. 106-113.
- Ders. (1998): Novelle. Stuttgart.
- Hauptmann, Gerhart (1963): Der Schuß im Park [1939]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Hans-Egon Hass. Bd. IV: Erzählungen und Prosa. Darmstadt, S. 425-466.

- Ders. (1987): *Der Schuß im Park*. Berlin/Weimar.
- Ders. (2007): *Das Abenteuer meiner Jugend*. In: Ders.: *Das Abenteuer meiner Jugend. Buch der Leidenschaft. Autobiographische Romane*. Berlin, S. 6-638.
- Holdenried, Michaela (2012): *Familie, Familiennarrative und Interkulturalität. Eine Einleitung*. In: Dies./Weertje Willms (Hg.): *Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld, S. 11-23.
- Dies. (2013): *Der Roman des Lebens. Gerhart Hauptmanns autobiographische Selbsterkundungen in Das Abenteuer meiner Jugend und Buch der Leidenschaft*. In: *Acta Germanica* 41, S. 181-194.
- Kleist, Heinrich von (2005): *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a.M., S. 222-260.
- Oberembt, Gert (1999): *Skandal und Epiphanie in Schlesien. Mündliches und schriftliches Erzählen in der Novelle »Der Schuß im Park«*. In: Ders. (Hg.): *Großstadt, Landschaft, Augenblick. Über die Tradition von Motiven im Werk Gerhart Hauptmanns*. Berlin, S. 181-207.
- Paulsen, Wolfgang (1991): *Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Tübingen.
- Said, Edward W. (1994): *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Aus dem Amerik. v. Hans-Horst Henschen. Frankfurt a.M.
- Sprengel, Peter (1982): *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*. Berlin.
- Uerlings, Herbert (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen.
- Wikipedia (Hg.; 2021): [Art.] »Gerhart Hauptmann«; online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Gerhart_Hauptmann [Stand: 1.2.2021].

Dunkle Schatten unter Rotlicht

Interkulturelle Kontexte bei Sa'adat Hasan Manto und Charles Baudelaire

Swati Acharya

Abstract

The conscious choice of marginal characters like prostitutes, pimps and other »lumpen figures« as literary protagonists is an intercultural thread that links an iconic French author from the 19th century, Charles Baudelaire, and an influential Indo-Pakistani author from the 20th century, Sa'adat Hasan Manto. This essay tries to locate the portrayal of these figures from the red light milieu as an expression of the socio-cultural, political and historical subversion of the patriarchal society. For Manto as well as Baudelaire, they turn into a site of struggle of the subaltern voices in the society at large, of processes of modernization, of the protest against suppression and marginalization.

Title

Dark Shadows Under Red Light: Inter-Cultural Contexts of Sa'adat Hasan Manto and Charles Baudelaire

Keywords

Charles Baudelaire (1821-1867); lumpen elements; Sa'adat Hasan Manto (1912-1955); prostitution in literature; site of subaltern struggle

1.

Sa'adat Hasan Manto bleibt auch 73 Jahre nach der Unabhängigkeit Indiens vom britischen Kolonialjoch ein Chronist der indisch-pakistanischen Partition. Seine Schilderungen des ›blinden Wahns‹ (vgl. Manto 1997) in den religiös angetriebenen Massakern der Hindus, Muslime und Sikhs sind unvergängliche Spuren der gewalttätigen Geschichte. Aber Manto schrieb auch über eine andere ›Partition‹, eine andere Teilung der Gesellschaft, nämlich die, welche die bürgerliche Gesellschaft von der Welt des Rotlichtmilieus trennt. Seine Erzählungen über die Prostituierten und andere Figuren in ihrem Umfeld sind vergleichbar mit europäischen Werken von Autoren wie Guy de Maupassant, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Frank Wedekind

Corresponding author: Swati Acharya (Savitribai Phule Pune University, India);

E-Mail: swarami@gmail.com;

<http://orcid.org/0000-0002-8346-4550>

 Open Access. © Swati Acharya 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

und Arthur Schnitzler, um nur einige zu nennen. Die Figur der Prostituierten eröffnet bei ihm einen kulturellen Verhandlungsraum, in dem am Beispiel ihrer ›Öffentlichkeit‹ und ihrer spezifischen Körperlichkeit über weibliche Identität(en) gestritten wird. Seine literarischen Bilder der Prostituierten spiegeln durch ihre soziale, kulturelle und historische Verortung oft die Geltungsansprüche der patriarchalischen Gesellschaft, speziell der einflussreichen Mittel- und Oberschicht. Aber sie sind auch Kampfplatz des Subalternen, der Modernisierung, des Widerstandes gegen Unterdrückung und Marginalisierung.

Manto wählte fast ausschließlich urbane Schauplätze als Kulissen für seine Geschichte. Deshalb wohnt der Großstadtgeist seinen Erzählungen inne. Speziell im Zusammenhang mit dem Großstadtdiskurs räumt seine Erzählperspektive der Figur der Prostituierten einen eigenständigen Platz ein. Die beiden Instanzen, die Stadt und die Figur der Prostituierten, werden zu Chiffren, die künstlerisch für zentrale Aspekte der gesellschaftlichen Veränderung eingesetzt werden. Zudem scheinen die Chiffren der Stadt und der Prostituierten bei Manto als gegenseitig ersetzbar. Er hat in seinen Texten mehrfach das Leben der Prostituierten, der Zuhälter und vieler anderer Figuren aus dem Rotlichtmilieu geschildert: z.B. der Teejungen, die den Prostituierten und deren Kunden Tee bringen, der Zeitungsjungen und Besitzer der kleinen Imbissbuden, der Ganoven usw. Seine Darstellungen der von der Gesellschaft als ›dreckige Abwasserkanäle‹ bezeichneten und verachteten Huren sind besonders kunstvolle Prostituiertenbilder. Seine Rotlichtfrauen gewähren Einblick in eine nuancierte Welt der Gefühle, in der der Erzähler die schmalen Gassen in Spiegelkabinette des Menschlich-Unmenschlichen verwandelt, um die Leser*innen schließlich durch die zerstobenen Spiegelungen zu blenden.

Industrialisierung und Urbanisierung sind Bausteine, die seinen Figuren, besonders den Zuhältern, eine marktwirtschaftliche Funktion verleihen. Den theoretischen Ausgangspunkt für eine solche Lektüre bilden dazu u.a. Walter Benjamins Schriften über die Verbindung zwischen Prostitution und Großstadt. Rolf Tiedemann, der Herausgeber von Walter Benjamins *Passagen-Werk*, formuliert die Verbindung so: »[D]ie Rede ist von Straßen und Warenhäusern, von Panoramen, Weltausstellungen und Beleuchtungsarten, von Mode, Reklame und Prostitution, vom Sammler, vom Flaneur und vom Spieler, von der Langeweile.« (Tiedemann 1996: 14f.)

Benjamin räumte in diesem monumentalen Werk der Großstadtkritik der Figur einer Prostituierten einen Platz unter den ›städtebaulichen Erscheinungen‹ ein. Sie wurde zu einem unverzichtbaren Bestandteil jeder Diskussion zum Thema der großstädtischen Wirklichkeit nicht nur des 19. Jahrhunderts, sondern behielt ihre Bedeutung über die einschränkenden Faktoren wie Zeit und Raum hinaus bis in die Gegenwart. In seinem Aufsatz über *Baudelaire oder die Straßen von Paris* und seinen Notizen zum *Baudelaire*-Essay schreibt Benjamin ausführlich zum Thema Prostitution, verortet sie als Arbeit und macht deren Bezüge zum Kapitalismus und die daraus entstehende Verdinglichung des weiblichen Körpers sichtbar. Der Warencharakter der Kulturgüter erwies sich für Benjamin im 19. Jahrhundert als Phantasmagorie, bei der die Kultur »die Ware selbst [wurde], in der der Tauschwert oder die Wertform den Gebrauchswert verdeckt.« (Ebd.: 26)

Interpretiert man Mantos Bordellerzählungen im Lichte der Phantasmagoriethorie Benjamins, dann wird besonders deutlich, was sonst vielleicht wegen ihrer spezifisch indo-pakistanischen Kulisse verlorenginge: nämlich dass sie durch ihre Situ-

ierung in einer kapitalistisch-marktwirtschaftlichen Welt einerseits die Prostitution im Sinne einer Chiffre der Großstadtexistenz im Allgemeinen und andererseits die Zuhälter, die Chiffonniers der Großstadt, im Besonderen sich als Bewohner und Besitzer einer Mülldeponie etablieren. Die Chiffonniers verwerten den Müll und verdienen sogar daran.

Dabei geht es mir speziell um die Herausarbeitung der Figur des Chiffonniers, wie Baudelaire ihn verstand. Der Begriff hat bei Baudelaire primär eine die Klassenunterschiede in den kapitalistischen Gesellschaften unterstreichende Funktion. Ein Chiffonnier ist im wörtlichen Sinne ein Lumpensammler; dann, im übertragenen Sinne, ein Proletarier, der aus Unwertem, von der Bourgeoisie Weggeworfenem (»Auswurf«), »Wert«, in der Regel Geld, macht. Wenn man die Prostituierten als die von der Gesellschaft »weggeworfenen«, ausgestoßenen, wertlosen Gestalten betrachtet, die der Zuhälter »sammelt«, um sie mit Hilfe von Vertretern derselben Bourgeoisie zu »verwerten«, dann kann man die Zuhälterfiguren als Chiffonniers betrachten. Baudelaire beschreibt seinen Chiffonnier so:

Voici un homme chargé de ramasser les debris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance.¹

Baudelaire lenkt damit die Aufmerksamkeit auf einen Menschen, dem »aufgetragen« ist, den Tagesmüll der Hauptstadt aufzulesen. Alles, was die Großstadt wegwirft, alles, was sie verachtet, wird von ihm gesammelt und »katalogisiert«. Er füllt die Archive mit den Überresten des ausschweifenden Lebens der Schlemmer und Prasser, das Kapharnaum des Auswurfs.² Dabei sortiert er die Abfälle nach einem intelligenten Auswahlprinzip, er hortet sie, wie ein Geizhals einen Geld- oder Goldschatz hortet. Die »Auswürfe«, die von der Gottheit »Industrie« zerstampft werden, werden für ihn Objekte der Nützlichkeit, ja des befriedigenden Genusses. Diese Figur des Chiffonniers lässt sich auf die Figur des Zuhälters nahtlos übertragen. Er weiß genau, was von der Großstadt als »Abfall«, als »Müll« weggeworfen wird und wie man auf intelligente Weise den Sammlerblick schärfen kann, um denselben »Müll« wieder zu verwerten und käuflich erwerben zu lassen. Der Zuhälter erlebt (oder erleidet) an sich selbst die Dialektik des Ausgeworfenseins, woraus sich die zwanghafte Kompensation ergibt, wiederum die

1 Aus Baudelaires *Du Vin et du Haschisch* wird hier zit. n. Benjamin 1996: 441. »Hier ist ein Mann damit beauftragt, die Trümmer eines Tages in der Hauptstadt einzusammeln. Alles, was die große Stadt verworfen hat, alles, was sie verloren hat, alles, was sie verschmäht hat, alles, was sie kaputt gemacht hat, katalogisiert er, er sammelt es. Er sammelt die Archive der Ausschweifungen, das Sammelsurium der Ausschüsse. Er trifft eine Sortierung, eine intelligente Auswahl; er sammelt, wie ein Geizhals einen Schatz, den Abfall, der, von der Gottheit der Industrie zerkaut, zu Gegenständen des Gebrauchs oder des Genusses wird.« (Übersetzt mit www.DeepL.com/Translator)

2 Kapharnaum war im *Neuen Testament* die nach Nazareth zweite Heimatstadt Jesu, die auch eine Zoll- und Polizeistation zwischen zwei jüdischen Fürstentümern war, in der alle Gegenstände, die Reisende und Wegelagerer in die Stadt bringen wollten, auf potientes Schmutzgergut oder Gefahren für die Gesellschaft überprüft wurden.

Schwächeren ›auszuwerfen‹. Es ist eine individualisierte Verlängerung der Ungleichheit, Diskriminierung und Ausbeutung der marginalisierten Teile jeder Gesellschaft, die der kapitalistische Staat mit sich bringt und duldet. Der Zuhälter wird in dem Moment zu einem Mikrovertreter der riesigen Staatsmaschinerie, in dem er Provisionen vom Arbeiterlöhne der Prostituierten kassiert und dennoch ihnen ein Gefühl vermittelt, sie kämen ohne ihn nicht aus. Seine Arbeitsweise spiegelt den staatlichen Umgang mit den Randgruppen der Gesellschaft, besonders mit der am stärksten marginalisierten weiblichen Bevölkerung. Die Zuhälterrolle erhält trotzdem eine Gültigkeit, denn sie bestätigt die Machtverhältnisse der herrschenden Klasse auf Kosten der unterdrückbaren Randgruppen. Karl Kraus betrachtet die Doppelfunktion des Zuhälterberufs kritisch:

Die Rechtsstellung des Zuhälters in der bürgerlichen Gesellschaft ist noch nicht geklärt. Er ist ihr Auswurf. Denn er achtet, wo geächtet wird; er beschützt, wo verfolgt wird. Er kann für seine Überzeugung auch Opfer bringen. Wenn er jedoch für seine Überzeugung Opfer verlangt, fügt er sich in den Rahmen einer Gesellschaftsordnung, die zwar dem Weib die Prostitution nicht verzeiht, aber die Korruption dem Manne. (Kraus 1986: 46)

In der globalisierten Welt geht der Zuhälter sogar noch einen Schritt weiter und wird zu einer Art Unternehmer, einer ›Ich-AG‹.³ Die Begriffsbezeichnung des Chiffonniers passt auf die Zuhälterfiguren bei Manto auf doppelte Weise, erstens, wie von Charles Baudelaire beschrieben, und zweitens, wie Walter Benjamin in seinen Bemerkungen zu Baudelaire im *Passagen-Werk* erläutert. In Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (*Die Blumen des Bösen*) wird er auch mit dem Künstler assoziiert (›Sieht man einen Lumpensammler, der daherkommt, kopfschüttelnd, stolpernd und an die Mauern stoßend wie ein Dichter‹)⁴, der immer auch am Rande des gesellschaftlichen Abgrunds taumelt, zumindest in dessen Varianten als Scharlatan und Gaukler. Die Zuhälter werden zu symptomatischen Begegnungsgestalten der Großstadt und umfassen in einem abstrakten Sinne die Lebensauffassung und -aufgabe eines Dichters. Das Symptomatische schließt die Gesamtheit der großstädtischen Lebenserfahrungen ein, die ihren Bogen über Merkmale wie Gleichgültigkeit, Erpressung, Ausbeutung oder Unterdrückung spannen, aber auch die Verwertung der von der Gesellschaft als Abfall verachteten Elemente zu etwas (Ver-)Brauchbarem, ›Wertvollem‹ hervorhebt. Baudelaires Bezeichnung des Chiffonniers hat somit im Rahmen dieses Beitrags eine doppelte Anwendungsmög-

3 Die Übersetzung für das Wort ›Zuhälter‹ heißt ›Dalal‹ auf Hindi, der Nationalsprache Indiens, und Marathi, der Regionalsprache im Bundesstaat Maharashtra. Es gibt eine bekannte Straße namens ›Dalal Street‹, wo die Börse *Bombay Stock Exchange* steht. Die wirtschaftlichen Konnotationen des Wortes sorgen für eine spezifische Deutung, wenn man Mantos Texte in der Hindi- bzw. Marathi-Übersetzung liest.

4 In seiner berühmtesten Gedichtsammlung, *Les Fleurs du Mal* (*Die Blumen des Bösen*), ist der dritte Zyklus, der sich an die *Tableaux Parisiens* anschließt, mit *Le Vin* überschrieben. Er besteht aus fünf Gedichten, mit den (deutschen) Titeln: *Die Seele des Weines*, *Der Wein der Lumpensammler*, *Der Wein des Mörders*, *Der Wein des Einsamen* und *Der Wein der Liebenden*. Das zweite Gedicht *Le Vin des Chiffonniers*, aus dem die oben zitierten Zeilen stammen, entstand in der Zeit um das Jahr 1843 (es existiert auch eine Prosafassung, als Teil der Abhandlung *Du Vin et du Haschisch*, aus dem Jahre 1851). Zu *Le Vin des Chiffonniers* vgl. Baudelaire 1975: 274–276.

lichkeit. Erstens werden die Zuhälterfiguren zu Chiffonniers, und zweitens wird der Autor selbst zum Chiffonnier, der die ›Abfälle der Geschichte‹ durchwatet.

Das Auffällige bei Sa'adat Hasan Mantos Erzählungen aus dem Rotlichtmilieu sind die nuancierte Darstellungsweise, in der er seine Figuren schildert, und die Autonomie, die er ihnen dabei verleiht. Die Analogisierung von Frau und Stadt, die bei Benjamin und Baudelaire zentrale Züge des Stadtdiskurses gewinnt, wird bei Manto zu einer Analogisierung von Prostitution und Stadt. Die Prostituierten werden bei ihm die paradigmatische Achse der Ausbeutung der Marginalisierten und vertreten die Subalternen. Das Außergewöhnliche dabei ist, dass Manto sie nicht immer zum prädestinierten Opferschicksal verdammt, sondern sie mit subversiven Waffen ausstattet, um die Doppelmoral, besonders die Sexualmoral, der Bourgeoisie bloßzulegen.

2.

Ich möchte auf sechs Erzählungen Mantos aus den Jahren 1930 bis 1948 näher eingehen. Die Erzählungen *Hatak*, auf Englisch *Insult*, auf Deutsch *Beleidigung*, und *The Black Shalwar* (*Die schwarze Hose*) sind wirkungsstarke Narrative, die gewisse Ähnlichkeiten mit der Kurzgeschichte *Boule de Suif* von Guy de Maupassant haben. Beide Erzählungen Mantos spielen in Großstädten, *Hatak* in Bombay⁵ und *The Black Shalwar* in Delhi. Das großstädtische Milieu macht die permanente Kulisse in den meisten Erzählungen Mantos aus, wobei die Protagonisten aus kleineren Städten in die Großstadt umgezogen sind. Besonders sind seine *Bombay-Stories*,⁶ die in Bombay spielenden Kurzgeschichten und Erzählungen, so etwas wie das Archiv der Sozialgeschichte der Megacity. Die Erzählungen *Siraj*, *Saha'e* und *Khushiya* sind Beispiele für unkonventionelle Darstellungen von Zuhälterfiguren. Die Erzählung *Sau Kendil Power ka Bulb* (*Eine 100-kW-Glühbirne*) schildert jedoch ein eher realistisches, gängig glaubhaftes Bild eines skrupellos ausbeuterischen Zuhälters. Der Zuhälter in dieser Erzählung bleibt anonym, alle anderen oben erwähnten Narrative haben konkrete Namen für ihre Chiffonniers: Ramlal in *Hatak*, Khuda Baksh in *Kali Shalwar*, Dhundhu in *Siraj* und schließlich Saha'e und Khushiya in den eponymen Erzählungen.

Die Zuhälter gehen von der Annahme aus, dass sie die Käuflichkeit bzw. die Reizwirkung ihrer Frauen hervorheben müssen, um die Großstadtkunden anzulocken. Deshalb ermuntern sie die Prostituierten, sich zu schminken und ihre besten Kleider anzuziehen. Jedem neuen Kunden stellen sie die Frau als ›Neuling‹ vor, um damit den Eindruck zu erwecken, dass die Frau relativ wenig ›verbraucht‹ worden sei. Außer dem Zuhälter in der Erzählung *Sau Kendil Power ka Bulb* sind alle Zuhälter sympathisch, obwohl sie als Erstes auf ihre Provision pro Kunde achten. Da die Hure das Kapital für das Gewerbe des Zuhälters bildet, ist es in seinem Interesse, dass er sich um sie kümmert und für sie sorgt. Mantos Zuhälterfiguren sind gleichzeitig Träger eines Patriarchats, in dem die Zuhälter zugleich die Frauen verkaufen und schützen wollen. Die

5 Bis 1996 hieß die Stadt Bombay, nach dem portugiesischen ›Bom Baia‹ (Gute Bucht). 1996 wurde der Stadtname zu Mumbai umbenannt. Natürlich kommt die Stadt als Bombay und nicht als Mumbai in dem Werk Mantos vor.

6 Bombay ist Schauplatz für viele Geschichten Mantos, besonders für die, in denen Prostituierte vorkommen (vgl. Manto 2012a).

Figuren Ramlal und Saha'e werden fast zu Vaterfiguren, die die Prostituierten unter ihre Fittiche nehmen, auch wenn ihr Hauptinteresse an den Frauen durch das wirtschaftliche gekennzeichnet wird.

Saugandhi, die Protagonistin der Geschichte *Hatak*, ist eine in einem Bordell in Bombay arbeitende Prostituierte. Sie ist eine herzensgute Frau, die als gutmütig und großzügig in ihrem Umgang mit den Mitmenschen, sogar mit ihren Kunden, dargestellt wird. Einmal gibt sie einem Freier sogar ihren Hurenlohn zurück, weil er sonst kein Geld mehr hätte. Sie ist eines Nachts um zwei Uhr bereit, sich für einen Kunden zurechtzumachen, obwohl sie Kopfschmerzen hat, nur um das Geld des Kunden einer anderen Prostituierten zu geben, damit diese zur Beerdigung ihres Ehemanns nach Hause fahren kann. Der Polizist Madho ist ihr Kunde, der sie ausbeutet, indem er mit ihr schläft, ohne sie dafür zu bezahlen. Er leiht sich im Gegenteil mit der Ausrede Geld von ihr, dass er sie bald mit nach Poona nimmt, wo er arbeitet. Er spielt mit ihren Gefühlen und lässt sie von einem bürgerlichen Leben als Ehefrau an seiner Seite träumen. An dieser Stelle schüttelt der Zuhälter Ramlal Saugandhi mit väterlicher Fürsorge wach, warnt sie vor der betrügerischen Gier Madhos und erteilt ihr den kostbaren Rat, sie solle ihr Geld in einem Loch unter einem der vier Bettbeine verstecken. Ramlal ist ein erfahrener Zuhälter, der ›Girls‹ von zehn bis hundert Rupien vermittelt und ihre Psyche nachvollziehen kann, besonders welche Schwächen diese haben könnten. Er geht mit seiner Provision korrekt um und betrügt seine Frauen niemals ums Geld. Er hält sich dafür verantwortlich, dass Saugandhi von keinen falschen Kunden ausgebeutet wird. Er kommt vielleicht Baudelaires Chiffonnier am nächsten in seiner Schwäche für Alkohol. Wenn er keinen Alkohol kaufen kann, fragt er Saugandhi, ob sie zufällig etwas vom vorigen Kundenbesuch übrig hat. Er beneidet sie sogar um ihren Beruf, bei dem der Alkoholkonsum ein selbstverständlicher Teil ist.

Die andere Geschichte, *The Black Shalwar*, spielt in Delhi und lenkt die Aufmerksamkeit der Leser*innen schon im ersten Satz auf die Kolonialzeit. »Before coming to Delhi she had lived in Ambala Cantonment, where several white clients visited her.« (Manto 2001b: 57) Sultana, die Protagonistin, ist eine Prostituierte, die mit ihrem Zuhälter Khuda Baksh zusammenlebt. Er ist ein aufstrebender Photograph und lebt ohne eine Spur von schlechtem Gewissen von Sultanas Geld. Er bringt sie von Ambala, einer Stadt im Punjab, nach Delhi, weil er von größeren wirtschaftlichen Chancen in der Hauptstadt ausgeht. Leider müssen die beiden enttäuscht feststellen, dass Sultana in Ambala eine gut besuchte Prostituierte war und ein wohlhabendes Leben führen konnte. Sie konnte sich mit ihrem eigenen Geld Schmuck, Kleidung und Möbel kaufen. In Delhi findet sie kaum Kunden und verdient so gut wie gar nichts. Sie muss ihren Schmuck sogar verkaufen, nur um etwas zum Essen kaufen zu können. Khuda Baksh rennt irgendwelchen spirituellen Wahrsagern, den sog. Fakirs, nach und vernachlässigt Sultana vollkommen. In dieser Erzählung überlappen sich die Rollen des Zuhälters und des Ehemanns. Khuda Baksh ist ein schwerfälliger Mann und hat im Gegensatz zu Ramlal kein patriarchalisches Interesse, Sultana unter seiner Kontrolle zu halten. Es verletzt seinen männlichen Stolz nicht, immer wieder ihren Schmuck zu verkaufen, um das Existenzminimum zu organisieren. Manto gelingt es, viele Zuhälter nuanciert zu skizzieren, die alle ihre individuellen ›Verwertungsstrategien‹ demonstrieren. Bei Ramlal und Khuda Baksh fällt ein fehlendes erotisches Interesse auf: Sie pflegen eine streng professionelle Beziehung zu ihren Frauen.

Anders ist es in den Erzählungen *Siraj* und *Khushiya*. Siraj ist eine junge Prostituierte, um die der Zuhälter Dhundhu wirbt. Er arbeitete in den engen Gassen des Stadtteils Nagpada in Bombay seit zehn Jahren und hat um tausende Mädchen jeder Religion, Rasse und Temperamentveranlagung geworben. Er kennt die unterschiedlichen Vorlieben seiner Kunden gut und kann immer entsprechende Mädchen bzw. Frauen finden. Siraj war eine unberechenbare junge Hure. Jede ihrer Begegnungen mit einem Freier endete mit einem Krach, denn sie ließ sie nicht an sich heran. Siraj hatte als Prostituierte zwar ein armseliges Leben, aber sie benutzte ihre Wutanfälle zum Schutz ihres Stolzes. Sie hatte sich bislang oft mit Bordelldamen gestritten. Dhundhu stand immer an einem Laternenmast, an dem das *Telephone Department* (Telephonabteilung) einen Kasten für die vielen Kabel gehängt hatte. Manto vergleicht Dhundhus berufliche Tätigkeit mit diesem Kasten.

Dhundhu was also a type of a box, one there to collect information about men's sexual desires. He knew all the rich men, both those in the surrounding neighborhoods and in the far-flung ones, men who from time to time (or always) wanted to have sex, either to check if their plumbing still worked or to relieve stress. (Manto 2012c: 195)

Dhundhu findet Siraj sehr rätselhaft und schwört auf ihre Jungfräulichkeit. Er hat sehr zarte Gefühle für sie und geht daher ziemlich sanft mit ihr um. Eines Tages verschwinden die beiden für einige Tage, und als sie wieder nach Bombay kommen, erzählt Dhundhu dem Ich-Erzähler, dass er mit Siraj nach Lahore gefahren sei. Dort habe sie einen bestimmten Mann gesucht, in den sie sich, obwohl er sie betrog und in Bombay verkaufte, verliebt hatte. Sie habe ihn immer noch geliebt und wollte ihre Jungfräulichkeit nur an ihn verlieren. Sie verlässt ihn nach dem Liebesakt, kommt mit Dhundhu zurück nach Nagpada und ›arbeitet‹ wie gezähmt.

Khushiya ist auch eine Erzählung mit einer erotischen Verstrickung zwischen dem Zuhälter Khushiya und der Prostituierten Kanta. Er geht eines Tages zu ihr, weil er ihr beim Umzug helfen möchte. Als er an ihre Tür klopft, fragt sie, wer da sei. Nachdem Khushiya seinen Namen gesagt hat, macht sie auf, obwohl sie nackt ist und duschen gehen wollte. Khushiya verspricht es die Sprache, weil er noch nie so unvorbereitet eine splitter nackte Frau gesehen hatte. Er sagt Kanta, dass sie nicht unbedingt hätte aufmachen müssen, er wäre wiedergekommen. Kanta antwortet darauf auf eine Weise, die Khushiya wie ein Schlag trifft. Sie sagt, sie brauchte sich vor ihm gar nicht zu schämen, er sei ja schließlich ›bloß‹ ihr Khushiya. »When you said it was you, I thought, what's the big deal? It's only my Khushiya, I'll let him in...« (Manto 2012b: 2; Hervorh. i.O.). An dieser Stelle ist der männliche Stolz des Zuhälters so verletzt, dass die Hure ihn nicht wie einen Mann, sondern wie »eine dösende Katze auf ihrem Bett« (ebd.: 4) behandelt. Er erwartet von ihr, dass sie sich schämt, errötet und sich seiner Begierde hingibt. Er kann den Gedanken nicht ertragen, dass sein Zuhälterdasein seine erotische Ausstrahlung konterkariert. Der beleidigte Khushiya kauft neue Kleider, kämmt sich die Haare, bestellt ein Taxi und kommt zu Kanta, um sie abzuholen, als wäre er selbst ein Freier. In dieser Erzählung überlappen sich die persönlichen und beruflichen Interessen des Zuhälters, und Manto meistert die Kunst der Darstellung in Graustufen, wo sonst eine vermeintliche Ambivalenz zwischen Gut und Böse herrscht. Khushiya bleibt Mantos subtilste psychologische Studie eines Menschen, der einen von der bür-

gerlichen Gesellschaft verabscheuten Beruf ausübt, sich jedoch den gesellschaftlichen Normen der Männlichkeit und des Chauvinismus anpasst.

Saha'e ist eine der bekanntesten Erzählungen Mantos, die vor dem Hintergrund des religiös gesteuerten Blutbades zwischen Hindus und Muslimen sofort nach der Teilung Indiens spielt. Diese Erzählung ist der Prototyp einer Novelle mit einer klaren Trennung zwischen einer Rahmenerzählung und einer Binnenerzählung. Den Rahmen bildet die Geschichte dreier Freunde, zweier Hindus und eines Muslims. Der muslimische Freund Mumtaz hat die Entscheidung getroffen, nach der Teilung nach Pakistan überzusiedeln. Einige Literaturwissenschaftler*innen sehen darin Anspielungen auf die Biographie Mantos. Die Binnenerzählung handelt von der außergewöhnlichen Offenbarung der Menschlichkeit in der dunkelsten Stunde der Gewalt. Das ist die Geschichte von Saha'e, einem Zuhälter, »a staunch Hindu, who worked the most abominable profession, and yet his soul – it couldn't have been more luminous.« (Manto 2001a: 172; Hervorh. i.O.)

Saha'e wird von Anfang an als ein Mann mit einem klaren und reinen Bewusstsein dargestellt, obwohl er seit Jahren um Prostituierte wirbt. Er besitzt eine kleine Wohnung, die er an Kunden vermietet. Er legt großen Wert auf Sauberkeit und sorgt dafür, dass die Kunden ungestört bedient werden. Er betrügt die Kunden nicht und unterbindet den Kontakt, wenn er einen Verdacht gegen eines der Mädchen hegt. Er will insgesamt nur 30.000 Rupien verdienen und dann endgültig nach Benares, seiner Heimatstadt, ziehen und dort Stoffe verkaufen. Er hat schon 20.000 Rupien beiseitegelegt und wartet nun auf die restlichen 10.000. Mit diesem der Notwendigkeit geschuldeten und nicht durch Gier motivierten Anspruch fällt Saha'e schon als ungewöhnlich auf. Er scheint allen Prostituierten, die für ihn arbeiten, eine vollkommene Vaterfigur. Er kümmert sich um sie wie um seine Töchter. Diejenigen, die gern Fleisch essen und es nicht oft essen können, weil die anderen vegetarisch sind, lässt Saha'e an einem Wochenende in die Stadt gehen, um ihre Fleischsucht zu stillen. Alles, was im Namen der Gutmütigkeit, Menschlichkeit, Zugehörigkeit beschrieben wird, sind Tugenden, die man im bürgerlichen Kontext meistens bei der Beschreibung der Institution Familie findet. Saha'e schafft trotz der wirtschaftlichen Notwendigkeiten »familiäre« Räume und pflegt väterliche Beziehungen zu seinen Ersatztöchtern. Er ist wie der intelligente Chiffonnier Baudelaires, der seinen Goldschatz hortet. Wenn er sowieso dabei ist, die »Abfälle« der Gesellschaft zu verwerten, dann macht er daraus das Beste für sich selbst, aber nicht im wirtschaftlichen Sinne. Als die religiös gesteuerten Krawalle ausbrechen, sieht Mumtaz, der bald nach Pakistan übersiedeln möchte, Saha'e tödlich verwundet auf der Straße liegen. Er hält es für gefährlich, ihm zu helfen, weil er als Muslim fürchtet, für den Mörder Saha'es gehalten zu werden. Als er auf der Flucht ist, ruft ihn der in seinem eigenen Blut im Sterben liegende Saha'e und gibt ihm einen Beutel mit Schmuck und 1200 Rupien. Das Geld gehörte einer muslimischen Prostituierten, Sultana, und Saha'e erteilt Mumtaz den Auftrag, den Beutel Sultana auszuhändigen. Diese Menschlichkeit und Selbstlosigkeit gelten heute noch im Kontext der religiös entflammenden Konflikte als ein Zeichen der Hoffnung und Toleranz besonders in Indien. Der Zuhälter Saha'e wird zu einem Messias, der die religiös aufgehetzten Feindlichkeiten für unsinnig erklärt und die wahre Menschlichkeit aufrechterhält. Die Erzählung eröffnet bereits mit dem Elan einer unvergänglichen Botschaft:

Don't say that one lakh Hindus and one lakh Muslims died, say that two lakh human beings died. [...] They are foolish, who think that guns can kill religions. Mazhab, din, iman, dharm, faith, belief—all these are found in our soul, not in body. How can they be annihilated by butcher's cleavers, knives and bullets? (Ebd.: 168)

Saha'e ist der Gegenpol des anonymen Zuhälters in der Erzählung *Sau Kendil Power ka Bulb*. Das ist die erschreckende Geschichte einer Prostituierten, die von einem skrupellosen Zuhälter dermaßen ausgebeutet wird, dass sie sich zu jeder Zeit bereit erklären muss, sich einem Freier auszuliefern. Sie leidet unter schwerem Schlafmangel. Dieser Schlafmangel wird dadurch dramatisch verstärkt, dass sie nachts in einem Raum bleiben muss, in dem eine 100-kW-Glühbirne unablässig brennt. Der Ich-Erzähler ist ein solcher Kunde, der die grässliche Lage der Prostituierten sieht und sie wieder nach Hause bringt, ohne ihre Dienste in Anspruch genommen zu haben. Als er aus Neugierde nochmals die Frau besuchen geht, verschlägt es ihm den Atem, als er sie in demselben Raum mit der glühenden 100-kW-Glühbirne schlafen und neben ihr den Zuhälter liegen sieht, den sie vermutlich mit einem Stein ermordet hat. Der brutale Zuhälter stellt das oft vorkommende Bild eines Ausbeuters dar, der die verwahrlosten Frauen wie Tiere behandelt. Die immer brennende Lampe ist die groteske Äußerung der dunklen Seite der Gesellschaft, die wie ein Blutegel die Lebenskräfte der marginalisierten Gruppen aussaugt, um selbst zu gedeihen. Die übertriebene Helligkeit der 100-kW-Glühbirne blendet die Augen der Leser*innen und lässt sie diese buchstäblich stechende Wirklichkeit nur verschwommen wahrnehmen.

3.

Was haben diese nuancierten Bilder der Zuhälterfiguren miteinander zu tun? Welche Gemeinsamkeiten bieten sie? Können sie aus der gegebenen Rolle herauspringen und eine andere übernehmen? Diese Fragen eröffnen neue Lesarten, die Mantos Werke, besonders seine Großstadtnarrative, als einen Ausdruck der »kleinen Politik« verstehen lassen. Die Minderheiten, die Randgruppen in der Gesellschaft finden bei Manto immer einen Platz im Zentrum des Erzählflusses. Nicholas Thoburn (vgl. 2002) setzt sich in seinem Aufsatz *Difference in Marx. The lumpenproletariat and the proletarian unnamable* mit der Verortung des Proletariats bei Marx auseinander und bringt die These ein, dass das Proletariat nicht mit einer historischen Identität dargestellt wird, sondern als ein »kleiner« politischer Kompositionsmodus. Thoburn argumentiert, im Anschluss an Deleuzes und Guattaris These, dass die Macht der Minderheiten ihr universelles Bewusstsein im Proletariat findet (vgl. Deleuze/Guattari 1988: 472). Der französische Philosoph Gilles Deleuze und der französische Psychoanalytiker Félix Guattari lehnen die bereits existierende Fetischisierung der Identitäten ab, auch die des Proletariats, und plädieren für eine »kleine Politik«, die in den eingegengten Räumen und unmöglichen Lagen der kleinen Leute, der Minderheiten, operiert, wo diese Minderheiten eine kohärente, fassbare Identität nicht annehmen wollen. Ich möchte mich auf die »kleinen« Zuhälterfiguren bei Manto konzentrieren und diese (lumpen)proletarischen Figuren als universelle Figuren der »kleinen Politik« betrachten. Manto richtet sein Augenmerk auf diese scheinbar namenlosen Figuren und befreit sie von den erwarteten, fast klischeehaften Rollenbildern. Sie überschreiten die sozialen Rollengitter und tra-

gen zum Verständnis der sozialen bzw. historischen Prozesse bei. Die Figur des Zuhälters als Chiffonnier kann man im übertragenen Sinne verstehen, wenn man sich mit Walter Benjamins Baudelaire-Studien beschäftigt. An dieser Stelle weiche ich von der Analogie des Zuhälters als Chiffonnier ab und gehe zur Analogie des Dichters und des Historikers als Chiffonnier über. Damit ist in erster Linie Manto selbst gemeint.

Bereits in seinem Werk *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* dokumentierte Karl Marx die Zusammenstellung der Gesellschaft vom 10. Dezember 1849 unter Louis Bonaparte:

Unter dem Vorwande, eine Wohltätigkeitsgesellschaft zu stiften, war das Pariser Lumpenproletariat in geheime Sektionen organisiert worden [...]. Neben zerrütteten Roués mit zweideutigen Subsistenzmitteln und von zweideutiger Herkunft, neben verkommenen und abenteuernden Ablegern der Bourgeoisie: Vagabunden, entlassene Soldaten, entlassene Zuchthaussträflinge, entlaufene Galeerensklaven, Gauner, Gaukler, Lazzaroni, Taschendiebe, Taschenspieler, Spieler, Maquereaus, Bordellhalter, Lastträger, Literaten, Orgeldreher, *Lumpensammler*, Scherenschleifer, Kesselflicker, Bettler, kurz, die ganze unbestimmte, aufgelöste, hin- und hergeworfene Masse, die die Franzosen la Bohème nennen; mit diesem ihm verwandten Elemente bildete Bonaparte den Stock der Gesellschaft vom 10. Dezember. »Wohltätigkeitsgesellschaft« – insofern alle Mitglieder gleich Bonaparte das Bedürfnis fühlten, sich auf Kosten der arbeitenden Nation wohlzutun. Dieser Bonaparte, der sich als Chef des Lumpenproletariats konstituiert, der hier allein in massenhafter Form die Interessen wiederfindet, die er persönlich verfolgt, der in diesem *Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen* die einzige Klasse erkennt, auf die er sich unbedingt stützen kann, er ist der wirkliche Bonaparte, der Bonaparte sans phrase. (Marx 2013; Hervorh. S.A.)

Es gab auf dem indischen Subkontinent keine als exklusiv markierte Tradition der »Bohème«. Manto konnte aber instinktiv zu diesen »Elementen« eine gewisse Affinität empfinden und begründete so durch seine Narrative eine »Wohltätigkeitsgesellschaft«. Die Rotlichtfiguren und die Chiffonniers waren genau genommen kein Teil der »Bohème«. Aber der im Frust und »Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen« identifizierbare Lumpensammler lässt sich, mutatis mutandis, durch die Dichterstimme ergänzen. Da der Chiffonnier sich stets mit dem »Abfall« beschäftigt, hat er die unmittelbarste Beziehung dazu und weiß, wie man ihn noch retten kann. Baudelaires Beschreibung eines Chiffonniers und seine Affinität zur Dichterfigur sind wegen der revolutionären Vorstellungen, die Gesellschaft zu verändern (wenn auch nur in Gedanken), sehr leicht übertragbar auf die Motivationsprofilierung eines Autors. In Baudelaires *Wein der Lumpensammler (Le Vin des Chiffonniers)* heißt es:

Sieht man einen Lumpensammler, der daherkommt, kopfschüttelnd, stolpernd und an die Mauern stoßend wie ein Dichter; und ohne um die Spitzel, seine Untertanen, sich zu kümmern, schüttet er ungehemmt sein Herz aus, das glorreiche Taten träumt.

Er leistet Eide, diktiert erhabene Gesetze, zermalmt die Bösen, richtet die Opfer auf, [...] berauscht [...] sich am Glanz der eignen Tugend. (Baudelaire 1975: 275)

Dieser Ehrgeiz und das Selbstbewusstsein des revolutionär-träumerischen Lumpensammlers spiegelt sich in Mantos Auswahl der Themen und der Protagonisten. Sei-

ne Figuren kommen meistens aus dem Abgrund der Gesellschaft und werden verschmäht. Manto sammelt sie alle behutsam zusammen und verwertet sie so, dass man sie nicht als die Infizierten behandelt, sondern als den Schorf der vielen gesellschaftlichen Wunden. Man braucht nur leicht an ihm zu kratzen, dann offenbart die Gesellschaft ihre ungeheilten Wundstellen. Manto unterstellt dabei die selbstbewusste Souveränität eines Dichters, wobei er nicht auf die bourgeoise Gesellschaft angewiesen ist, um nach dem »Auswurf« Ausschau zu halten, sondern er zeigt den sich sonst für respektabel haltenden Bürger*innen, was für eine »Reinigungsfunktion« die Ausgeworfenen einnehmen können. Er wollte jedoch nicht den Arzt spielen und die Gesellschaft von den Krankheiten heilen. Er hielt sich nicht für einen Apotheker, bei dem man fertige Arzneimittel gegen diverse Krankheiten kaufen konnte.⁷ Die Geistesverwandtschaft Mantos mit Baudelaire ist verblüffend und deshalb umso auffälliger. Ihre Bemerkungen über die subterranean Themenwelten der Prostituierten, Bordelle, Kleinkriminellen, Alkoholiker usw. kann man an der Transkulturalität der behandelten Thematiken ablesen. Die erwähnten Themen fesseln Schriftsteller wie Baudelaire und Manto, obwohl die beiden Autoren geographisch, zeitlich, kulturell, sprachlich weit entfernt voneinander zu verorten sind. Die Transkulturalität stiftet das »Menschliche«, das »Grenzübergreifende« und verbindet die beiden Autoren.

Irving Wohlfarth sieht die unerlässliche Aufgabe eines Historikers darin, durch die »Abfälle der Geschichte« zu waten und dann die »intelligente Auswahl« zu treffen.

He [der Historiker; Anm. S.A.] represents the two extremes of destruction and preservation, each one turning dialectically into the other. For in the end everything (and nothing) is to be saved. Then there will be no more refuse and refusal. But the more pressing task [...] is *to go through the garbage and make intelligent choices*. (Wohlfarth 1986: 157; Hervorh. S.A.)

Wohlfarths Bemerkungen über die Aufgabe des Historikers sind im Falle von Manto umso relevanter, als dieser den schmalen Weg geht, der als die hauchdünne Grenze zwischen Literatur und Geschichte fungiert. Die historischen Kulissen der indo-pakistanischen Teilung nehmen einen breiten Raum im Œuvre Mantos ein. Der Chiffonnier ist der Rücksammler der Geschichte. Der Dichter ist in dem Sinne der Chronist, der die namenlosen Opfer der Geschichte zitiert bzw. katalogisiert, ohne zwischen den Großen und den Kleinen zu unterscheiden.

Mantos Narrative sind ein Epitaph für die unnennbaren Physiognomien der Geschichte. Sie haben eine Gestalt, die die Grenzen von Zeit, Ort, Rasse, Religion überschreiten und trotzdem sämtliche Gesellschaften heimsuchen, »wo die Menschheit gewitterschwanger gärt und brodel« (Baudelaire 1975: 275). Baudelaire hätte ihn »Philosophe de la rue« alias »Chiffonnier« genannt.

7 Manto war der Auffassung, »wir sagen den anderen, woran sie leiden, aber besitzen keine Apotheke.« (Manto 1998: 85)

Literatur

- Baudelaire, Charles (1975): *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd. 3: *Les Fleurs du Mal* = Die Blumen des Bösen. Hg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois in Zusammenarb. mit Wolfgang Drost u. Robert Kopp. München.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Aus dem Franz. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt a.M.
- Dies. (1988): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Bd. 2. Übers. v. Brian Massumi. London.
- Kimmich, Dorothee (2009): Öde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache. Bemerkungen zu Franz Kafka, Feridun Zaimoğlu und der Weltliteratur als »littérature mineure«. In: Dies./Özkan Ezli/Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld, S. 297-316.
- Kraus, Karl (1986): *Sprüche und Widersprüche*. In: Ders.: *Aphorismen*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Frankfurt a.M. (= Karl Kraus. Schriften. Bd. 8), S. 7-178.
- Manto, Sa'adat Hasan (1997): *Blinder Wahn. Erzählungen*. Übers. v. Lothar Lutze u.a. Berlin.
- Ders. (1998): *Gesammelte Werke*. Bd. 1: *Dastavez*. Neu Delhi.
- Ders. (2001a): *Saha'e*. Übers. v. Muhammad Umar Memon. In: Ders. *Black Margins. Sa'adat Hasan Manto Stories*. Ausgew. v. M. Asaduddin. Hg. v. Muhammad Umar Memon. New Delhi. S. 168-176.
- Ders. (2001b): *The Black Shalwar*. Übers. v. Ralph Russel. In: Ders.: *Black Margins. Sa'adat Hasan Manto Stories*. Ausgew. v. M. Asaduddin. Hg. v. Muhammad Umar Memon. New Delhi, S. 57-73.
- Ders. (2012a): *Bombay Stories*. Übers. v. Matt Reeck u. Aftab Ahmad. Noida.
- Ders. (2012b): *Khushiya*. In: Ders.: *Bombay Stories*. Übers. v. Matt Reeck u. Aftab Ahmad. Noida, S. 1-9.
- Ders. (2012c): *Siraj*. In: Ders.: *Bombay Stories*. Übers. v. Matt Reeck u. Aftab Ahmad. Noida, S. 194-204.
- Marx, Karl (2013): *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. In: Ders.: *Politische Schriften*. Hg. v. Hans-Joachim Lieber. Darmstadt (= Neuauflage der Marx-Werkausgabe. Werke, Schriften. Bd. 3), S. 268-387.
- Thoburn, Nicholas (2002): *Difference in Marx. The lumpenproletariat and the proletarian unnamable*. In: *Economy and Society* 31, H. 3, S. 434-460.
- Tiedemann, Rolf (1996): *Einleitung des Herausgebers*. In: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M., S. 9-77.
- Wohlfarth, Irving (1986): *Et Cetera? The Historian as Chiffonnier*. In: *New German Critique* 39, S. 142-168.

(Anti-)Antisemitismus und Kapitalismuskritik

Erinnerungskulturelle und zeitkritische Konflikte in R.W. Fassbinders Drama *Der Müll, die Stadt und der Tod*

Andrea Geier

Abstract

The debates about Fassbinder's drama Der Müll, die Stadt und der Tod (Garbage, the City and Death) are still instructive for the culture of remembrance and the socio-political discussion of antisemitism and a good case study for literary scandal research. The article explains methodological aspects of the analysis of literary antisemitism and explains that the crucial problematic aspects of the drama arise from the way in which antisemitism, anti-antisemitism and criticism of capitalism are combined in the representation.

Title

(Anti-)Antisemitism and Criticism of Capitalism. Memory Culture and Cultural Conflicts in R.W. Fassbinder's Drama Garbage, the City, and Death

Keywords

antisemitism; anti-antisemitism; scandalous literature; shoah; Rainer Werner Fassbinder (1945-1982)

Debatten und Text – Text und Debatten

Fassbinders Drama *Der Müll, die Stadt und der Tod* hat eine jahrzehntelange Debatten- und Nicht-Aufführungsgeschichte, und diese Auseinandersetzungen, insbesondere konzentriert auf die Jahre 1976 (Kontroverse um den Text) sowie 1984 und 1985 (Kontroverse um Aufführungsankündigungen und -versuche sowie Frankfurter Bühnenbesetzung), sind immer noch aufschlussreich und bedeutsam für die Erinnerungskultur und die gesellschaftspolitische Auseinandersetzung mit Antisemitismus.¹

1 Die einzelnen Phasen des Streits und ihre Schwerpunkte benennt Bodek wie folgt: 1976: »Kulturkontroverse: Rechts-links-Polemik um die »Enttabuisierung von Juden««, 1984: »Karriere/Kompetenz-Kon-

Corresponding author: Andrea Geier (Universität Trier, Germany);

E-Mail: geier@uni-trier.de;

 Open Access. © Andrea Geier 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Die Nicht-Aufführungsgeschichte wurde fälschlicherweise immer wieder mit Begriffen wie ›Verbot‹ und ›Zensur‹ in Verbindung gebracht. Doch keine der Entscheidungen, Fassbinders Stück nicht zu inszenieren oder eine Inszenierung dann doch nicht zu zeigen, waren durch Zensur veranlasst. Darüber hinaus zeigen mehrmalige Aufführungsversuche in Deutschland und gelungene, unspektakuläre Inszenierungen im Ausland, dass das Stück auch keinem Kommunikationsverbot unterlag. Als im Oktober 2009 Fassbinders Figur des ›Reichen Juden‹ die Mülheimer Bühne betrat (Regie: Roberto Ciulli), blieb ein möglicherweise erwarteter, erwünschter oder befürchteter Skandal aus. Wer angenommen hatte, das Drama sei durch die kontroverse Rezeptionsgeschichte »selbst zu einem Tabu geworden« (Töteberg 2002: 103), mag überrascht gewesen sein. Denn in diesem Fall hätte die bloße Tatsache, dass das berüchtigte Skandalstück auf einer deutschen Bühne zu sehen ist, für eine entsprechende Aufmerksamkeit sorgen müssen.² Aber auch jenseits überzogener und falsch motivierter Erwartungen war die verhaltene Resonanz bemerkenswert, da die Mülheimer Inszenierung die Auseinandersetzung mit der Shoah und der Vergangenheits-›Bewältigung‹ vertiefen als auch darüber hinaus anschlussfähig sein sollte für die Darstellung ökonomischer Themen im Theater. So zumindest lässt sich die Ergänzung des *Müll*-Stücks mit Fassbinders *Nur eine Scheibe Brot* und *Blut am Hals der Katze* verstehen. Nach der Mülheimer Inszenierung muss man konstatieren: Sie weckte kein neues Interesse für Fassbinders Drama. Einen festen Platz im Repertoire deutschsprachiger Bühnen wird es nicht erhalten.

Auf Grund seiner langen Nicht-Aufführungs- und kontroversen Interpretationsgeschichte³ ist das Drama aber weiterhin ein Fallbeispiel für die Literaturskandalforschung.⁴ Die Fassbinder-Kontroversen erlauben Einblicke in einen öffentlichen kommunikativen Raum, in dem verschiedene Perspektiven auf erinnerungskulturelle

troverse zwischen verschiedenen Protagonisten der Frankfurter Kulturszene«, 1985: »Politische Kontroverse: ›Normalisierung‹ der deutschen Geschichte« (Bodek 1998: 354).

- 2 Im Vorfeld kam es zu etwas Kritik, aber insgesamt fand weder eine ausführliche noch eine tiefergehende öffentliche Auseinandersetzung mit der Aufführung statt. Dies kann daran liegen, dass sich der gesellschaftliche Resonanzraum geändert hat für diese Art der Skandalisierung. Auch dramaturgische Entscheidungen könnten die Wirkung der Inszenierung beeinflusst haben. Dazu zählt etwa, dass die Figur des ›Reichen Juden‹ mit einer Schauspielerin (Simone Thoma) besetzt wurde, dass der jüdische Grundstücksspekulant und der Regisseur aus *Nur eine Scheibe Brot* durch die Besetzung überblendet wurden und dass über das Filmprojekt das Thema Konzentrationslager und damit jüdische Figuren als Opfer unmittelbar auf der Bühne zu sehen sind, bevor ein Jude (auch) die Rolle eines Täters übernimmt. All diese Entscheidungen könnten auch darauf hinweisen, dass das Stück während der Erarbeitung doch weiterhin als tendenziell problematisch, schwierig und zu missverständlich empfunden wurde, als dass man es ohne größere Bearbeitungen hätte inszenieren können.
- 3 Nurmehr als Reminiszenz an die lange Skandalgeschichte ist auch die Verfilmung *Schatten der Engel* unter der Regie von Daniel Schmid (BR Deutschland/Schweiz 1975/1976) von Interesse, an und in der Fassbinder selbst mitwirkte (Drehbuch: Schmid und Fassbinder).
- 4 Literaturskandalforschung widmet sich den unterschiedlichen Deutungen eines skandalisierten Objekts – eines Textes oder Ereignisses wie z.B. einer Theaterraufführung – im Rahmen einer öffentlichen Debatte. Untersucht werden die Standpunkte, die massenmedial vermittelt werden. Zu beschreiben sind Verlauf, Akteur:innen und Argumentationsmuster, Wirkungsabsichten und Rezeptionsmodi. Diese Aspekte greifen de facto ineinander, da kommunikative Prozesse dynamisch sind und Bedeutungszuweisungen daher mehrfach ausgehandelt und neu bestimmt werden. Dies alles zusammen bildet die Skandalkommunikation. Zu Literaturskandalen allgemein, einzelnen Fällen

und zeitkritische Themen Geltung beanspruchen und miteinander konkurrieren: die Erinnerung an die NS-Geschichte und die Shoah, der Umgang mit Juden und Jüdinnen in der Bundesrepublik Deutschland und die Kritik an einem ausbeuterischen kapitalistischen System. Themen und Figurenkonstellation in Fassbinders Drama boten für alle drei Themenfelder Anlass, jeweils über Antisemitismus, Anti-Antisemitismus und Philosemitismus in einer postnationalsozialistischen Gesellschaft zu diskutieren.

Für die literaturwissenschaftliche Analyse ist die Verbindung zwischen den Kontroversen und dem Damentext interessant, insofern unterschiedliche Deutungen des Textes in den Kontroversen das Plädoyer für oder gegen eine Aufführung stützen sollten. Darüber hinaus eignet er sich als Referenztext, um methodische Fragen der Untersuchung von literarischem Antisemitismus und anti-antisemitischer Kritik zu erörtern: Hierfür sind die Funktionen literarischer Alteritätskonstruktionen im Hinblick auf verschiedene Kontexte zu beschreiben, in diesem Fall die Darstellung einer jüdischen Figur nach dem Holocaust in der deutschen Gesellschaft (Bundesrepublik) mit Bezug auf erinnerungskulturelle Aspekte – Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit und des Holocaust – und Kapitalismuskritik. In diesem Sinne behandelt die vorliegende Analyse das *Müll*-Stück als Beispiel für die Untersuchung von literarischem Antisemitismus nach dem Holocaust und gibt dafür eingangs methodischen Überlegungen breiten Raum. Daran schließt sich eine Interpretation an. Die zentrale These der Untersuchung lautet: Die entscheidenden problematischen Aspekte des Dramas ergeben sich aus der Art und Weise, wie sich in der Darstellung Antisemitismus, Anti-Antisemitismus und Kapitalismuskritik miteinander verbinden. Die Bedeutungsdimensionen, die hierbei entstehen, werden im Text nicht kritisch genug bearbeitet.

Die literaturwissenschaftliche Textinterpretation ist einerseits von Debatten um den Text getrennt, kann andererseits aber sinnvoll darauf bezogen werden, denn eine zentrale Debatten-These lautete, dass das Stück nur falsch gelesen worden sei. Der Nachweis konzeptioneller, struktureller, thematischer und motivischer Probleme kann daher etwas zur Bewertung der Debatten beitragen. Die These vom »Missverständnis« ist im Übrigen nicht so harmlos, wie sie zunächst klingen mag, sondern hat verschiedene Spielarten und Äußerungskontexte. Sie wurde unter anderem dazu verwendet, der Forderung nach einer vermeintlich wünschenswerten »Normalisierung« im Umgang mit der Shoah Vorschub zu leisten: Wer in Fassbinders Text Antisemitismus entdeckte, sei in der Aufarbeitung der NS-Geschichte wohl noch nicht weit gekommen, lautete die Unterstellung.⁵ Kritik an Fassbinders Drama wurde so öffentlich delegitimiert und auf teilweise geradezu infame Weise ins Unrecht gesetzt. Die Be-

und gattungsspezifischen Fragen siehe Neuhaus/Holzner 2007 und Weninger 2004 sowie Franzen 2018, Geier 2018.

- 5 Hier tat sich insbesondere Günther Rühle hervor: Er stützte seine Behauptung einer »Fehlrezeption« mit der Aussage, dass »der Blick auf den Juden durch die unsichtbare, aber anscheinend immer noch gebräuchliche Brille des nationalsozialistischen Judendenunzianten Julius Streicher« gelenkt sei (Rühle 2000: 508). Dies ist angesichts der Kritik von Holocaust-Überlebenden an Fassbinders Stück, über die Rühle auch schreibt, eine Behauptung, die einen entsetzt zurücklässt. Rühle bezeichnete außerdem im gleichen Beitrag (erstmal 1986 erschienen) Antisemitismus als »Angstvokabel« (ebd.: 517) und fabulierte, eine jüngere Generation von Juden sei »alleingelassen mit der Frage, warum sich das europäische Judentum so leicht, fast widerstandslos zum Opfer kleinbürgerlich-faschistischer Mörder habe machen lassen« (ebd.: 515).

hauptung einer ›Fehlrezeption‹ steht damit in einer Linie mit der bereits erwähnten unzutreffenden, dramatisierenden Darstellung eines Kampfes zwischen ›Kunstfreiheit‹ und ›Zensur‹, die sich eines simplen – aber eigentlich recht leicht durchschaubaren – Reiz-Reaktionsmusters zu bedienen versuchte: Wer gegen Zensur und für Kunstfreiheit sei, müsse sich für die Inszenierung von Fassbinders Stück aussprechen.

Die folgende Untersuchung des *Müll*-Stücks konzentriert sich auf ausgewählte Aspekte, die für die kontroverse Interpretationsgeschichte bedeutsam und für die methodischen Überlegungen charakteristisch sind. Hierfür werden zunächst weitere Bezüge zwischen Debatten, Werk und Autorschaft betrachtet, und davon ausgehend wird erläutert, was bei der Formulierung von Leitfragen zu beachten ist.

Methodische Fragen: Fassbinder-Kontroversen, Autorschaft, Antisemitismus

Auch in literaturwissenschaftlichen Interpretationen zeigen sich bis heute mehr oder weniger offene Spuren der zeithistorischen Kontroversen. Vielfach erscheinen Positionen von Verteidiger:innen und Kritiker:innen unnötig vereindeutigend, als ob ein Text stets nur ausschließlich entweder über Stereotypisierungen und antisemitische Vorurteile aufklären oder aber antisemitische Einstellungen reinszenieren und unkritisch wiederholen könne, so dass er damit Akzeptanz für antisemitische Äußerungen schafft. Wie kann man es sich erklären, dass es auch nach so langer Zeit eine Tendenz zu Pro-contra-Perspektiven gibt? Es dürfte vor allem dem Umstand geschuldet sein, dass es im gesellschaftspolitischen Raum beim Thema Antisemitismus die begrüßenswerte Erwartung gibt, sich klar und eindeutig zu verhalten. Übertragen in das Feld literaturwissenschaftlicher Diskussionen, kann dies jedoch den Blick für Widersprüche und Ambivalenzen in einem umstrittenen Text verstellen. Ausgehend von der gesellschaftspolitischen Bedeutung des Themas Antisemitismus wird hier um ein bestimmtes Bild einer Person gekämpft (siehe hierzu auch Geier 2017b). Die Feststellung von Antisemitismus ist so gravierend, dass damit scheinbar immer zugleich der/die Autor:in bezichtigt oder umgekehrt ›freigesprochen‹ wird. Für den Streit um Fassbinders Drama spielte dies zeithistorisch eine besondere Rolle, da es vielfach nicht nur um eine einzelne Person, sondern zugleich um ein ganzes Milieu ging. Dies kristallisierte sich besonders deutlich im Vorwurf des ›linken Antisemitismus‹ und den Reaktionen darauf heraus.⁶ Allerdings fanden sich (und finden sich weiterhin) auch in apologetischen Positionen problematische Zuschreibungen:

Kaum eine Filmrezension kam ohne die Ingredienzien aus der spektakulär anmutenden Vita des Künstlers aus, was sich dann im Antisemitismusstreit um das Stück in zeittypischen Denkschemata in den Behauptungen ausdrückte, ein Angehöriger einer Minderheit – Fassbinder war homosexuell – könne per se keine Vorurteile gegen eine andere Minderheit haben. (Bodek 2007: 183)

6 Siehe zur Kontroverse den Band von Lichtenstein (1986), insbesondere die Beiträge von Fest 1986 und Wrenz 1986b.

Abgesehen davon, dass solche (positiven) Unterstellungen von ›Vorurteilsfreiheit‹ auch lebensweltlich fragwürdig sind, haben sie keinerlei Relevanz für die Textinterpretation. Explizit geäußerte Einstellungen oder Haltungen von Autor:innen-Personen können selbstverständlich berücksichtigt werden. Die Analyse muss jedoch reflektiert mit Bildern und Vorstellungen umgehen, die sich mit Schriftsteller:innen in der Öffentlichkeit verbinden. Ihre Aufgabe ist es nicht, ein Kunstwerk mit Blick auf ein bestimmtes Autor:innen-Bild zu ›retten‹ oder umgekehrt zu diskreditieren, sondern Bedeutungsdimensionen eines Textes aufzuzeigen und sie plausibel zu begründen. Das kann bedeuten, Eindeutigkeit nachzuweisen, und ebenso, Mehrdeutigkeiten, Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten zu beschreiben. (Werk-)Biographische Kontexte können dabei erkenntnisfördernd sein, stellen aber ebenso wenig wie Aussagen von Autor:innen zu den eigenen Darstellungsintentionen einen verbindlichen Rahmen für die Interpretation eines Einzeltextes bereit. Es gilt nicht das Motto: einmal Antisemitismus-kritisch, immer Antisemitismus-kritisch.

Der Umstand, dass Fassbinders Werk nicht nur durch Dritte skandalisiert wurde, sondern immer wieder anerkennend als provokative Thematisierung gesellschaftspolitischer Aspekte gelesen wurde, ist als Geschichte möglicher Selbstskandalisierungen zwar von Interesse, gibt aber ebenfalls keine klare Wertungsperspektive in Bezug auf die Frage nach den verwendeten ästhetischen Mitteln und ihren Wirkungen vor. Ob Fassbinder absichtlich in aufklärerischem Sinne oder skrupellos-krawallorientiert zu Zwecken der Skandalisierung oder unabsichtlich mit antisemitischen Stereotypen spielte, muss Spekulation bleiben.

In Bezug auf die Vorurteilkritik ist ein weiterer methodischer Aspekt hervorzuheben: Der Fokus auf eine historisch in bestimmter Weise situierte Alteritätskonstruktion – in diesem Fall eine jüdische Figur innerhalb einer nicht-jüdischen Mehrheitsgesellschaft in der Bundesrepublik nach dem Holocaust – ist im Rahmen und im Zusammenspiel mit weiteren Kategorisierungen wie geschlechtliche, sexuelle, ethnische, religiöse Alterität und deren Zusammenwirken zu betrachten. Wenn Stereotypisierungen in Bezug auf eine Minderheit kritisch in einem Text bearbeitet werden, bedeutet dies (bedauerlicherweise) nicht, dass nicht andere Formen von gruppenbezogenen Vorurteilen und Stereotypisierungen affirmativ wiederholt werden. In diesem Sinne ist auch der Umgang mit antisemitischen Vorurteilen, Darstellungstraditionen und ihren Bedeutungsdimensionen in Fassbinders Stück eingebunden in die Herstellung eines Gesellschaftsbildes, in dem weitere Kategorisierungen im Rahmen verschiedener Sprechpositionen, Figurenkonstellationen und gesellschaftspolitischer Referenzen wirksam werden. Dies gilt insbesondere für die Geschlechterbeziehungen.

Die Aufmerksamkeit für diese Mehrdimensionalität, die in intersektionalen Analysen bearbeitet werden kann, führt eindrücklich vor Augen, warum es nicht zielführend ist, aus bestimmten Elementen eines Textes direkte Rückschlüsse auf allgemeine Haltungen von Autor:innen zu ziehen. In diesem Zusammenhang sei nochmals betont, dass sich die Bezeichnung ›literarischer Antisemitismus‹ auf einen Diskurs der Literatur bezieht und nicht auf die Zuordnung von Autor:innen in einen ideologischen Giftschrank der Literaturgeschichte. Wenn es sich um einen vielschichtigen Text handelt und dabei neben Kritik an Antisemitismus auch antisemitische Vorurteile bestätigt werden, kann man dies benennen. Man behauptet damit nicht, dies sei ein Indiz für ein geschlossenes antisemitisches Weltbild einer Autor:innen-Person. Wenn sich

umgekehrt immer wieder im literarischen Werk einer Person eindeutige Tendenzen zeigen, ist es sehr wohl legitim, auch darauf hinzuweisen.

Für die Bewertung gilt: Ein Text, in dem antisemitische Aussagen vorkommen, kann sowohl ein antisemitischer Text sein als auch ein Text, in dem Antisemitismus kritisch reflektiert wird. Ein Antisemitismus-kritischer Text muss sich dabei eindeutig von einem antisemitischen Text unterscheiden lassen. Ist dies nicht klar erkennbar, muss dies genau so benannt und festgestellt werden, dass Kritik und Widerlegung von Stereotypen und damit Aufklärung über Antisemitismus gescheitert sind. Für Fassbinders *Müll*-Stück formulieren Nicole Colin, Franziska Schöblier und Nike Thurn diese Frage so: »Das Zentrum, um das die Diskussion stets aufs Neue kreist, bildet daher die rezeptionsästhetische Frage nach einer Affirmation der Stereotype durch deren kritische Darstellung: Inwiefern gelingt es Fassbinder tatsächlich, die Klischees zu dekonstruieren, ohne sie zu besiegen?« (Colin/Schöblier/Thurn 2012: 8)

Als Zusammenfassung einer Diskussion erscheint die Art der Fragestellung legitim. Als Leitfrage einer Untersuchung wäre sie dagegen zu eng, da der Formulierung die Annahme zugrunde liegt, dass Fassbinder ein auf Antisemitismus-Kritik ausgerichtetes Stück schrieb. Im Unterschied zu einer vereindeutigenden apologetischen Position wird die Frage gestellt, ob dies gelungen ist oder ob (auch) antisemitische Deutungen entstehen. Es kommt aber nicht in den Blick, dass sich eine solche Wiederholung von Stereotypen nicht oder zumindest nicht ausschließlich durch deren scheiternde Dekonstruktion ergeben muss. Die Wiederholung antisemitischer Denkmuster und Topoi kann ebenso ein im Text angelegtes Deutungsangebot darstellen, und zwar unabhängig davon, ob dies möglicherweise zu Zwecken der Provokation – und damit einer nicht antisemitisch intendierten Wirkungsabsicht – oder aber unfreiwillig geschieht.

Auf der Basis dieser Vorüberlegungen sollte deutlich geworden sein, dass es wichtig ist, die Leitfragen der Untersuchung programmatisch offen zu stellen: Wie werden Antisemitismus und Anti-Antisemitismus in Fassbinders Drama thematisiert? Wie werden sie (jeweils) erkennbar? In welchem Verhältnis stehen Kapitalismuskritik, Antisemitismus und Anti-Antisemitismus im *Müll*-Stück? Und nochmals etwas konkreter: In welcher Weise ist die Tatsache, dass Fassbinder seine Kritik des Kapitalismus an einer jüdischen Figur illustriert, bedeutungstragend für das Stück?

Indem sich die Untersuchung auf diese Fragen konzentriert, soll folgendes Dilemma aufgezeigt werden: Einerseits ist in Fassbinders Drama eine Kritik an antisemitischen Stereotypen und Deutungsangeboten erkennbar, andererseits werden neben anti-antisemitischen Elementen auch antisemitische Stereotype wirksam und können Geltung beanspruchen. Aus der Beobachtung und Gewichtung dieses widersprüchlichen Zusammenspiels entsteht die zentrale These dieser Interpretation: *Der Müll, die Stadt und der Tod* führt kritisch das Funktionieren von Kapitalismuskritik und das Weiterwirken von Antisemitismus sowie Schuldabwehrantisemitismus in der Bundesrepublik vor, ist aber nicht ausschließlich Antisemitismus-kritisch, da antisemitische Stereotype auch wiederholt werden. Die Kritik an antisemitischen Einstellungen und an unzureichender Aufarbeitung des Nationalsozialismus ist also nicht eindeutig. Das Scheitern des Anti-Antisemitismus lässt sich vor allem darauf zurückführen, wie das Thema Kapitalismuskritik und das Jüdischsein der Hauptfigur im Deutschland nach der Shoah in spezifischer Weise zusammenwirken. Die typisierte Figur des »Reichen Juden« wird sowohl als instrumentalisiertes Opfer vorgestellt als auch als eigenstän-

dig agierender Täter: Er wird als ›Holocaust-Profiteur‹ gezeichnet, der wegen einer angeblichen ›unantastbaren‹ Stellung von Juden nach dem Holocaust nicht nur Geld verdient, sondern mit Mord davonkommt.

Kritik gewaltförmiger Beziehungen: die Opfer der kapitalistischen Gesellschaft

»Diese Städte! Was machen die aus uns.«, sagt die Figur des ›Reichen Juden‹ am Ende von Fassbinders Stück.⁷ Der Dramentitel signalisiert, dass die Stadt im Zentrum des Stücks steht und somit das gesellschaftliche System, innerhalb dessen die Figuren agieren. Da sich die Diskussion so sehr auf die Figur des ›Reichen Juden‹ – so die Bezeichnung im Nebentext und Haupttext, im Personenverzeichnis geführt unter »A., genannt der reiche Jude« – konzentriert, muss betont werden, dass der Dramentext dies einlöst: Beschrieben wird eine eisige kapitalistische Gesellschaft mit menschenverachtenden, zerstörerischen Zügen, die – in zynischer Diktion abgeleitet vom Titel – menschlichen ›Müll‹ produziert. Die Immobilienspekulation in der Großstadt dient der Akkumulation von Reichtum weniger Menschen und verbindet sich direkt mit politischer Macht.⁸

Mit Blick auf die Grenzziehung zwischen arm und reich im Kapitalismus scheint die jüdische Figur eindeutig auf der Seite des Kapitals und damit der Macht angesiedelt. Das Milieu der Sexarbeit im Drama steht dagegen für die – graduell unterschiedlich stark – Ausgebeuteten und Ausgestoßenen. Prostitution ist im Rahmen des Dramas ein klassisches Bild für die Warenförmigkeit menschlicher Beziehungen im Kapitalismus. Diese Figuren sind Außenseiter:innen, die von menschlicher Wärme träumen, aber dies nur innerhalb eines Konkurrenzdenkens formulieren können. Die Figur Frl. Emma von Waldenstein sagt in der ersten Szene, in der auch ein Mord gespielt wird, zu Roma B.: »Sie wollen siegen, siegen, und dieser Sieg bringt Ihnen die Wärme, die Sie brauchen, und ich erfriere an Ihrer Allmacht.« (MST: 612) Die durchgängige Kältemetaphorik illustriert den auf Gerhard Zwerenz' Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* (1986) anspielenden Beginn des ersten Nebentextes. Dort heißt es, das Stück spiele »Auf dem Mond, weil er so unbewohnbar ist wie die Erde, speziell die Städte.« (MST: 609; Hervorh. i.O.)

Gezeichnet wird das Bild einer Gesellschaft mit festen Regeln und klaren Rollen von Mächtigen und Machtlosen sowie solchen, die den Mächtigen zuarbeiten und sich ihnen unterordnen, um so Handlungsspielräume und Macht über andere zu erhalten. Wer aus der vorgesehenen Rolle fällt oder sich weigert, sie weiter zu spielen, wird bestraft. Unter den Figuren, die zu den Außenseiter:innen und Unterprivilegierten gehören, werden einige direkt oder indirekt Opfer der jüdischen Figur. Dies ist allerdings nicht allein der Tatsache geschuldet, dass sie reich ist, sondern wird, wie zu

7 Fassbinder 2005: 649, im Folgenden mit der Sigle MST angegeben.

8 Die Verquickung von Kapitalismuskritik mit dem Thema Vergangenheits-›Bewältigung‹ und Antisemitismus kann als Beispiel für eine Faschismusanalyse als Kapitalismuskritik gelesen werden, die weitgehend von den realen Opfern und ihren Erfahrungen abstrahierte und sich auf die Diskussion der kapitalistischen Ursachen des Faschismus konzentrierte.

zeigen ist, unmittelbar mit ihrem Jüdischsein verbunden. Gleichzeitig benutzen die Mächtigen die jüdische Figur für ihre Zwecke.

An der Prostituierten Roma B., die durch den ›Reichen Juden‹ zu Geld kommt und eine gewisse ›Prominenz‹ erreicht (MST: 630), wird die Zerrüttung aller menschlichen Beziehungen am deutlichsten gezeigt: Sie wird misshandelt von Franz B. und von ihrem Vater, der als ›Kunde‹ zu seiner Tochter kommt. Der Vater ist ein unbelehrbarer Nationalsozialist. Er erklärt im Gespräch mit Roma B.: ›Wir sterben nicht aus, und jeder Schmerz, der uns zugefügt wird, macht uns freier und stark. Der Faschismus wird siegen.« (MST: 642) Dass er nachts als ›Transvestit‹ auftritt, mag als ein (nicht erst aus heutiger Sicht irritierendes) Bild für die Gespaltenheit der Gesellschaft zwischen verschiedenen verhüllenden und enthüllenden Inszenierungen im Kontext unbewältigter NS-Vergangenheit gelesen werden.

Roma B. wird im Verlauf des Stücks aus der Gruppe der Outsider ausgeschlossen, was einen tatsächlichen Verlust darstellen soll, auch wenn deren ›Gemeinschaft‹ überaus ambivalent gezeichnet ist. Am Ende bittet sie den ›Reichen Juden‹, sie zu töten. Vollständig isoliert ist auch ihr einstiger Zuhälter und Liebhaber Franz B., der sein homosexuelles Coming-out hat, was in diesem Milieu als Bruch mit einer heterosexuellen Geschlechternorm angesehen wird. Franz B. wird damit zu einem im Kontext von insgesamt latent oder offen gewaltsamen Beziehungen und Abhängigkeiten prädestinierten Opfer: Er wird statt der jüdischen Figur für die Tötung von Roma B. belangt.

Ein weiteres indirektes Opfer ist der Kleine Prinz. Er wird getötet, weil er den wahren Schuldigen benennen möchte. Dass er stirbt, wird im Drama zu einem zusätzlichen Beweis, wie wichtig der ›Reiche Jude‹ für die Mächtigen der Stadt ist: Er bleibt straffrei, und um ihn zu schützen, wird nicht nur ein Unschuldiger falsch bezichtigt für die Tat, sondern auch ein Mensch ermordet.

Die Figur des ›Reichen Juden‹ zwischen Kritik des Kapitalismus, Antisemitismus und fehlender Aufarbeitung der NS-Vergangenheit

Die soziale Position der jüdischen Figur ist innerhalb unterschiedlicher Bezugskontexte zu betrachten und erweist sich als vielschichtig. Im Drama beschreibt der ›Reiche Jude‹ seine Stellung in der Stadt und zeichnet dabei auch ein Bild von sich als Person:

Ich kaufe alte Häuser in dieser Stadt, reiße sie ab, baue neue, die verkaufe ich gut. Die Stadt schützt mich, das muss sie. Zudem bin ich Jude. Der Polizeipräsident ist mein Freund, was man so Freund nennt, der Bürgermeister lädt mich gern ein, auf die Stadtverordneten kann ich zählen. Gewiss – keiner schätzt das besonders, was er da zulässt, aber der Plan ist nicht meiner, der war da, ehe ich kam. [...] Die Stadt braucht den skrupellosen Geschäftsmann, der ihr ermöglicht, sich zu verändern. Sie hat ihn gefälligst zu schützen. (MST 621)

Der Zusatz ›das muss sie‹ in der Figurenrede weist darauf hin, dass die Mächtigen den ›Reichen Juden‹ als Unternehmer schützen, weil sie ihn für die Umgestaltung der Stadt brauchen. Der anschließende Verweis auf das Jüdischsein betont die besondere Position, die ein Jude als Opfer des Holocaust im Land der Täter:innen innehat. Wie diese beiden Aspekte zusammenwirken, wird deutlich, wenn die jüdische Figur nicht

nur als Akteur, sondern auch als Ausführender eines vorher vorhandenen Plans beschrieben wird. Die Stadt ›braucht‹ nicht einfach einen Geschäftsmann, sondern einen jüdischen Geschäftsmann. Hierin zeigt sich eine für die Debatte und Interpretationsgeschichte wirkmächtige Idee von der angeblich ›besonderen Situation‹ von Juden und Jüdinnen nach der Shoah in Deutschland, die immer wieder auch auf Äußerungen Fassbinders selbst zurückgeführt wird:

Die Stadt lässt die vermeintlich notwendige Dreckarbeit von einem, und das ist besonders infam, tabuisierten Juden tun, und die Juden sind seit 1945 in Deutschland tabuisiert, was am Ende zurückschlagen muss, denn Tabus, darüber sind sich doch wohl alle einig, führen dazu, dass das Tabuisierte, Dunkle, Geheimnisvolle Angst macht und endlich Gegner findet. (Töteberg/Braun 2005: 666)⁹

Dass der ›Reiche Jude‹ einen Mord begeht und eine andere Figur dafür bestraft wird, ist im *Müll*-Stück das zentrale Element, um eine unmoralische Privilegierung der jüdischen Figur aufzuzeigen. Diese wird jedoch nicht allein mit dem Kapitalismus an sich, sondern, wie die zitierte Selbstbeschreibung zeigt, direkt mit der Position eines Juden in der postnationalsozialistischen Bundesrepublik in Verbindung gebracht. Rücksichtslos agierend, soll er zugleich als Handlanger eines Planes angesehen werden. Daraus ergibt sich die Position des jüdischen Kapitalisten in Fassbinders Drama, die gewissermaßen zwischen unterschiedlichen Milieus situiert ist:

In Fassbinder's dramatization of Zwerenz' work, Mauerstamm becomes the ›Rich Jew‹. This figure becomes the link between a corrupt, hypocritical and ruthless establishment representing Frankfurt's modernizers on the one hand, and a milieu of social outcasts consisting of prostitutes, pimps, transvestites and sado-masochists on the other. (Markovits/Benhabib/Postone 1986: 8)

Damit sind wir bei der bereits erwähnten mehrdimensionalen sozialen Situierung der Figur: Der ›Reiche Jude‹ gehört zu den Mächtigen und ist zugleich als Akteur Teil eines größeren Ganzen. Er hat große Handlungsmacht, die ihm aber nicht nur aus seiner Funktion für den Kapitalismus erwächst, sondern auch aus einer spezifischen zeithistorischen Position als Angehöriger einer Minderheit in Deutschland nach der Shoah. Obwohl er als Angehöriger einer Minderheit strukturell gesehen zwar eine der vielen Außenseiter:innen-Figuren ist, unterscheidet er sich von diesen aber eben durch Reichtum und Macht. In Fassbinders Stück wird das kapitalistische System der Bundesrepublik als besonders pervers und perfide gezeichnet, weil es sich eines Juden bedient, der nach dem Holocaust den Status eines Opfers hat. Das *Müll*-Stück präsentiert also

9 Fassbinder hat diese angebliche ›Tabuisierung‹ wiederholt behauptet: »Ich meine, daß die ständige Tabuisierung von Juden, die es seit 1945 in Deutschland gibt, gerade bei jungen Leuten, die keine direkten Erfahrungen mit Juden gemacht haben, zu einer Gegnerschaft gegen Juden führen kann.« (Fassbinder 1986: 43) Tatsächlich gab es keine Tabuisierung von Juden und Jüdinnen, die man hätte aufdecken müssen, sondern verbreiteten Antisemitismus. Darüber hinaus erklärte Fassbinder Philosemitismus und Antisemitismus für ›wesensverwandt‹, wie der Titel des Artikels bereits signalisiert (vgl. ebd.). Zum Problemkomplex Philosemitismus siehe Theisoßn/Braungart 2017 mit einem Beitrag von mir (vgl. Geier 2017a) zu Elmar Goerdens Drama *Lessings Traum von Nathan dem Weisen*, in dem auch eine Referenz auf das *Müll*-Stück und die Fassbinder-Kontroversen vorkommen.

einen jüdischen Täter, um über diese Rolle und ihre Handlungsmacht das kapitalistische System in seiner Wirkungsweise zu charakterisieren. Die gesellschaftskritische Perspektive richtet sich in erster Linie auf die Verhältnisse, unter denen sowohl die als Verlierer:innen als auch die als Gewinner:innen gezeichneten Figuren leben.

Betrachtet man isoliert das Thema Kapitalismuskritik, lässt sich Fassbinders Drama in eine Reihe von Texten einordnen, in denen die Funktionalisierung eines Juden als ›Anderem‹ kritisch in den Blick gerückt wird. Täter:innen und deren Nachkommen in der deutschen Gesellschaft geben einem Opfer des Holocaust Handlungsmacht, damit er ihren Zwecken diene. Die Figur eines jüdischen Immobilienspekulanten wird im Drama genutzt, um einen Wertediskurs über das kapitalistische System der Gegenwart zu führen. Die Konstruktion von Eigen- und Fremdgruppen, Dominanzgesellschaft und Minderheiten führt so plakativ Modelle des falschen Lebens vor. Ein Leben in dieser Stadt ist, wie insbesondere Roma B. erklärt, eigentlich gar kein Leben, weshalb sie konsequenterweise den Tod sucht: »Und die Stadt macht uns zu lebenden Leichen« (MST: 643).

Die Bezeichnung der jüdischen Figur als ›Reicher Jude‹ verbindet Ökonomie/Kapital und Judentum auf eine Weise, die sich als reflexiver Umgang mit Darstellungstraditionen lesen lässt: Das Stereotyp ›Reicher Jude‹ unterscheidet sich dabei als Namensstereotyp von anderen ebenfalls stereotypisierten Figuren, in denen ›märchenhafte‹ Elemente (›Prinz‹, ›Zwerg‹) anklingen.¹⁰ Die Bezeichnung ›Reicher Jude‹ zirkuliert damit erkennbar in einem und bezieht sich auf einen gesellschaftlich konkreten Raum, in dem alte und neue antijüdische Einstellungen verbreitet scheinen. Gleichzeitig vermag sich die jüdische Figur durch ihre Position in der Gesellschaft ›zu bereichern‹, und damit wird in der Stereotypisierung weniger ein Vorurteil oder auch nur eine Zuspitzung, sondern tatsächlich ökonomische Handlungsmacht innerhalb einer Gesellschaft markiert. Dies ist ein Element im Rahmen einer Handlungsmacht, zu der dann auch der Mord gehört. In welchem Verhältnis steht nun der Mord zu den Thematisierungen eines weiterwirkenden Antisemitismus und den erinnerungskulturellen Aspekten im Drama?

Antisemitische Äußerungen im *Müll*-Stück stammen im Wesentlichen von zwei Figuren: Hans von Gluck, ein Spekulant und damit Konkurrent des ›Reichen Juden‹, sowie Müller, Vater der Prostituierten Roma B., der im ›Dritten Reich‹ ein emotionsloser Technokrat des Massenmordes war. Beide Figuren haben Vernichtungsphantasien. Sie entstehen aus der Vorstellung, dass sich die jüdische Figur für den Holocaust an den Deutschen rächen werde. Der ›Reiche Jude‹ glaube angeblich, Müller sei schuld am Tod seiner Eltern. Dieser erklärt Roma B., dass der Jude sie nur benutze, um ihn zu strafen: »Er hebt dich empor, um mich zu erniedrigen. Der Gedanke ist einfach.« (MST: 641) Dies ist eine Variante des Schuldabwehrantisemitismus, d.h. eines Antisemitismus nach und wegen Auschwitz: Die jüdischen Opfer werden als Täter:innen imaginiert. Weder die Shoah noch die Schuld der Deutschen werden (vollständig) geleugnet, aber in einer Art Aufrechnung wird die eigene Position in der Gegenwart als

10 Weninger (2004: 103) schreibt, »noch haben wir nicht die nötige Distanz gewonnen, um in ihm bloß ein derb-amüsanter Spiel um eine Handvoll stereotyp überzeichneter Bühnenfiguren zu sehen«. Hier wird übersehen, dass es Unterschiede gibt zwischen den ›überzeichneten‹ Figuren und dass die zeitpolitische Dimension der Figur des ›Reichen Juden‹ im Kontext von Antisemitismus und Kapitalismuskritik unverzichtbar ist, das *Müll*-Drama als »derb-amüsanter Spiel« zu rezipieren.

Opfer inszeniert. Letzteres trifft auch auf die Figur Hans von Gluck zu, der darüber hinaus noch ungebrochene antisemitische Einstellungen eines unbelehrbaren Nationalsozialisten zeigt. Er bedient sich klassischer antijüdischer Topoi, die nach dem Holocaust nun eine neue Bedeutung erlangen, weil sie durch Schuldabwehr motiviert sind:

Er saugt uns aus, der Jud. Trinkt unser Blut und *setzt uns ins Unrecht*, weil er Jud ist und wir die Schuld tragen. [...] Ich wache nachts auf, und leibhaftig den Tod vor Augen ist mir die Kehle wie zugeschnürt. [...] Und Schuld hat der Jud, weil er uns schuldig macht, denn er ist da. Wäre er geblieben, wo er herkam. Oder hätten sie ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen. *Sie haben vergessen, ihn zu vergasen*. Das ist kein Witz, so denkt es in mir. Und ich reib mir die Hände, *wenn ich mir vorstelle, wie ihm die Luft ausgeht in der Gaskammer*. [...] Der Jud versteht sich auf sein Gewerbe, Angst scheint ihm fremd, der Tod kann ihn nicht schrecken, *ihn, der kein Leben lebt*. (MST: 635f.; Hervorh. A.G.)

Weil der ›Reiche Jude‹ als Überlebender an den Genozid erinnert, dem er wie Millionen andere zum Opfer hätte fallen sollen, wird er als sich rächender Täter imaginiert. Die Todesangst, die der Unternehmer von Gluck empfindet, wird offenbar durch Schuldgefühle ausgelöst. Diese wehrt er jedoch umgehend ab, denn die Deutschen werden seiner Ansicht nach ins Unrecht gesetzt, sollen also entgegen der eigenen anderslautenden Aussage scheinbar doch nicht wirklich schuldig sein. Hieraus entsteht die extreme Vernichtungsphantasie, die Auschwitz als Wunschbild in der Gegenwart wiederbelebt.

Die antisemitischen Vernichtungsphantasien werden im *Müll*-Stück individuell motiviert: Es ist ein unterlegener Konkurrent, der seinen Hass in bekannte Bilder für die soziale und kulturelle Gefährlichkeit von Juden fasst, wie sie auch die nationalsozialistische Propaganda benutzte. Die Erwähnung des Todes legt außerdem nahe, dass es kein gutes Ende für die jüdische Figur nehmen könnte, doch wird dies umgehend wieder relativiert. Letzteres weist darauf hin, dass sich unterschiedlichste Figuren in Fassbinders Drama in ihren Situationsdiagnosen auf eine fatale Weise einig sind: Der Jude werde benutzt. Diese Übereinstimmung wird noch weitergetrieben. Zwar scheint sich der ›Reiche Jude‹ zunächst vom Rache-Phantasma zu distanzieren, wenn er fragt: »Bin ich ein Jud, der Rache üben muss an kleinen Leuten?!« (MST: 619) Doch dann bejaht er diese Frage: »Es soll so sein und ziemt sich auch!!« (MST: 619)

Die jüdische Figur ist nicht ausschließlich durch eine abgeleitete Handlungsmacht gekennzeichnet, d.h. eine Macht, die von anderen vorgegebene Handlungsräume ausgestaltet, sondern sie verfolgt einen eigenen Wunsch nach Rache. Dies führt vor Augen: Manche stereotype Zuschreibungen werden im *Müll*-Stück als antisemitische Klischees ausgestellt: Der Mythos der besonderen Potenz eines jüdischen Mannes ist ein Beispiel dafür, wie ein Mechanismus der Projektion vorgeführt wird (vgl. Thurn 2012: 277). Dies gilt aber eben nicht umfassend. Ausgerechnet die Racheängste der antisemitischen Figur werden bestätigt. Das Bild eines jüdischen Täters aus eigenem Antrieb und mit einer eigenen Motivation schiebt sich damit vor das Bild eines Täters, der bloßer Agent des Kapitals ist. Der Vorschlag, dies als eine Art kluge ›agency‹ innerhalb eines antisemitischen Systems zu verstehen – der ›Reiche Jude‹ kann sich den Projektionen gar nicht entziehen, also spielt er mit (in diesem Sinne vgl. z.B. ebd.: 287) –, löst allerdings nicht mehrere andere Probleme: dass wir es mit einem Mörder zu tun ha-

ben, die Art und Weise, wie der Mord motiviert wird, und dass es weitere direkte oder indirekte Opfer gibt. All dies zusammengenommen befördert eine Lesart, in der antisemitische Vorurteile bestätigt werden. Denn gerade die Tötung auf Verlangen ist keine selbstlose Tat, als die sie immer wieder beschrieben wird.¹¹ Abgesehen davon, welche problematischen Weiblichkeitsbilder in diesem Tötungswunsch aktiviert werden, lautet die Antwort des ›Reichen Juden‹ auf Roma B.s Wunsch zu sterben: »Das ist die beste Lösung. Da sind wir uns einig.« (MST: 646) Sie deutet diese ›Einigkeit‹ so, dass er bei dieser Tötung auf Verlangen Befriedigung empfinden könne. Diese Figurenperspektive ist aber nur eine mögliche Deutung. Die Formulierung: »die beste Lösung«, lässt sich ebenso auf die eigene Aussage des ›Reichen Juden‹ über seinen allgemeinen Rachewunsch beziehen und als Bestätigung dafür lesen, dass er sich über die Wahl des Opfers Roma B. sogar konkret an Müller rächen wolle, wie dieser vermutete.

Angesichts dieser Konstellation ist es nur konsequent, dass in den Debatten über das Drama die Funktionalisierung einer jüdischen Figur als eines ›Fremden‹ für die kritische Zeitdiagnose des kapitalistischen Systems von einer Kritik an der Täter-Darstellung der jüdischen Figur abgelöst wurde. Obwohl die Figuren, die antisemitische Aussagen machen, negativ gezeichnet sind, werden nicht alle von ihnen geäußerten Stereotype auch eindeutig entwertet und widerlegt. Das kritische Spiel mit Stereotypen und Klischees ist durchaus dominant, und die negative Zeichnung der jüdischen Figur kann in vielerlei Hinsicht als Projektion erkannt werden, wie auch Nike Thurn argumentiert hat (vgl. Thurn 2012: 271). Die Destruktion von Zuschreibungen und Projektionen im Text kann aber nicht vollständig gelingen, weil sie auch bestätigt werden. Dies geschieht vor allem durch Aussagen der jüdischen Figur selbst, die einzelne Aspekte der ihr zugeschriebenen Handlungsmotivation bestätigen. Auch wenn die antisemitischen Einstellungen der negativen Charakterisierung von Figuren dienen und der ›Reiche Jude‹ zwischen Mächtigen und Außenseiter:innen positioniert ist, werden durch seine Täterschaft antijüdische Vorurteile affirmiert. Die jüdische Figur überlebt zusammen mit anderen Tätern, andere Figuren werden zu ihren Opfern.

Das Dilemma des *Müll*-Stücks lässt sich damit so beschreiben: Das kapitalistische System soll kritisiert werden, Antisemitismus soll kritisiert werden, der aus der offensichtlich nicht aufgearbeiteten NS-Vergangenheit weiterwirkt, und zugleich wird als ein Element, das diese unzureichende Vergangenheits-›Bewältigung‹ vor Augen führen soll, eine angebliche Privilegierung jüdischer Menschen wegen des Holocaust inszeniert: Der jüdische Rächer verdient Geld und kommt ungestraft mit einem Mord davon. Die Verknüpfung der Kapitalismuskritik mit zwei unterschiedlichen Objekten, die einer vermeintlichen ›Enttabuisierung‹ unterzogen werden müssten – nämlich des Antisemitismus und der Juden als angeblicher ›Holocaust-Profitere‹ –, führt zu einer nicht auflösbaren Irritation. Dies ist um so deutlicher, wenn man den Entstehungskontext, die Kämpfe um das Frankfurter Westend, ernst nimmt und sich vergegenwärtigt, dass in diesem Zusammenhang von einer Tabuisierung von Juden und

11 In der Forschung ist dies immer wieder zu lesen: »Erst in dieser Zuspitzung, in der die Sehnsucht nach authentischem Leben und selbstloser Liebe als Müll und die selbstlose Liebestat als Tötungshandlung, für Mörder und System gleichermaßen folgenlos, erscheint, liegt die ganze Provokation des Stücks.« (Wefelmeyer 2000: 558)

Jüdinnen überhaupt keine Rede sein kann.¹² Im Gegenteil aktivierte diese Debatte antisemitische Klischees vom »jüdischen Kapital«, während gleichzeitig die Arisierung des Westends während des Nationalsozialismus totgeschwiegen wurde. Auch dieses erinnerungskulturelle Versagen wiederholt sich in Fassbinders *Müll*-Stück.

Schluss

Die NS-Vergangenheit und die Shoah waren in der Geschichte der Bundesrepublik immer wieder Anlässe für Skandalkommunikationen: Ging es bis in die 1960er Jahre zunächst um die politische und juristische Aufarbeitung der NS-Verbrechen und die Anerkennung gesellschaftspolitischer Verantwortung, verschob sich mit zunehmendem zeitlichen Abstand der Fokus auf den angemessenen Umgang mit dem Erbe der NS-Geschichte in der politischen und ästhetischen Erinnerungskultur. Dass sich neben politischen Skandalen besonders viele Literatur- und Theaterskandale zu diesem Themenfeld finden, ist nicht überraschend: Schließlich stellt das Feld der Kultur seit jeher einen zentralen Schauplatz gesellschaftlicher Selbstverständigungsprozesse dar: Künstler:innen wiesen in ihren Werken kritisch auf die Leugnung, Tabuisierung und (fehlende) Aufarbeitung der NS-Zeit hin – man denke etwa an die Stücke *Der Stellvertreter* (1963) von Rolf Hochhuth oder *Die Ermittlung* (1965) von Peter Weiss – oder befragten ab den 1980er Jahren kritisch etablierte Erinnerungsnarrative und Darstellungsformen.

Öffentlich gestritten wurde bzw. wird weiterhin über die Gültigkeit von Normen bzw. über Normkonflikte etwa in Täter-Opfer-Beziehungen oder über Begriffe wie »Schuld« vs. »Schande« sowie über kollektive, meist nationale Identität. Ob ein Skandal produktive Effekte für die diskursive Selbstverständigung hat, lässt sich oft erst im Nachhinein bestimmen. Skandale, die zum Zeitpunkt der Auseinandersetzung verhärtete Fronten aufzeigen oder sogar vertiefen, können im Rückblick als wichtige Schritte zu einer reflexiv-kritischen Selbstvergewisserung der Gesellschaft über die eigene Erinnerungskultur betrachtet werden. Dies ist ein Grund dafür, weshalb die Literaturskandalforschung dazu tendiert, Skandale weniger als problematisch-nerviges denn als ein für die demokratische Auseinandersetzung wichtiges Moment öffentlicher Kommunikation anzusehen. Dass sich die Bewertung solcher Skandalkommunikationen auch (mehrfach) ändern kann, macht bewusst, dass die Skandalisierung bestimmter ästhetischer Mittel oder Themen stets vom zeithistorischen Resonanzraum abhängt, in dem sie stattfindet.

Den Debatten um das *Müll*-Stück kann man in gewisser Weise produktive Wirkungen zuerkennen, obwohl sich in ihnen, gerade auch auf Seiten der selbst erklärten Bewahrer:innen von Kunstfreiheit, ein teilweise rücksichtsloser Umgang mit jüdischen Personen, darunter Holocaust-Überlebenden, zeigte. Das Drama wurde, selbst

12 Dass Fassbinder eine jüdische Figur wählt, erweckt den Eindruck, dies geschähe pars pro toto für die Gruppe von Immobilienkaufleuten. Dies bildet jedoch gerade nicht die realhistorischen Vorgänge ab, sondern eine antisemitische Sichtweise auf diese Situation. Die Beteiligten »wurden pauschal als »jüdische Spekulanten« beschimpft, obwohl sie keineswegs in ihrer Mehrheit jüdisch waren; aber sogar wenn dies der Fall gewesen wäre, hätte sich die Hervorhebung dieser Religions- oder ethnischen Zugehörigkeit als sachlich völlig deplaziert von selbst verbieten müssen.« (Hadomi/Horch 1996: 117)

als es als Text nicht frei verfügbar war, zu einem Anlass für Konfliktkommunikationen, die sich rückblickend als Teil eines bis Ende der 1980er Jahre andauernden gesellschaftlichen Selbstverständigungs- und Klärungsprozesses über Antisemitismus darstellen.¹³ Zu den nachhaltigsten Effekten gehört, dass Juden und Jüdinnen in der Bundesrepublik öffentlich sichtbar wurden und Debatten mitgestalteten:¹⁴ »Dass auch nach der Fassbinder-Debatte Juden sich weiterhin offensiv an politischen Debatten der Bundesrepublik beteiligten, zeigt, dass es in der Fassbinder-Debatte zu einer grundsätzlichen Weichenstellung gekommen war.« (Schönborn 2005: 113)

Außerdem wurden die »aufschlussreichen Manifestationen eines Schuldabwehr-antisemitismus in der gesellschaftlichen Mitte« (Bodek 2007: 179) öffentlich sichtbar. Also nicht nur das Weiterleben antisemitischer Einstellungen, sondern auch ein Antisemitismus auf Grund von Auschwitz: Jüdische Personen werden hierbei als Störenfriede wahrgenommen, weil ihre bloße Existenz die deutschen Täter:innen und deren Nachkommen an Schuld erinnert und Verantwortung verlangt. Es ist zweifelsohne übertrieben, wenn behauptet wird, dass erst im Verlauf der Fassbinder-Kontroversen solche Einstellungen, die man vorher nur im privaten Raum geäußert habe, überhaupt öffentlich zur Sprache gekommen seien. Zutreffend ist aber durchaus, dass die Fassbinder-Kontroversen eine breitere öffentliche Auseinandersetzung damit forcierten und Mythen und Selbststilisierungen kritisch zugänglich wurden. In den Müll-Debatten zeigen sich aber noch viel grundsätzlicher Argumentationsfiguren in der Auseinandersetzung über Antisemitismus, die auf spätere Konfliktkonstellationen vorausweisen bzw. diesen den Boden bereiteten: Dazu gehört, dass von Beginn an in den Debatten der Vorwurf einer antisemitischen Einstellung gegen beide Seiten, also Kritiker:innen wie Verteidiger:innen Fassbinders, erhoben wurde (vgl. unter anderem ebd.). Der »Antisemitismus-Vorwurf« schien in diesen Kontroversen universell einsetzbar und wurde zum fungiblen Argument der Diskreditierung des jeweils gegnerischen Standpunktes. Entsprechend beanspruchten beide Lager für sich, über angeblich blinde Flecken der anderen Seite aufzuklären.

Zu den konkreten Effekten der Debatte mit Langzeitwirkung zählt außerdem, dass sich die für die Erinnerungskultur zentralen Begriffe Aufklärung und Tabuisierung verschoben, die bis dahin in der Nachkriegszeit im politischen Rechts-links-Schema eindeutig besetzt waren. Nun nahmen Konservative und Rechte für sich in Anspruch, über den Antisemitismus der Linken »aufzuklären« und die Position der Überlebenden

13 Werner Bergmann beschreibt prägnant die Langzeitwirkung der Kontroverse: »Nach der Intention Fassbinders sollte sein Stück mit der negativen Figur des »reichen Juden« *reflexiv* den seiner Meinung nach gestörten Umgang von Deutschen und Juden seit 1945 zeigen, es sollten der Philosemitismus und der Antisemitismus auf deutscher Seite und ein Bedürfnis nach Rache auf jüdischer Seite als (falsche) Reaktionsform auf den Holocaust entlarvt werden. Damit wurde ein »Frame« eingeführt, der für die Konflikte der 80er Jahre typisch werden sollte, der aber nicht von allen begriffen oder akzeptiert wurde.« (Bergmann 1997: 316; Hervorh. i.O.)

14 Darauf weist u.a. Susanne Schönborn hin und erläutert dabei auch, warum nicht der Text, sondern die Inszenierungsversuche die jüdische Gemeinde in Frankfurt zum Protest mobilisierten: »Der Gemeinde ging es 1984/85 nicht primär um den Antisemitismus des Textes, sondern um die gesellschaftliche Anerkennung, die dieser erhalten würde, wenn das Stück auf einer staatlich subventionierten Bühne aufgeführt würde. Dies ist eine Erklärung, warum die jüdische Gemeinde erst in der Debatte um die Aufführung des Stücks offensiv intervenierte und nicht bereits beim Erscheinen des Textes 1976.« (Schönborn 2005: 107)

des Holocaust zu respektieren und zu schützen (während diese tatsächlich vielfach übergangen oder sogar diffamiert wurden). Und nicht zuletzt zeichnete sich in diesen Debatten ab, dass weniger das einzelne antisemitische Ereignis zu Konfliktkommunikationen führte wie noch bis in die 1960er Jahre, sondern dass der Umgang mit dem Nationalsozialismus und der deutschen Schuld zum Kristallisationspunkt der Argumentationen wurde. Die Frage, wie man mit der deutschen Vergangenheit umgeht, wurde zum Gradmesser für kritische Gesellschaftsdiagnosen. Fassbinders erklärte Intention war es, auf eine seiner Ansicht nach fatale Tabuisierung und einen daraus resultierenden neuen Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft aufmerksam zu machen. Dieses Thema ist im Stück erkennbar. Doch ist die Umsetzung gescheitert: *Der Müll, die Stadt und der Tod* thematisiert nicht nur antisemitische Stereotype, sondern reproduziert sie zugleich. Es genügt allerdings nicht, nur das Scheitern zu konstatieren. Vielmehr muss der Ausgangspunkt der Fassbinder'schen Überlegungen klar zurückgewiesen werden: Es gab in der Bundesrepublik keine Tabuisierung von Juden. Die These, dass eine ›Enttabuisierung‹ des Umgangs mit jüdischen Personen notwendig sei, ist selbst Teil eines antisemitischen Ressentiments. Hier ergeben sich irritierende Anschlüsse zu einer Reihe von Denkfiguren, die auf den ersten Blick einem anderen politischen Spektrum zuzuordnen sind: etwa einem Diskurs, in dem behauptet wird, ›das deutsche Volk‹ sei Opfer der Vergangenheits-›Bewältigung‹ geworden (vgl. Geier 2015). Produktiv gewendet, lassen sich solche (scheinbaren) Verwandtschaften als Aufforderung lesen, stets genau hinzusehen, woran und mit welchen Zielsetzungen Kritik an der Erinnerungskultur geübt wird und, last but not least, mit welchen ästhetischen Mitteln dies geschieht.

Literatur

- Bergmann, Werner (1997): Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949-1989. Frankfurt a.M./New York.
- Bodek, Janusz (1998): Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«? Die Kontroversen um Fassbinders »Der Müll, die Stadt und der Tod«. In: Stephan Braese u.a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a.M./New York, S. 351-384.
- Ders. (2007): Fassbinder ist nicht Shakespeare, Shylock kein Überlebender des Holocaust. Kontroversen um »Der Müll, die Stadt und der Tod«. In: Klaus-Michael Bogdal/ Matthias N. Lorenz (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart/Weimar, S. 179-204.
- Colin, Nicole/Schößler, Franziska/Thurn, Nike (2012): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder. Bielefeld, S. 7-28.
- Fassbinder, Rainer Werner (1986): Philosemiten sind Antisemiten (Gespräch mit Benjamin Henrichs in *Die Zeit* vom 9. April 1976). In: Heiner Lichtenstein (Hg.): Die Fassbinder-Kontroverse oder Das Ende der Schonzeit. Mit einem Nachwort von Julius H. Schoeps. Königstein i.Ts., S. 43-45.
- Ders. (2005): Der Müll, die Stadt und der Tod. In: Ders.: Theaterstücke. Frankfurt a.M., S. 607-649.

- Fest, Joachim (1986): In: Heiner Lichtenstein (Hg.): Die Fassbinder-Kontroverse oder Das Ende der Schonzeit. Mit einem Nachwort von Julius H. Schoeps. Königstein i.Ts., S. 50-56.
- Franzen, Johannes (2018): Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015. Göttingen.
- Geier, Andrea (2015): Die Deutschen als Opfer ihrer Vergangenheits->Bewältigung? Über (angebliche) Kommunikationsverbote in der Erinnerungskultur am Beispiel von Strauß, Walser und Grass. In: Nikolas Immer/Stefani Kugler/Nikolaus Ruge (Hg.): *grenzen & gestaltung. Figuren der Unterscheidung und Überschreitung in Literatur und Sprache. Festschrift für Georg Guntermann zum 65. Geburtstag.* Trier, S. 181-192.
- Dies. (2017a): Shylock statt Nathan? Über Aufklärung und Toleranz in Goedens *Lessings Traum von Nathan dem Weisen*. In: Philipp Theisohn/Georg Braungart (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte.* Paderborn, S. 379-394.
- Dies. (2017b): Trauer statt Hass. Emotionalisierungsverfahren und kollektive Identitäten in Wilhelm Hauffs Erzählung »Jud Süß«. Transformationen literarischer Kommunikation. In: Jörg Schuster/André Schwarz/Jan Süselbeck (Hg.): *Kritik, Emotionalisierung und Medien vom 18. Jahrhundert bis heute.* Berlin/Boston, S. 115-136.
- Dies. (2018): Theater mit Hakenkreuzen. Der »Fall Konstanz« als Beispiel für Skandalgeschichten und Erinnerungskultur. In: *literaturkritik.de* vom 6. August 2018; online unter: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=24796 [Stand: 1.2.2021].
- Hadomi, Leah/Horch, Hans Otto (1996): »In Deutschland mißverständlich über Juden schreiben – das heißt schlecht schreiben«. Anmerkungen zur Rezeption von Rainer Werner Fassbinders Skandal-Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* in Deutschland und Israel. Mit einem Epilog über einen postmodernen Rettungsversuch aus den USA. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Theatralica Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949.* Tübingen, S. 115-136.
- Lichtenstein, Heiner (Hg.; 1986): Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit. Mit einem Nachwort von Julius H. Schoeps. Königstein i.Ts.
- Neuhaus, Stefan/Holzner, Holzner (Hg.; 2007): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen.* Göttingen.
- Markovits, Andrei S./Benhabib, Seyla/Postone, Moishe (1986): Rainer Werner Fassbinders »Garbage, the City and Death«: Renewed Antagonisms in the Complex Relationship Between Jews and Germans in The Federal Republic of Germany. In: *New German Critique* 38, S. 3-27.
- Rühle, Günther (2000): Die Gegenwart der Vergangenheit. Rückblick auf den Fassbinder-Konflikt. In: Pol O'Dochartaigh (Hg.): *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?* Amsterdam, S. 507-525.
- Schönborn, Susanne (2005): »Juden reden über Gefühle, und die anderen über Kunst« – Konstruktionen jüdischer Identität in der Fassbinder-Debatte 1984/85. In: Klaus Hödl (Hg.): *Der »virtuelle Jude«.* Konstruktionen des Jüdischen. Innsbruck, S. 101-117.
- Theisohn, Philipp/Braungart, Georg (Hg.; 2017): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte.* Paderborn
- Thurn, Nike (2012): Ein »Reicher Jude« – und dessen Konstrukteure. Zur Darstellung von Juden und Antisemiten in Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In: Nicole

- Colin/Franziska Schößler/Nike Thurn (Hg.): *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*. Bielefeld, S. 269-293.
- Töteberg, Michael (2002): *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbek b. Hamburg.
- Ders./Braun, Karlheinz (2005): *Anmerkungen, Daten*. In: Rainer Werner Fassbinder: *Theaterstücke*. Frankfurt a.M., S. 651-674.
- Weninger, Robert (2004): *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. München.
- Wefelmeyer, Fritz (2000): *Die Ästhetik sich schließender Systeme. Judendarstellungen bei Rainer Werner Fassbinder*. In: Pol O'Dochartaigh (Hg.): *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?* Amsterdam, S. 549-565.
- Zwerenz, Gerhard (1986a): *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*. Roman. Herstein.
- Ders. (1986b): *Linker Antisemitismus ist unmöglich*. In: Heiner Lichtenstein (Hg.): *Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit*. Mit einem Nachwort von Julius H. Schoeps. Königstein i.Ts., S. 36-38.

»Fäden, viele Fäden.«

Ungewisse Vermischungen in dem Roman *Eine Glückliche Liebe* von Hubert Fichte

Manfred Weinberg

Abstract

The article examines the opening passage in the fourth volume of Hubert Fichte's The History of Sensitivity [Geschichte der Empfindlichkeit], A Happy Love [Eine Glückliche Liebe], in a close reading and tries to describe the ›Poetics of Interculturality‹, which was characteristic of Hubert Fichte's late work, and is related to the distinct poetics of the so-called ›ethnopoetic trilogy‹. In doing so, the ethnographic materialism of the trilogy is juxtaposed with an ›overflowing‹ rhetoric in The History of Sensitivity, which connects everything with everything in order to enable or simply simulate a supposed complete understanding of the world. Since the texts do not leave materialism behind, however, an ›abyss‹ arises, which deserves greater consideration and more precise presentation in future Fichte research, as this article recommends.

Title

»Threads, many Threads.« Uncertain Blends in the Novel A Happy Love [Eine Glückliche Liebe] by Hubert Fichte

Keywords

Hubert Fichte (1935-1986); The History of Sensitivity [Geschichte der Empfindlichkeit]; A Happy Love [Eine Glückliche Liebe]; poetics of interculturality; ethnopoetry

Corresponding author: Manfred Weinberg (Univerzita Karlova, Praha);

E-Mail: Manfred.Weinberg@ff.cuni.cz;

<http://orcid.org/0000-0002-6362-8714>

 Open Access. © Manfred Weinberg 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Ein Poet ist »weniger ei[n] Verfasser von Gedichten, als vielmehr jeman[d], der zu einer vollständigen Erfassung dessen gelangen möchte, worin er lebt, und der seine Isolation in der Mitteilung dieses Erfassens zu durchbrechen sucht.«

(Leiris 1978: 63, zit. n. Uerlings 1997: 303)

Lava.

Feuerfontainen.

Raus aus den spellenden Schlacken, Tausenden von Graden, kilometertief, hellflüssig in die Kälte des Anfangs, dachte Jäcki:

– Thomasbirne. Birne Helene.

Er ging auf den Berg zu.

Im Sturm zitternder Bims.

Türme von Soda.

Pottaschetafeln kippten.

Eine Pyramide verharrte die Spitze nach unten im Sand.

Die Kochbläschen wurden grau.

Ein Haff aus Sägen.

Jäcki hangelte sich auf die Plattform und sah übers Meer.

Jeden Tag andre Anschwemmsel unten.

Gestern Teufelsrocheneier.

Oder barocke, winzige Muscheln.

Kinder, die Frauen in schwarzen Tüchern, Fischer auch spürten sie auf zwischen den größeren Kieseln aus Sand.

Jugendstilbrotschen – Perlmutter, von Würmern in minoischen Labyrinthen besiedelt.

Fäden, viele Fäden. (Fichte 1988: 7)

So beginnt der vierte Band von Hubert Fichtes *Geschichte der Empfindlichkeit: Eine Glückliche Liebe*. Er ist einer der sechs Bände, die bei Fichtes Tod im März 1986 als abgeschlossene Typoskripte vorlagen. Gisela Lindemann vermerkt in ihrer *Editorischen Notiz*:

Eine Glückliche Liebe wurde 1984 druckreif abgeschlossen auf der karibischen Insel Grenada. Seine Spielzeit liegt genau 20 Jahre davor: im Jahr 1964. Spielort ist Portugal: Ausgangspunkt aller späteren Erkundungsreisen der Protagonisten des roman fleuve, der Künstler Irma und Jäcki, in afrikanische und afroamerikanische Regionen noch vor der ersten großen Eurotourismuswelle. Hierher werden Jäcki und Irma immer wieder zurückkehren. (Lindemann 1988: 109)

Während Lindemann also den Blick von der Handlungszeit in die Zukunft richtet, geht der Blick im Klappentext (auch) zurück. Man liest:

Jäcki und Irma reisten 1964 nach Cezimbra in der Nähe Lissabons [...]. Der Schriftsteller Jäcki genießt seinen ersten Arbeitsurlaub, liest die Korrekturen seines Romans *Das Waisenhaus* und entwirft erste Skizzen für *Die Palette* – vor allem aber beschäftigt er sich mit Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und mit den portugiesischen National-

dichtern Camões und Pessoa. Die Fotografin Irma dagegen lässt sich mit der Kamera auf die Gegenwart ein. Beide diskutieren häufig über die Unterschiede, die Wirklichkeit im Wort oder im fotografischen Bild einzufangen. Die zweite Handlungsebene ist die Liebe zwischen Irma und Jäckli, sind die verschiedenen Erscheinungsformen der Prostitution und Jäcklis homosexuelle Bekanntschaften, die in seiner Liebe zu Mario kulminieren. Die dritte Handlungsebene ist das fremde Portugal: die Erstarrung dieses großen Seefahrer- und Entdeckervolkes, das archaische Leben der Fischer und Salazars Geheimpolizei, die das gesamte politische und gesellschaftliche Leben kontrolliert, während das Land in den kolonialistischen Angolakrieg verwickelt ist.

Dieser kurze Aufenthalt in Portugal dient beiden als Vorbereitung für die Entdeckung der Welt. Damit ist das Eintauchen in die Antike ebenso gemeint wie die Erkundung afrikanischer und südamerikanischer Riten, wodurch Jäckli und Irma immer tiefere Schichten ihrer eigenen Person entdecken. (Fichte 1988: Klappentext vorne)

Fäden, viele Fäden! Ein ganzes »Netz von Beziehungen aus Sprache – über das Innere und über die Welt« (Fichte 1976a: 11), von dem Hubert Fichte schon einmal im Vorwort zu seinem *Lesebuch* geschrieben hatte. Mehr noch »roman delta« als »roman fleuve« (Zimmer 1985: 88), um mit Hubert Fichte zu reden. Doch handelt es sich nicht nur um Synchrones; die vernetzten Fäden greifen aus in die Vergangenheit, in die Zukunft. Und das wiederum auf mehreren Ebenen oder in mehreren, sich übereinander lagern den Schichten. Dabei werden auch mehrere Orte (der des aktuell Erzählten [Cezimbra], der Ort des Erzählens [resp. Aufschreibens: Grenada], frühere Orte des Erzählten und Erzählens [etwa Hamburg], für die schon das gleiche Strukturprinzip galt) zusammengebracht. So liest man am Anfang der *Palette*:

Jäckli geht über den Gänsemarkt.

In einer Woche kommt man ohne weiteres nach Saint Tropez.

Jäckli will nicht nach Piervert¹ zurück.

Außerdem steht noch Casablanca, Athen, Formentera in einer Beziehung zur Palette.

Sesimbra nicht, Sesimbra liegt in Portugal.

Ich sitze in Sesimbra auf den spitzen Felsen. (Fichte 1978: 10)

Fäden also, viele Fäden. Derjenige, der in Grenada sitzt und auch über den Beginn der Arbeit an der *Palette* schreibt, korrigiert gleichzeitig seinen ersten Roman *Das Waisenhaus*. In seiner Lektüre geht er noch weiter in die Vergangenheit: zu Prousts *Recherche*, zu Camões und Pessoa, denen er, um den Titel meiner Dissertation zu zitieren, seine eigene Suche »nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung« (Weinberg 1993) zur Seite stellt. Dabei geht der Blick noch weiter zurück: in die Antike. Den vermeintlichen »Vater der Geschichte«, ² besser: den »ersten Ethnologen und Verhaltensforscher« (Fichte 1987a: 409) Herodot hat Fichte schließlich seinen »Freund« (Fichte 1987d) genannt. Solcher weite Rückgriff in die Vergangenheit ist aber ganz und gar nicht entkoppelt von der Gegenwart, wie deutlich wird, wenn der Klappentext das Leben der Fischer »archaisch« nennt. Entsprechend, wenn auch nicht ganz so weit

1 Die durch die bloße Nennung von Ortsnamen aufgerufenen Konnotationen muss ich hier als bekannt voraussetzen.

2 Vgl.: »Der Vater der Geschichte war gar nicht der Vater der Geschichte.« (Fichte 1989: 32)

zurückgreifend, heißt es im Roman angesichts der Fischer in einer weiteren Assoziationskette:

Jäcki sah Heinrich den Seefahrer.

Jäcki sah Albuquerque, den Vizekönig von Indien.

Er sah Dom Sebastião, Philipp den Zweiten, die Königin Maria und den pompösen Marquez de Pombal schnurstracks mit Monstranzen, Geißeln, Enterhaken, Bajonetten, Schießgewehren, Puderdöschen über die Felsen balancieren. (Fichte 1988: 24)

Jäcki *sieht* das Alte im Gegenwärtigen! Gleichzeitig richtet sich der Blick nach vorn und ist die Zukunft des Erzählers dem aus der Vergangenheit Erzählten immer deutlich eingeschrieben (»Was mag Brasilien für ein Land sein?« [ebd.: 49], heißt es einmal), die – wie wiederum der durchaus präzise Klappentext formuliert – »Erkundung afrikanischer und südamerikanischer Riten«, die Fichte ja vielfach mit poetischen Verfahren des Barock und eben der frühesten Antike, Herodot etwa, zusammengedacht hat.

Fäden, viele Fäden. Oder, um ähnliche selbstreflexive Wendungen aus dem Roman *Eine Glückliche Liebe* zu zitieren: »Schicht um Schicht« (ebd.: 8). »In ein Bild von der Ausdehnung einer Erinnerungsbriefmarke kippt jetzt alles herein« (ebd.: 28). Von einem »Netz aus Kopfbewegungen, Blinzeln, Tönen, die er keinem Wort zuordnen konnte« (ebd.: 30), ist anlässlich von Jäckis Gängen durch das nächtliche Cezimbra die Rede. »Pfeile. / Netze!« (Ebd.: 52) »Kunstvoll gefügte Plafonds, abbröckelnde Fresken.« (Ebd.: 57) »Anspielungen.« (Ebd.: 62) »Jetzt war alles durcheinander.« (Ebd.: 68) »Wirr. / Blaue Adern.« (Ebd.: 82) Oder (wiederum anhand der Arbeit der Fischer in Cezimbra):

Die Fischer ziehen das Netz ein und singen dazu ein Arbeitslied, dachte Jäcki:

– Man kann es nicht beschreiben.

– Und fotografieren kann man es auch nicht. (Ebd.: 90)

Auch von hier aus ziehen sich Fäden durch den Roman *Eine Glückliche Liebe*, durch die *Geschichte der Empfindlichkeit*, zurück, auch ausdrücklich erwähnt, zu den ersten veröffentlichten Erzählungen, zu *Waisenhaus* und *Palette*, zur »ethnopoetischen Trilogie« (*Xango*, *Petersilie*, *Lazarus und die Waschmaschine*), nach vorn ins weitere Schreiben. Auf die Frage des Dementis der Beschreibbarkeit und der Möglichkeit, »es« – was immer dieses »es« ist – zu fotografieren, wird zurückzukommen sein.

Die Fotografin Irma und der Schriftsteller Jäcki diskutieren jedenfalls ausführlich über die von ihnen zur Vorstellung der Welt genutzten Medien. Es ist hier nicht Raum genug, diese poetologische Schicht des Romans genauer auszuloten. Die Diskussionen zwischen Irma und Jäcki drehen sich jedenfalls um die Zeitlichkeit und Räumlichkeit von Erzählen und Abbilden. Näheres dazu lässt sich schon in Lessings *Laokoon* nachlesen. Jäcki zum Fotografieren: »[D]as stimmt doch wohl: In einer tausendstel Sekunde ist die ganze Geschichte fertig. Klick! Blitz! Knips!« (Ebd.: 29) Irma hatte zuvor schon gegen ein solches »Drauf-« und auf diese Weise ermöglichtes »Festhalten« eingewendet: »Ich löse mir das Foto raus.« (Ebd.: 28) Und: »Ich mache das Bild, wenn ich es mache. [...] Mit dem Tele klebe ich das Schiff an den Berg, den Deppen an das Schiff und den Fisch an den Deppen« (ebd.: 29), und hat so auf den Herstellungsprozess und damit auf das Gemachte, »Poietische« (»Poetik kommt von poieîn, machen.« [Fichte

1987c: 8]) auch einer Fotografie verwiesen.³ Jäcki hatte wiederum eingewendet: »Das heißt ja dann doch wieder Auffassung, Verwandlung, Synthese, Proust.« (Fichte 1988: 29) Ich kann dem hier, wie gesagt, nicht weiter nachgehen. Aber um auf meine These immerhin schon einmal hinzudeuten: Niemand wird all die Verweisungen, die Fäden, das Geflecht, die Netze der Pfeile und Adern, der Anspielungen in Fichtes Gesamtwerk jemals beschreiben können (ich verwende hier vorsätzlich den Begriff von Fichtes Dementi der »Verwendbarkeit« des Schreiens der Fischer in Cezimbra). Wie geht man also dann interpretierend mit diesen Texten um?

Aber vielleicht ignoriert die Aussage, dass niemand das Gesamt der Fäden jemals beschreiben könnte, ja neueste Entwicklungen – etwa die der *Digital Humanities* oder einfach der digitalen Literaturwissenschaft. Mit deren Methoden ließe sich ein Fichte-Index erstellen, der die Vernetzung seiner Texte in allen Details, d.h. hinsichtlich aller Stichwörter, verzeichnete. Was aber wäre damit gewonnen? Immerhin eine Kartographierung der Fichte'schen Topoi (im rhetorischen Sinne). Unerfasst bliebe aber die Zeit, der Aufbau des Netzes, die eine lesende Initiierung in Fichtes Kosmos (um nicht zu sagen: Kosmologie) herbeiführen.

Mit dieser Dimension der Zeit hat dann auch das für mich Entscheidende an der poetologischen Auseinandersetzung zwischen der Fotografin und dem Schriftsteller zu tun. Man liest:

– Irma hüpfte um den Elenden herum wie ein Ibis um die Kuh, die ihn ernährt.

Jäcki schätzte augenblicklich den Standpunkt ein.

Er schwieg den Standpunkt.

Er wußte, in drei Minuten würde Irma sich genau darauf hingearbeitet haben. (Ebd.: 27)

Später heißt es als weiterer Kommentar Jäckis: »Meine Wörter [Wörter, nicht Worte!; M.W.], die kannst du vergessen« (ebd.: 28), was ich als positive Auszeichnung der Wörter lese. Der Protagonist schweigt (nicht: verschweigt!) sein Wissen, und der Schriftsteller Jäcki wertet nur vermeintlich das von ihm genutzte Medium der Sprache ab; tatsächlich ist es vielmehr jene Dimension der Zeit, in der sich alles Erinnern und Vergessen abspielt, die ihn bei seinem Medium bleiben lässt, auch wenn oder vielmehr gerade weil er deshalb ganz und gar nicht zum »raunende[n] Beschwörer des Imperfekts« (Mann 1990: 349) wird, um Thomas Manns Profilierung des Erzählers zu zitieren. Aber stimmt das überhaupt angesichts der Tatsache, dass Fichte auch die Bilder Cezannes von ihren »weisse[n] Flecken als Niederlagen« (Fichte 1976: 119) – also sozusagen vom in ihnen optisch »Verschwiegenen« – her versteht?

Wenn der Kommentar des Protagonisten Jäcki (»Man kann es nicht beschreiben.«) für den Erzähler *und* für den Autor Hubert Fichte gilt, muss man sich ja fragen, womit man es denn überhaupt zu tun hat, wenn nicht mit einer *Beschreibung* vergangener Zeit. Im Roman *Eine Glückliche Liebe* findet sich gelegentlich das Verb »aufschreiben« (Fichte 1988: 87) als Alternative angeboten. Was aber heißt das? Wird also in den Texten Hubert Fichtes überhaupt erzählt? Ist ihnen daher mit den üblichen narratologischen Begrifflichkeiten beizukommen?

3 Der eingeweihte Fichte-Leser erinnert sich an die von Jäcki aus Irmas Fotografien ausgeschnittenen und dann collagierten »Nonnen aus Venedig, Häuser von Le Corbusier, Korkeichen« (Fichte 1987b: 7).

Bisher habe ich mich nur zu dem geäußert, was der Klappentext als erste Handlungsebene benennt, und habe die dritte Handlungsebene (»das fremde Portugal«) immerhin gestreift. Was aber ist mit der zweiten Handlungsebene (der »Liebe zwischen Irma und Jäcki«, den »verschiedenen Erscheinungsformen der Prostitution und Jäckis homosexuelle[n] Bekanntschaften, die in seiner Liebe zu Mario kulminieren«)? Was ist die »[g]lückliche Liebe«, die der Titel des Romans benennt? Die zu Irma, die zu Mario, die Koinzidenz beider? Die Antwort bleibt völlig ungewiss. So greift der Interpret auf Stellen – und seien sie noch so unscheinbar – zurück, die eine Lösung des Rätsels versprechen; ich auf die folgende Beschreibung – aber ist es eine Beschreibung? – eines gemeinsamen Abendessens mit Irma:

Er gab Irma das Zinnpfännchen hinüber voller gebratenem Schweinefleisch, scharf, grüner Koriander auch hier, kleine graue gepunktete Muscheln, die der Fischer so genuschelt hatte, daß Jäcki beim dritten Mal noch nichts verstanden hatte.

Mischmasch?

Am Arsch?

Ameisen?

– Ein bisexuelles Gericht, sagte Jäcki. (Ebd.: 14)

Der Fichte-Forscher erkennt erfreut ein Argumentationsmuster wieder, das er und andere aus Fichtes Texten herauspräpariert haben: Das »Bi« (vgl. etwa Weinberg 1995), das mehr als zwei ist, ist ein Grundmuster der Fichte-Interpretation. »Bi« ist nicht eins, nicht zwei, es ist – auf je zu präzisierende Weise – eine »Figur des Dritten« oder der *Explosion* (vgl. Fichte 1993). Sollte es einem da aber nicht zu denken geben, dass der Erzähler seinen Protagonisten den Namen des Gerichts selbst beim dritten Mal noch nicht verstehen lässt? Auch im Gespräch mit Irma findet sich übrigens eine Infragestellung des Dritten: »Warum immer alles dreimal, mit drei verschiedenen Blenden? Ich kann auch nicht drei verschiedene Sätze anbieten.« (Fichte 1988: 27) Um es – in einem an Fichtes Texte erinnernden – kühnen Sprung zu vergrundsätzlichen: Gibt es bei Hubert Fichte überhaupt irgendetwas zu verstehen?

Bevor ich diesem Gedanken weiter folge, sei die Verklammerung der vom Klappentext benannten zweiten Handlungsebene mit den anderen beiden immerhin angedeutet (und mehr wird niemals zustande zu bringen sein). Am Ende des Romans ist Jäcki in Paris und geht »in die Rue de Penthievre« (ebd.: 103). Man wartet lange auf eine Bezeichnung des Etablissements, in das er dort eintritt. Die Diagnose tritt zunächst hinter die präzise Benennung im Detail zurück: »Vorraum«, »Kasse« (ebd.), »leicht gewinkelte[r] Gang«, »[r]echts und links Einzelkabinen für Sitzbad, russisch-römisches, Kneipp, Güsse, Einläufe, Hydrotherapie, Streckvorrichtungen«, »Eisentür«, »Dusche«, »Ruheraum«, »Dampfraum« (ebd.: 104). Später wird dann doch noch ein allgemeiner Begriff eingeführt: »Dampfbad« (ebd.: 105), der aber kaum ein angemessenes Wort (Wort als Singular von Wörtern, nicht Worten!) für diesen Ort vorstellt. Dort ereignet sich das Unerhörte, das aber wiederum nicht wirklich »beschrieben«, wenn auch detailfreudig benannt wird:

Der Araber drängelte, biß, spuckte, kitzelte mit dem Finger, hängte seinen Umhang über den Steifen und schob Jäckis Umhang hoch.

Jäcki schrie.

Jäcki hatte die Vorstellung, er sollte ausgeweidet werden.
Mit dem Dürren verkeilt stolperte er aus der Kabine. (Ebd.: 107)

Jäcki »lässt sich«, wie es später höchst unpräzise – und dies sicher nicht aufgrund Fichte'scher Züchtigkeit – heißt. Die erste anale Penetration also, die, wie man dann erfährt, doch nicht die erste ist:

Zweimal hatte er es mit sich machen lassen.
Einmal als Geschenk an Alex, zur Generalprobe von Purpurstreifen.
Und einmal in Stuttgart, Wolfgang, aber Jäcki hatte es nicht gemerkt, es geschah wie in einem Traum, wo man die Dinge tut, ohne sie zu fühlen. (Ebd.)

Einmal und noch einmal (wobei das zweite Mal eben nicht als zweites, sondern als weiteres »einmal« benannt wird) – eine Geschichte (oder was immer auch Fichtes Texte hervorbringen) ist daraus noch nicht geworden. Nun also das dritte Mal, das aber auch nicht als drittes Mal vorgestellt wird; vielmehr als radikal Neues:

Jäcki hatte das Gefühl, doppelt⁴ zu existieren.
Jäcki kam sich wie eine Hohlform vor, die ihn selbst noch einmal wahrnahm.
Als er merkte, daß der dürre Araber in ihm zu zucken begann, zuckte er auch auf im Mund des Théâtre Molière.
Jäcki bemerkte etwas Neues in sich, nach einer ganzen Naturgeschichte, hier im Jüngsten Gericht der Rue de Penthievre, zwischen dem Mauermann aus Oran und dem komischen Alten der Comédie Française, gleich neben dem Elysée-Palast von Monsieur und Madame de Gaulle. (Ebd.: 107f.)

Zu Dulu, deren Erwähnung mit dem Hinweis verknüpft ist – Fäden, viele Fäden –, dass er, anders als versprochen, »ohne den Katalog des Paläontologischen Museums« zu ihr zurückgekehrt ist, hatte Jäcki gesagt, dass er »das« nie mit sich machen lassen würde: »Wenn man sich daran gewöhnt, ist man verloren.« (Ebd.: 108)

– Ich denke, du läßt dich nicht, hatte Irma angemerkt.⁵
– Jetzt lasse ich mich.
– Es schien Jäcki die einzige Veränderung zu sein, außer der Geburt, welche die Natur hergab.
– Das war das Andre.
– Jetzt wußte Jäcki, daß er enden würde wie ein Schmerzengreis der Witwe Rosa mit oblatenfarbenem Fleisch.
– Jäcki verwandelte sich noch einmal. (Ebd.)

4 Der gewiefte Fichte-Experte übersetzt natürlich: »bi«.

5 Von dieser Bemerkung wird übrigens schon am Anfang des Romans berichtet. Jäcki antwortet: »Einmal Nutte in Cezimbra sein! / – Ich denke, du läßt dich nicht, sagte Irma. / – Ich meine mehr so als Platonische Idee, für einen Roman. Das Höhlengleichnis. Der Schatten. Hast du gute Fotos gemacht?« (Ebd.: 11)

Angesichts der hier aufgeschriebenen »sich ereigneten, unerhörten Begebenheit« (vgl. Goethe 1999: 221) geht aber auch »alles durcheinander« (Fichte 1988: 68): der Orgasmus in ihm und sein eigener, die Zeiten (Naturgeschichte, also Anfang, und Jüngstes Gericht, somit Ende), der Mauermann aus Oran und der komische Alte der Comédie Française (somit: Professionen und Herkunftsorte), das schwule Dampfbad und der »Elysée-Palast von Monsieur und Madame de Gaulle«, Natur und Kultur, Geburt und Tod.⁶ Aber: Sind die unübersehbaren Fäden, die hier explizit und implizit geknüpft werden, ist diese Textur überhaupt noch zu entwirren? Jedenfalls findet Jäcki in »immer tiefere Schichten« seiner eigenen Person zurück, was der Klappentext auch von Irma behauptet, mit der ihn eine »[g]lückliche Liebe« verbindet (oder doch nicht?), von der ihn seine Profession als Schriftsteller trennt (oder doch nicht?). »Man weiß eben nichts Genaues« (Fichte 1978: 335), wie es in der *Palette* heißt. Wie aber geht man als Interpret mit diesem die Texte begründenden Nichtwissen um?

Auf der Suche nach einer Antwort wende ich mich meiner eigenen Vergangenheit zu. Ich setze als bekannt voraus, dass ich eine der frühen Dissertationen über Hubert Fichte geschrieben habe – nach Torsten Teichert, ungefähr zeitgleich zu Hartmut Böhme und seinem großen Fichte-Buch, mit dessen Aussagen ich in vielem, aber nicht allem übereingestimmt habe. Die Dissertation erschien 1993. Es folgten Einladungen zu Fichte-Tagungen und daraus resultierend weitere schriftliche Äußerungen zu diesem Autor meinerseits. Doch irgendwann fand ich, es sei genug, den x-ten Aufguss meines Fichte-Bilds zu verbreiten. Meine Beiträge zum mit Peter Braun gemeinsam herausgegebenen Sammelband *Ethno/Graphie. Reiseformen des Wissens* (Braun/Weinberg 2002) galten schon Michael Roes und Josef Winkler, obwohl das Gesamtkonzept des Bandes dem Schreiben Hubert Fichtes geschuldet war. Seitdem habe ich mich anderen Themen zugewendet. Selbstverständlich aber kommt man in Gedanken immer wieder auf die eigene Dissertation zurück. Sie wird einem dabei fremd und bleibt einem nah. Vor allem kam immer wieder die Frage auf, was ich denn damals überhaupt gemacht habe und ob ich es heute wieder so machen würde. Die Frage hat eine doppelte (nein: keine bisexuelle!) Antwort: Ich habe nichts zurückzunehmen! Einzig die Begriffsprägung »ethnopoetologische Trilogie« (vgl. Weinberg 1993: 321-353), die wohl ein bisschen mehr wollte, als handhabbare Begriffe wollen sollen, stelle ich zur Disposition.⁷ Heute aber würde ich manches anders machen wollen.

Von dieser Doppeldiagnose her kam in den letzten Jahren verstärkt der Wunsch auf, mich noch einmal zu Hubert Fichte zu äußern und sozusagen meine eigene Dissertation auf den Prüfstand zu stellen. Pointiert: Wenn die Aussage: »Man weiß eben nichts Genaues«, eine passende Überschrift über dem gesamten Schreiben Hubert Fichtes ist, wie soll man mit wissenschaftlicher Genauigkeit über ihn schreiben?

6 Die Witwe Rosa lernen Irma und Jäcki bei ihrer verkorksten Rückreise aus Cezimbra in Barcelos kennen; die »Christusse und Höllenszenen aus Ton«, die sie backt, bringen Jäcki die nächste Assoziationskette in den Kopf: Er »sah Ägypter kommen, die brachten ihre Teufelchen, die Phönizier, die Minoer, Seeräuber, Seiltänzer, Landstreicher, Wunderdoktoren.« (Ebd.: 99)

7 Diese Bezeichnung wollte das Genaue der ethnographischen Beschreibung mit der steten Reflexion der Bedingungen der Möglichkeit solchen Beschreibens zusammenbringen und Fichte somit gerade nicht auf ein »Konzept von Poesie, das einer Geringschätzung ihrer Gegenstände entspringt« (Uerlings 1997: 245), verpflichten, sondern zeigen, wie »Materialismus« und »Kritik« (ebd.: 246), also Selbstreflexion, gerade in der Beschreibung des Fremden bei Fichte zusammenkommen.

Von daher gelten die anschließenden Bemerkungen dieses Aufsatzes der Frage, was ich heute anders machen würde, die jedoch nicht zu beantworten ist, ohne wenigstens knapp aus meiner Sicht zu skizzieren, was ich heute glaube, damals gemacht zu haben. Ich fasse mich kurz und erläutere nur den Titel meiner Dissertation, beginnend beim Untertitel *Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung*. Die Proust-Allusion bedarf wohl keiner Rechtfertigung. Der Nachfrage wert ist aber, was mein Untertitel sozusagen implizit verspricht: Etwas ist verloren gegangen (bei Proust die Zeit, für Fichte – nach meiner Diagnose – eine ›poetische Welterfahrung‹, wie sie – nach seiner Diagnose – etwa noch die Vorsokratiker und ›sein Freund‹ Herodot kannten). Aber gibt es nicht bei Proust die Rede von der ›wiedergefundenen Zeit‹, die Fichte auch im Roman *Eine Glückliche Liebe* wieder aufruft? Behauptet mein Titel also nicht, dass somit auch Fichte die verlorene ›poetische Welterfahrung‹ wiederfindet? Auch im zeitlichen Abstand kann ich nicht erkennen, dass ich es mir wirklich so einfach gemacht hätte – schon deshalb nicht, weil Fichtes Vorgabe: »auch die wiedergefundene Zeit wieder verlieren« (Fichte 1974: 294), zu den Voraussetzungen der Dissertation gehört. Allein der Haupttitel »Akut. Geschichte. Struktur.« (vgl. Fichte 1985: 263) ist für eine solche Eindimensionalität auch viel zu komplex und widersprüchlich – und verweist, wie der Fichte-Experte weiß, auf eine Stelle aus *Totengott und Godmiché. Zu einer Ausstellung haitianischer Kunst im Brooklyn Museum*, auf ein sich in jeder Vaudouzeremonie zwar zeigendes, aber zuletzt doch nicht beschreibbares, nicht einmal einholbares ›Alles‹. Und doch: Von heute aus gesehen, bin ich dem Versprechen des Fichte'schen Gesamtwerks erlegen! Das hat mich nicht – zumindest sehe ich das immer noch so – meiner kritischen Distanz beraubt und nicht der Fähigkeit, die Fichte'schen Texte literaturwissenschaftlich präzise zu analysieren. Tatsächlich aber entspricht die Struktur meiner Arbeit der Grundstruktur des Fichte'schen Schreibens: »Fäden, viele Fäden«, die (nicht nur) ich versucht habe, in immer neuen Verknüpfungen meiner Interpretation aufzuweisen. Dies führte in meiner Dissertation zu einem ausufernden Fußnotenapparat. Während ich im Haupttext jeweilige Konstellationen erläutert habe, habe ich in den Fußnoten unzählige Parallelstellen angeführt. In späteren Arbeiten bin ich einem ähnlichen Verfahren in Warburgs *Mnemosyne*-Atlas begegnet und habe es in einem Kapitel meiner Habilitationsschrift zu Gedächtnis und Erinnern unter dem Titel »Ad oculos: Aby Warburgs Gedächtnis zwischen Symbol und Allegorie« (vgl. Weinberg 2006: 385-475) verhandelt. Ich habe mich dabei auf die rhetorische Figur des Vor-Augen-Stellens, die Hypotypose, bezogen, die ich heute als Konzept in jede Äußerung über Fichte aufnehmen würde. Zugehörige rhetorische Begriffe sind *evidentia* und *enargeia*, die mir für eine zukünftige Fichte-Forschung ebenso äußerst nützlich zu sein scheinen. Auch für Warburg ist jener Zusammenhang des abendländischen kulturellen Gedächtnisses, der ihn interessiert, unüberschaubar, uneinholbar. Die ›Wette‹ seines Atlas aber ist, dass man – ich formuliere aus Platzgründen zu einfach – Knotenpunkte dieses präsupponierten Zusammenhangs evident vor Augen stellen kann. Zurückgewendet auf Hubert Fichte lässt sich von daher eine Gleichzeitigkeit von Ungewissheit und Präzision in seinen Texten ausmachen. Aber sind die Zusammenstellungen von prägnanten Zitaten in meiner Dissertation, die sich – Fäden, viele Fäden! – mit der im Haupttext genannten Argumentation zu einem zusammenhängenden Netz verknüpfen, nicht tatsächlich einer bloßen Strategie der ›Häufung‹ geschuldet, die sich wiederum von Fichtes Textverfahren herschreibt? Wie überzeugend ist es, dass etwas nicht nur ein-, zwei- oder dreimal

vorkommt, sondern immer wieder aufgerufen wird? Anders gefragt: Welche Form der Evidenz wird so erzeugt? Nun kann eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fichtes Texten ja nicht heißen, dass man sie stringenter macht, als sie sind. Von daher wiederum anders: Bin ich der Ungewissheit, die das Fichte'sche ›Aufschreiben‹ prägt, gerecht geworden? Bin ich nicht doch dem Versprechen der Fichte'schen Texte, dass eine stete Wiederholung die Zusammenhänge als tatsächlich vorhanden erweist, erlegen? Zuletzt glaube ich immer noch, dem Gesamt von »Akut. Geschichte. Struktur.« bei Fichte gerecht geworden zu sein. Doch steckt auch hier der Teufel, oder wie Aby Warburg formuliert hat, der »liebe Gott [...] im Detail« (vgl. Scholem 1970: 199), weshalb ich mich am Ende dieses Beitrags noch einmal der anfangs zitierten Eingangspassage des Romans *Eine Glückliche Liebe* zuwende, um mich zu vergewissern, was hier tatsächlich stattfindet.

Zur Erinnerung: Der Text beginnt mit den für Fichte typischen jeweils eine Zeile einnehmenden Wörtern: »Lava. / Feuerfontainen.« Wie funktioniert diese Schreibweise im Einzelnen? Gerade weil es sich zunächst um Wörter und nicht um Worte handelt und weil es sich um nicht mehr als einzelne Wörter handelt, rufen diese Wörter Bilder auf. Diese Bilder könnte man durch entsprechende Fotografien visualisieren. Mit dem zweiten Wort aber wird so der Text zum Film. Eine solche Zuschreibung von meiner Seite ist insofern erstaunlich, als ich in einem Aufsatz unter dem Titel *Erinnern/Erzählen – Literatur/Film* (Weinberg 2015) gegen eine vorschnelle Gleichsetzung von Epik und Film hinsichtlich ihres erzählenden Charakters und von daher gegen eine unreflektierte Anwendung narratologischer Begriffe auf Filme polemisiert habe. Dabei habe ich mich auch unverständlich gezeigt, was ein »filmisches Erzählen« überhaupt sein könnte. Bei den von Fichte einfach neben-, genauer: untereinander gestellten Wörtern wäre ich aber bereit, noch einmal über diesen Begriff zu diskutieren. Zudem scheint es mir von daher nahezuliegen, noch genauer den Collage- oder Montagecharakter von Fichtes Texten (oder einzelner Passagen in seinen Texten) zu beschreiben – vor allem vor dem Hintergrund der Frage, was Montage als Textverfahren in einem Medium des Nacheinanders überhaupt meint.

Doch im Roman *Eine Glückliche Liebe* wird diese Struktur bereits im dritten Absatz auch schon wieder überstiegen. »Raus aus den spellenden Schlacken, Tausenden von Graden, kilometertief, hellflüssig in die Kälte des Anfangs, dachte Jäcki: / – Thomasbirne. Birne Helene.« Zunächst bleibt höchst ungewiss, wer hier überhaupt für welche Wortreihen verantwortlich ist. Denkt Jäcki auch schon die Folge: »Raus aus den spellenden Schlacken« etc. oder erst das, was nach dem Doppelpunkt hinter »dachte Jäcki« steht? Wenn Zweiteres gilt, könnte man fast auf die Idee kommen, dass es sich im ersten Teil um eine Art Selbstkommentar der »spellenden Schlacken« handelt oder um die Ursprungserzählung einer (fast) göttlichen, allwissenden Instanz. Jedenfalls wird ein Anfang postuliert. Dann folgt die Assoziation: »Thomasbirne. Birne Helene.« Der Verweis auf die Thomasbirne als Gerätschaft, in der sich das so genannte Thomas-Verfahren (auch ›basisches Windfrischverfahren‹ genannt) zur Stahlerzeugung abspielt, kann als angemessen resp. wahrscheinlich verstanden werden. Die folgende Assoziation »Birne Helene« ist weit hergeholt, um nicht zu sagen: albern. Desavouiert der Erzähler so nicht die Assoziationen seines Protagonisten, der damit aber ja nur einem Verfahren folgt, das den ganzen weiteren Text, also auch seine eigenen Ausführungen prägt? Gibt er das Übereinanderlegen der Schichten und das Knüpfen von Fäden, vielen Fäden, damit nicht bereits im dritten Satz der Lächerlichkeit preis? Und:

Warum habe ich mir eine solche Frage bei der Arbeit an der Dissertation eigentlich niemals gestellt? Während: »Er ging auf den Berg zu«, einen unfokalisierten Satz eines heterodiegetischen Erzählers darstellt, erscheinen die Sätze: »Im Sturm zitternder Bims. / Türme von Soda. / Pottaschetafeln kippten. / Eine Pyramide verharnte die Spitze nach unten im Sand.«, als Assoziationen des Protagonisten. Auch hier weist die Fichte-Forschung nach meiner Diagnose Defizite auf; nämlich in der präzisen Analyse von Erzählinstanzen im Detail (wenn es sich bei Fichte überhaupt noch um Erzählinstanzen im klassischen Sinne handelt). Die weiteren Verknüpfungen sind wiederum höchst gesucht, sprich: unwahrscheinlich. Bims immerhin entsteht »durch gasreiche vulkanische Eruptionen, bei denen zähflüssige Lava durch Wasserdampf und Kohlendioxid aufgeschäumt wird« (Wikipedia 2021a). Soda aber ist ein Salz aus der Mineralklasse der »Carbonate (und Verwandte)« (vgl. Wikipedia 2021c); es bildet sich vorwiegend durch Verdunstung an den Rändern von Salzseen oder durch Ausfällung am Seegrund bei kaltem Wetter – ist hier also nur höchst bedingt am Platz. Pottasche steht für Kaliumcarbonat (vgl. Wikipedia 2021b) – immerhin ein weiterer Vertreter der schon benannten Mineralklasse –, hat aber wiederum mit Vulkanausbrüchen nichts zu tun, von denen ja auch nicht wirklich die Rede ist, sondern von der Gischt des Meeres, zu der der Erzähler oder Protagonist munter drauflos assoziiert. Pottasche wird verwendet als Zusatz bei der Herstellung von Glas, Zusatz zu Schmierseifen, bei der Herstellung von Farben, aber auch bei der Herstellung von Kaligläsern, Farben und fotografischen Entwicklern sowie als Treibmittel für so genanntes »Flachgebäck« wie Plätzchen und Lebkuchen, besonders aus der Weihnachtsbäckerei. Wie weit ist der unwahrscheinliche Assoziationshorizont hier gedehnt? Gehören die fotografischen Entwickler, die so schön zu Jäckis Diskussionen mit Irma passen würden, noch dazu? Die Plätzchen aber nicht mehr? Immerhin aber kommentiert Jacki den Verweis auf die Bestandteile seines Essens seitens des Kellners bei dem schon erwähnten Restaurantbesuch – u.a. »Koriander« – mit der Aussage: »Damit bäckt man in Leipzig die Weihnachtssterne« (Fichte 1988: 14), um sich, nebenbei gesagt, ein weiteres Mal zu irren, da es sich im Gericht, wie ausdrücklich gesagt wird, um frischen, also »grüne[n] Koriander« handelt. Man muss wohl nicht erst erklären, dass Pottasche nicht in Tafeln vorkommt. Soll ich also bei den »kippenden Pottaschetafeln« – im Zusammenklang mit dem anfangs erwähnten Anfang – auch an die Gesetzestafeln des Moses als alttestamentarischen Gründungsakt denken? Hat dieses System überhaupt noch irgendeine Stoppregel? Und: Was sagt eigentlich der Satz: »Eine Pyramide verharnte die Spitze nach unten im Sand«? Dies ist allemal kein filmisches Erzählen – was immer das sei – und auch keine Montage von sprachlichen Fotografie-Äquivalenten, denn das zugehörige Bild ist höchst ungewiss. Allerdings hat es Zukunft im Roman, da man später erfährt, dass Jacki auf »der umgestürzten Pyramide Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« liest, wobei er gleich wieder alles vergisst, was er gelesen hatte, und ihm »von dem Buch eher wie ein Geruch blieb« (ebd.: 20) – eine (syntaktisch höchst merkwürdige) Umkehrung des Proust'schen Settings. Außerdem äußert Irma in ihrer poetologischen Diskussion mit Jacki: »Du schreibst auch nicht nur über das Nichts.⁸ Du sitzt auf deiner umgekippten Pyramide und denkst dir was über die Palette aus.« (Ebd.: 25)

Mitten im Roman *Eine Glückliche Liebe* findet sich übrigens eine Erläuterung zur Bildwelt des Anfangs:

8 Das aber doch der zentrale Fluchtpunkt des *Waisenhauses* war; vgl. Weinberg 1993: 60–86.

Jäcki saß in den Felsen und stellte sich einen Vulkanausbruch vor.
 Er las Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.
 Jäcki beobachtete die Fischer am Kliff.
 Er korrigierte Das Waisenhaus.
 Er überlegte, ob er einen Artikel über das Gammlerlokal Die Palette für Die Zeit schreiben sollte.
 Jäcki kalkulierte die Wirkung von Fischnamen⁹ und Spitznamen aus der Palette für ein Buch über die Schönheit der Männer der Welt. (Ebd.: 65)

Was hat das allen Ernstes miteinander zu tun? Wenn ein Fichte-Leser aber nach der frühen Romantetralogie und der ethnopoetischen Trilogie beim vierten Band der *Geschichte der Empfindlichkeit*, die ich nach wie vor allesamt als eine große Einheit verstehe,¹⁰ angekommen ist, hat dann für ihn nicht längst schon alles mit allem zu tun, vor allem, weil es sich ja um Wiederholungen von »Originalpassagen« etwa aus der *Palette* oder von Erklärungsmustern handelt: die *Geschichte der Empfindlichkeit* als Buch über die »Schönheit der Männer«. Aber machen bloße Wiederholungen einen Zusammenhang tatsächlich wahrscheinlicher?

Implizit wird auch in der Anfangspassage dann deutlich, dass es sich »nur« um den Blick übers Meer handelt, nicht tatsächlich auf einen Vulkan. Die Auflistung der »Anschwemmsel« beginnt dabei noch mit einer präzisen Benennung: »Gestern Teufelsrocheneier«, also (abgesehen von der Zeitangabe) wiederum mit einem Wort nur. Die ebenfalls gestern angeschwemmten »winzigen Muscheln« aber sind schon »barock«. Was zum Teufel oder beim lieben Gott aber sind »barocke Muscheln«? Ist das nicht alles höchst unpräzise und willkürlich? Doch der Fichte-Leser ist wohl längst schon in die Assoziationswelt des Protagonisten, Erzählers, Autors initiiert und spielt längst schon sein Spiel (mit). So richtig es meines Erachtens ist, dass die ethnopoetische Trilogie dem »Leser viel Eigenarbeit zumute[t]« (Uerlings 1997: 250), so sehr scheint mir bei der Zusammenführung von autofiktionalem (einer Kategorie, die in Anwendung auf Fichte noch einmal gründlich zu durchleuchten wäre) und ethnopoetischem Schreiben in der *Geschichte der Empfindlichkeit* die Wiederholung mit der Behauptung einer Kohärenz einherzugehen, die man andererseits Fichtes Texten zuletzt doch nicht zuschreiben kann. Jedenfalls wird der Leser seine Wiedererkennungseffekte wahrscheinlich als Bestätigung nehmen, das richtige Spiel mit den Texten zu spielen. Die Muscheln sind dabei nicht nur barock, sondern auch »Jugendstilbrotschen«, in deren Innern »Würmer in minoischen Labyrinthen« siedeln. Wie aber gehen Barock, Jugendstil und Minoisches zusammen?

9 Mit deren litaneihaften Aufzählung der Roman *Die Palette* ja tatsächlich endet.

10 Das bedingt auch die Differenz der Ausführungen in meiner Dissertation zu den höchst präzisen, dem Buch *Xango* geltenden Lektüren von Herbert Uerlings. Die »ethnopoetische Trilogie« habe ich als Teil eines größeren Ganzen gelesen. So stimme ich Uerlings These vom »Materialismus« (Uerlings 1997: 246) der Beschreibungen in *Xango* ausdrücklich zu; doch ist in den Schreibverfahren der Trilogie eben auch schon etwas angelegt, was dann in der *Geschichte der Empfindlichkeit* »explodiert«. Anders gesagt: Über das Präzise hinaus scheint mir auch schon die Trilogie mit dem Verfahren der »Überschwemmung« (s.u.) zu arbeiten, das durchaus kritische Nachfragen erlaubt, auch wenn für mich ebenso gilt, dass Fichtes »Ethnopoese [...] nicht *gegen* die Ethnographie geschrieben [ist], sondern *mit* ihr – um sie zu überbieten« (ebd.: 333; Hervorh. i.O.).

Ich breche die Nachfragen hier ab, wie ich zu Beginn das Zitat aus dem Roman *Eine Glückliche Liebe* an dieser Stelle beendet habe. Was aber ist nun die poetische Erkenntnis, die diese Absätze transportiert haben? Nicht mehr als eben: »Fäden, viele Fäden«? Im Erzähluniversum Fichtes ist jedoch tatsächlich weit mehr geschehen – und so auch mit dem Leser, der sich darauf einlässt. Höchst unwahrscheinliche Vermischungen werden ihm angeboten, und er nimmt sie dankbar an, weil er sich in die Erzählwelt dieser Texte eingeweiht fühlt.¹¹ Fichtes Erzählen – noch einmal: wenn es überhaupt noch als Narration im üblichen Sinne verstanden werden kann – ist keines des Überzeugens, dass es (und sei es nur im Reich der Fiktion) so gewesen sei; hier spricht alles andere als ein »raunende[r] Beschwörer des Imperfekts«. Das Entscheidende sind nicht die erzählten Handlungen, sondern die Eröffnung des synchronen und diachronen Faden- und Schichtenkomplexes, der anhand der Bestandteile der Handlung entfaltet wird. Insofern ist es kein überzeugen wollendes Erzählen (»So war es!«), sondern ein überredendes (»Folge mir und ich zeige dir, was die Welt tatsächlich zusammenhält – überall, in Hamburg, Cezimbra, Grenada ...«). Oder, um im Horizont des Metaphernfelds des Anfangs des Romans *Eine Glückliche Liebe* zu bleiben: Es ist ein überschwemmendes Aufschreiben! Man muss sich von ihm mitreißen lassen. Widerstand ist zwecklos! Nur der Ausstieg ist möglich, das Weglegen der Bücher. Wer sie liest, wird gefangen genommen und sitzt in ihren Assoziationsketten fest. Und das – die innere Einheit von Romantetralogie, ethnopoetischer Trilogie und *Geschichte der Empfindlichkeit* hier wiederum ausdrücklich vorausgesetzt – soll wirklich die bessere Ethnographie sein?

Wenn ich noch einmal ein Buch über Hubert Fichtes Texte zu schreiben hätte, würde ich versuchen, ihr Spiel nicht mitzuspielen, mich nicht von ihnen initiieren zu lassen. Aber ist nicht selbst das ein Fichte'scher Gedanke? Und habe ich den nicht auch schon zur Grundlage beim Schreiben meiner Dissertation gemacht oder zumindest ihn für dessen Grundlage gehalten? Könnte es sein, dass die Qualität der Fichte'schen Texte, von der mich auch die Relektüre durchaus einmal mehr überzeugt hat, darin liegt, dass sie ein Spiel spielen, das sie gleichzeitig unausgesetzt als unmögliches erweisen und unterlaufen? Herbert Uerlings hat diagnostiziert, dass Fichtes Ethnopoese sich bemüht, »Verstehbares verständlich zu machen, Unauflösbares stehenzulassen und den Prozess der Erfahrung und Wissensgewinnung deutlich werden zu lassen« (Uerlings 1997: 250). Aber geschieht dies nicht doch – jedenfalls in der *Geschichte der Empfindlichkeit* – mit dem Anspruch, der »vollständigen Erfassung« der vom Fremden geprägten Welt, in die er sich auf seinen Forschungsreisen begibt? Der Unmöglichkeit dieser vollständigen Erfassung begegnet er in der ethnopoetischen Trilogie tatsächlich noch mit Lücken und »Beschreibungen«, die »explizit oder implizit, gewollt oder ungewollt, Auskunft über Bedingungen und Voraussetzungen von Fichtes ethnographischer Erfahrung« (ebd.: 296) geben. In der *Geschichte der Empfindlichkeit* aber wird

11 Herbert Uerlings schreibt zu *Xango*, dass »die Arbeit der Synthetisierung des Materials dem Leser überlassen [wird]; sie ist grundsätzlich möglich, aber nur begrenzt und hypothetisch und immer in Verantwortung des Lesers« (ebd.: 301). Das Problematische daran ist aber, dass der Leser das »Wissen um das Fremde«, da er es ja nicht selbst erkundet hat, demselben Text verdankt, aus dessen Material er dann ein synthetisiertes Wissen über dieses zusammensetzt. Inzwischen stellt sich mir durchaus die Frage, ob darin nicht auch schon das von mir für die *Geschichte der Empfindlichkeit* diagnostizierte »Überschwemmen« angelegt ist resp. eine nicht wirklich »gedeckte« Rede über das Fremde, die zwar den Eindruck des Verstehens erzeugt, zuletzt aber keine Grundlage hat?

daraus eine ›überschwemmende‹ Rhetorik, die Ethnographisches und Persönliches vereint, so dass diese die grundsätzliche Widersprüchlichkeit des Fichte'schen Schreibens ›auf die Spitze‹ treibt, weil die Orientierung am ›Material‹ ja auch hier nicht aufgehoben wird. Wer aber hätte diesen Abgrund von Fichtes Schreiben bisher *im Detail* ausgelotet ...?

Literatur

- Braun, Peter/Weinberg, Manfred (Hg.; 2002): *Ethno/Graphie. Reiseformen des Wissens*. Tübingen.
- Fichte, Hubert (1974): Versuch über die Pubertät. Roman. Hamburg.
- Ders. (1976): Elf Übertreibungen. In: Ders.: *Mein Lesebuch*. Frankfurt a.M., S. 11-22.
- Ders. (1976): Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia, Haiti, Trinidad. Frankfurt a.M.
- Ders. (1978): *Die Palette*. Roman. Frankfurt a.M.
- Ders. (1985): Totengott und Godmiché. Zu einer Ausstellung haitianischer Kunst im Brooklyn Museum. September 1978. In: Ders.: *Lazarus und die Waschmaschine. Kleine Einführung in die afroamerikanische Kultur*. Frankfurt a.M., S. 255-270.
- Ders. (1987a): Exkurs: Mittelmeer und Golf von Benin. *Die Beschreibung afrikanischer und afroamerikanischer Riten bei Herodot*. In: Ders.: *Homosexualität und Literatur I*. Frankfurt a.M., S. 407-421 (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 1*).
- Ders. (1987b): *Hotel Garni*. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Bd. I*).
- Ders. (1987c): Hubert Fichte warnt vor sich. In: Ders.: *Homosexualität und Literatur I*. Frankfurt a.M., S. 7f. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 1*).
- Ders. (1987d): *Mein Freund Herodot*. In: Ders.: *Homosexualität und Literatur I*. Frankfurt a.M., S. 381-407 (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Paralipomena 1*).
- Ders. (1988): *Eine Glückliche Liebe*. Roman. Hg. v. Gisela Lindemann. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Bd. IV*).
- Ders. (1989): *Forschungsbericht*. Roman. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit, o. Nr., veröffentlicht als Bd. XV*).
- Ders. (1993): *Explosion*. Roman der Ethnologie. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Bd. VII*).
- Goethe, Johann Wolfgang (1999): Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Christoph Michel. Frankfurt a.M. (= *Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche. Abt. 2: Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 12*).
- Leiris, Michel (1978): Für Alfred Métraux. In: Ders.: *Das Auge des Ethnographen*. Aus dem Franz. v. Rolf Wintermeyer. Hg. u. mit einer Einleitung v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a.M., S. 62-66.
- Lindemann, Gisela (1988): »Editorische Notiz«. In: Hubert Fichte: *Eine Glückliche Liebe*. Roman. Frankfurt a.M. (= *Die Geschichte der Empfindlichkeit. Bd. IV*).
- Mann, Thomas (1990): *Die Kunst des Romans [1939]*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 13 Bänden. Bd. 10: Reden und Aufsätze 2*. Frankfurt a.M., S. 348-362.
- Scholem, Gershom (1970): Walter Benjamin. In: Ders.: *Judaica. Bd. II*. Frankfurt a.M., S. 193-227.

- Uerlings, Herbert (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen.
- Weinberg, Manfred (1993): *Akut. Geschichte. Struktur. Hubert Fichtes Suche nach der verlorenen Sprache einer poetischen Welterfahrung*. Bielefeld.
- Ders. (1995): »Die stupende und bisher noch wenig reflektierte Idee von Bikontinentalität und Bisexualität der afroamerikanischen Kultur«. Zu Struktur und Funktion des »Zwischen« bei Hubert Fichte. In: Hartmut Böhme/Nikolaus Tiling (Hg.): *Medium und Maske. Die Literatur Hubert Fichtes zwischen den Kulturen*. Stuttgart, S. 171-198.
- Ders. (2006): *Das »unendliche Thema«. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie*. Tübingen.
- Ders. (2015): *Erinnern/Erzählen – Literatur/Film*. In: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hg.): *Zeit(en) erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin, S. 491-522.
- Wikipedia (Hg.; 2021a): [Art.] »Bims«; online unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bims> [Stand: 1.2.2021].
- Dies. (Hg.; 2021b): [Art.] »Kaliumcarbonat«; online unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kaliumcarbonat> [Stand: 1.2.2021].
- Dies. (Hg.; 2021c): [Art.] »Soda«; online unter: [http://de.wikipedia.org/wiki/Soda_\(Mineral\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Soda_(Mineral)) [Stand: 1.2.2021].
- Zimmer, Dieter (1985): *Genauigkeit, ein Versteck. Gespräch mit Hubert Fichte*. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt a.M., S. 87-92.

Südsee-Projektionen in der deutschen Gegenwartsliteratur

Transnationale Imaginationen ferner Welten in ausgewählten Texten von Buch, Capus und Kracht

David Simo/Jean Bertrand Miguoué

Abstract

German writers imagine and shape the South Pacific space from different perspectives and with different motivations. The fact that this space has fascinated Europeans in the course of modern history is proven not only in scientific publications, but also in travel writing. For this reason, this region is constructed in an ambivalent manner in different discourses. Initially, a construction of this space as a »South Sea Paradise« or »dream Space« dominates, its inhabitants are presented as »natural people« or »noble savages«. But many texts also depict the South Sea Islander as cannibals. This South Sea imagination and construction can be reconstructed based on representative publications, for example from the research of the anthropologists Meinecke and Malinowski up to current literary and media representations. The Text of Buch, Capus and Kracht examined in this article seem also to reproduce this stereotyped idea of the South Seas. But they also question a static and stereotyped imagination and representation of this region. Mobility, crossovers and interactions resulting from transregional and global interaction processes with repercussions in Europe are thematised and discussed. We analyze the complex interweaving of past and present images as well as past and present travel and experiences in former colonized areas by post-colonial writers.

Title

South Seas-Projections in the Contemporary German Literature. Transnational Imaginations of Distant Worlds in Selected Texts by Buch, Kracht and Capus

Keywords

space; representation; colonialism; othering; memories

Corresponding authors: David Simo (Université de Yaoundé, Cameroon);
E-Mail: simobiegain20@yahoo.fr;

Jean Bertrand Miguoué (Université de Yaoundé, Cameroon);
E-Mail: jbmiguoué@gmail.com;

<https://orcid.org/0000-0002-8780-8138>

 Open Access. © David Simo/Jean Bertrand Miguoué 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

0. Einleitendes

Deutsche Schriftsteller imaginieren und gestalten den südpazifischen Raum aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichen Motivationen. Dass dieser Raum im Laufe der modernen Geschichte Europäer fasziniert hat, ist nicht nur in wissenschaftlichen Publikationen nachgewiesen,¹ sondern auch in vielen Berichten europäischer Reisender.² Aus diesem Grund wurde sowohl im wissenschaftlichen als auch im literarischen Diskurs diese Region von Europäern durchaus ambivalent konstruiert. Es dominiert in diversen Publikationen die Konstruktion dieses Raums als ›Südseeparadies‹ (vgl. Dürbeck 2007) bzw. »Wunschraum« (Jacobs 2004), deren Einwohner als Naturmenschen bzw. edle Wilde vorgestellt wurden. Auch im heutigen europäischen Diskurs erscheint die Südsee als Touristenparadies. Diese Vorstellung wurzelt schon in den ersten Entdeckungsfahrten und gründet auf den ersten Erzählungen und Berichten von Reisenden.³ Die Geschichte dieser Südsee-Imagination und -Konstruktion kann am Beispiel repräsentativer Publikationen rekonstruiert werden, so etwa aus den bereits erwähnten Forschungs- und Entdeckungsfahrten von Georg Forster über die Arbeiten der Anthropologen Karl Eduard Meinecke und Bronislaw Malinowski bis hin zu den heutigen literarischen und medialen Darstellungen. In vielen Texten wird die Komplexität des Südsee-Raums auf die stereotypisierte Vorstellung von Wilden und wunderschönen Landschaften reduziert (vgl. Gutjahr 2012: 325).

Die zweite Dimension dieser stereotypisierten Darstellung der Südsee, die sich vor allem im Kontext der Entdeckungsfahrten und des Kolonialismus entwickelte, ist die Darstellung des Kannibalismus. Viele Texte stellen in Bezug auf die Bewohner der Südsee den Kannibalen als Pendant des edlen Wilden und Paradies-Menschen dar (vgl. Großklaus 2017: 29-37). Diese zugleich utopische und dystopische Vorstellung der Südsee (vgl. ebd.) zeugt von einer exotisch-faszinierenden und zugleich furchterregenden Konstante nichteuropäischer Räume und legitimiert letztendlich die Notwendigkeit, sie zu kolonisieren und zu kultivieren. Die Südsee wird deswegen in der ambivalenten Form eines paradiesischen Wunschraums und eines furchterregenden Raums voller Menschenfresser entworfen. Drei Romane der deutschen Gegenwartsliteratur setzen sich narrativ mit Südsee-Reisen aus dem 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts auseinander und können als Aufarbeitung dieser Fahrten aus einer gegenwärtigen Perspektive gelesen werden. Die drei Texte sind somit als Protokolle des Wiederentdeckens und des Neuschreibens alter Texte, als Nachfahrten und als nachkoloniale poetische Suche nach Spuren alter Fahrten in der Südsee nachvollziehbar.

Die in diesem Beitrag untersuchten Texte von Hans Christoph Buch, Alex Capus und Christian Kracht bestätigen zunächst die stereotypisierte Vorstellung der Südsee. Aber sie erweisen sich auch als Orte der Infragestellung einer statischen und stereotypisierten Imagination und Darstellung dieser Region. Es werden Bewegungen,

1 Vgl. hierzu: Malinowski 1928; Simo 2003; Dürbeck 2007; Hall 2008; Großklaus 2017; Görbert/Kumekawa/Schwarz 2017; Dürbeck 2017.

2 Stellvertretend für andere Autoren können an dieser Stelle Georg Forster (*Reise um die Welt*) und Adalbert von Chamisso (*Bemerkungen und Ansichten einer Entdeckungsreise* und *Reise um die Welt in den Jahren*) genannt werden. Zu beiden Autoren sind folgende Untersuchungen besonders wichtig: May 2011 und Berbig u.a. 2016.

3 Vgl. Großklaus 2017 und hier vor allem Kap. II: »Weißer ozeanischen Utopien«, S. 29-37.

Überkreuzungen und Interaktionen hervorgehoben, die deutlich machen, dass sich die Südsee immer in einem transregionalen und globalen Interaktionsprozess befindet, der auch in Europa Wirkung hat. Diese Region erscheint deswegen als Ort einer rückwirkenden Europaerfindung und -imagination.

1. Kokosinsel und multilokale Kartographie einer Schatzsuche in Schlaraffenland

Alex Capus' Roman *Reisen im Licht der Sterne* spielt zwischen Europa, Amerika und Ozeanien. Dieser Text rekonstruiert aus ganz unterschiedlichen Erzählperspektiven die Geschichte der Suche nach einem verschollenen kirchlichen Schatz aus Lima (Peru) auf einer mythischen Kokosinsel.⁴

Aber diese Suche nach dem verschollenen Schatz von kirchlichen Kolonisten in Lateinamerika überkreuzt sich mit dem Leben und dem Schicksal des englischen Schriftstellers Robert Louis Stevenson, der sich innerhalb des Romans als geheimer Schatzsucher und glücklicher Entdecker des Schatzes erweist. Im Gegensatz zu den anderen Schatzsuchenden, die meistens Richtung Karibik und Lateinamerika aufbrachen, schlägt Stevenson den umgekehrten Weg in Richtung Südsee ein. Denn der von Lateinamerika durch Piraten geraubte kirchliche Schatz sei, nach den Berechnungen von Stevenson, nicht in der Karibik gelandet, wie viele Schatzsucher meinten, die nacheinander und manchmal gleichzeitig den kolonialen Raum durchsuchten, sondern in Richtung Südsee (vgl. RLS: 123). Stevenson hat aus dieser Romanperspektive die Schatzinsel nicht nur nachträglich kartographiert und beschrieben, sondern seine literarischen Texte zeugen zugleich von einer ästhetischen Eroberung und Inbesitznahme des verschollenen Schatzes. Am Beispiel von Stevenson erweist sich die literarische Produktion als poetischer Prozess der Erstellung einer merkantilistischen Topographie des außereuropäischen Raums als Fundort von Naturschätzen.

Die Anwesenheit von Stevenson und der ganzen Familie auf der Südsee-Insel Samoa ergibt in dieser Hinsicht aus pathographischer Perspektive Sinn und hat deswegen eher eine therapeutische Funktion. Das Geheimnis dieser Besserung und Genesung in der Südsee liegt weniger an den geographischen und klimatischen Verhältnissen im südpazifischen Raum als vielmehr an dem rätselhaften Wohlstand und an der Entdeckung von geheimen wirtschaftlichen Ressourcen in dieser besonderen Region. Der Roman von Capus erscheint aus dieser Perspektive als Weiterschreiben, als weitere Beschreibung des überseeischen kolonialen Raums als phantastischen Ort der Genesung des morbiden und zivilisationskranken europäischen Menschen.

Die Samoaner liebten den freundlichen Schotten, der so ganz anders war als die steifen Herren von der Deutschen Handelsgesellschaft. Sie bewunderten das große Haus, das auf Vailima Gestalt annahm, und die unerhörten Schätze, die er darin anhäufte. Stevenson war fröhlicher, großzügiger und charmanter als alle anderen Europäer auf Samoa; und da sein Clan stetig wuchs, musste er ein großer und gütiger Chief sein. (RLS: 116)

4 Vgl. Capus 2007: 71f. (im Folgenden: RLS).

Die Südsee erscheint als Wunschraum der Genesung und Wiedergutmachung des zivilisationsgestörten Menschen (vgl. Großklaus 2017: 34). Der Roman von Capus kann deswegen auch als Metatext und Kommentar zu Stevensons *Treasure Island* (vgl. RLS: 118-122) gelesen werden. Dabei bildet der Aufenthalt von Stevenson in Samoa den Rahmen der Suche und des Findens des verschollenen Schatzes aus Lateinamerika. Die Krankheit, die Zivilisationskrankheit bleibt in diesem Fall die Voraussetzung und der Vorwand für Stevensons geheime Aktivität der Schatzsuche. Damit wird vorgegeben, dass die Südsee-Erzählungen von Stevenson keine fiktionalen Texte über eine imaginative Geographie des kolonialen Raums und seiner Beziehung zu den Weltmetropolen darstellen, sondern eher fiktive Karten einer realen Topographie der Schatzinsel und des verschollenen und vermutlich von Stevenson wiedergefundenen Schatzes sind.

Der Roman von Capus zeichnet nicht nur die Geographie der Insel Samoa als Schatzinsel nach, sondern er macht auch die Beziehung zwischen Reise, Kartographie und Kolonisation anschaulich. Er ist mit einer Landkarte versehen, die den Fundort des verschollenen Schatzes markiert und die – vervielfältigt und verfälscht – im Laufe der Zeit von einem Besitzer zum anderen wechselt. Der Prozess der Vervielfältigung, der Verfälschung und der Vermarktung führt dazu, dass die Landkarte immer irrealer und imaginativer wird. Jeder Schatzsucher und Abenteurer, der eine dieser verfälschten Landkarten in die Hand nimmt, ist fest davon überzeugt, die richtige und einzig mögliche erhalten zu haben. Die Geschichte des Raubzugs innerhalb des kolonialen Raums wird in der Diegese des Romans *Reisen im Licht der Sterne* zu einem Spiel bzw. zu einem Sprachspiel. Damit werden die Schicksale ganzer Völker und die räumliche Gestaltung vieler Territorien in der Welt durch das von einem kolonialistischen Weltbild genährte Spiel von Abenteurern und Schatzsuchern bestimmt. Bedenkt man, dass der gesuchte Schatz selbst Produkt einer Beraubung von indigenen Völkern Lateinamerikas durch die Kirche und europäische Kolonisten ist, so versteht sich nicht nur, wie der koloniale Raum meist Produkt zufälliger Unternehmungen und Begegnungen von Kolonisten und Abenteurern ist, sondern auch, dass der Prozess der Europäisierung der Welt ein linear-systematischer, von Metropolen kontrollierter Prozess war, der meist durch individuelle Initiativen und Interessen gesteuert wurde. Tatsächlich motiviert eine reale oder verfälschte Landkarte im Text diverse Abenteurer und Schatzsucher zur Erkundung, Besiedlung und Erbeutung fremder Welten. Der Schreibende versteht sich selbst als einen der vielen Südsee- und Südamerika-Reisenden, die eine Weltreise unternehmen, bei der sie sich auf die Idee eines verschollenen Schatzes auf der Kokosinsel stützen.⁵ In dem vielschichtigen Roman gibt der Ich-Erzähler zu:

Ich habe die Insel zu Fuß durchquert und bin mir jetzt sicher, dass Louis für den Ritt an die Südküste höchstens drei Stunden benötigte. Ich habe die Urenkel von Stevensons Freunden besucht und lange mit ihnen gesprochen, aber leider von keinem Auskunft über eine kleine Vulkaninsel knapp hinter dem Horizont erhalten. Ich habe ganze Nachmittage auf Vailima verbracht und allerlei Wissenswertes herausgefunden; zum Beispiel, dass es den von den zahllosen Biographen erwähnten Weinkeller, aus dem Louis am letzten Abend seines Lebens eine Flasche Burgunder geholt haben soll, einfach

5 Zu dieser Schatzsuche – und Kokosinselschichte – siehe Zubarik 2012: 352.

nicht gibt – das Haus steht auf Stelzen und war nicht unterkellert und auch oberirdisch gibt es keinen kellerähnlichen Raum (RLS: 201).

Dabei besteht sein ästhetisches Projekt darin, zu beweisen, dass Stevensons Texte nicht bloß als fiktionale Texte gelesen werden können. Der Ansatz von Capus ist, zu zeigen, dass der englische Schriftsteller in seinen Texten versucht hat, die Kartographie des Schatzes textuell zu kodieren und die Topographie des Schatzes symbolisch zugleich zu zeichnen und schriftlich zu zerstreuen. *Reisen im Licht der Sterne* erscheint aus diesem Blickpunkt intentional als Ort einer Wissensproduktion über die Vergangenheit, in dem der Schreibende seine Lesehypothesen von Stevensons Schatzinsel empirisch durch die eigene Reise nach Samoa überprüft (vgl. RLS: 204f.). Damit wird deutlich, dass der Text von Capus als produktive Rezeption und als Weiterschreiben von Louis Stevensons *Schatzinsel* zu lesen ist. Diese Rezeption ist deswegen zugleich Palimpsest-artig der Ausgangspunkt eines neuen Schreibens, einer neuen Südsee-Imagination und einer postkolonialen Perspektivierung von Entdeckungs- und Eroberungsfahrten.

Die literarische Kartographie und Topographie der Südsee, die im Roman *Reisen im Licht der Sterne* dargestellt werden, sind vielschichtig und geben deutlich zu verstehen, wie sie an unterschiedlichen Zeitpunkten in der Geschichte der Europäisierung der Welt imaginiert, konstruiert und dynamisiert wurden. Aber der Text von Capus macht auch die Grenze sowie Überkreuzungen zwischen den verschiedenen arealen Vorstellungen der Welt deutlich. Dieser Roman wirft ein Licht auf die Beziehung zwischen Ozeanien und Südamerika und zeigt, entgegen bestehender Meinungen, wie irreführend die Ortsnamen (vgl. RLS: 209) in diesen Weltregionen jahrhundertlang für europäische Reisende und Schatzsucher waren.

Die in Capus' Text rekonstruierte transtextuelle Reise macht anschaulich, dass die kolonialen Begegnungen und die Reiserouten in der Pazifik-Region zu einer neuen Geographie des Reisens und zu neuen Möglichkeiten des Verstehens solcher transarealen Interaktionsräume führen. Tatsächlich machen Texte, wie der von Alex Capus, klar, dass europäische koloniale Biographien nicht nur als Geschichten einer Welt-erkundung und Weltbemächtigung, sondern auch als Geschichten einer individuellen und kollektiven Verwandlung in dem und durch den kolonialen Raum zu sehen sind. Auch im Kontext einer asymmetrischen Beziehung zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren kam es zu einem intensiven Austausch zwischen den kolonisierten Territorien und den europäischen Metropolen – und zwar nicht nur dadurch, dass Europäer zu den Indigenen kamen, sondern auch, weil Menschen aus den kolonialen Gebieten aus diversen Gründen nach Europa reisten und dort andere Lebenserfahrungen machten. Diese Erfahrungen mögen für die Kolonisierten nicht immer glücklich gewesen sein, verstärkten bei ihnen aber stets die Idee, dass sie in einer europäisierten Welt lebten, in der sie eigene Strategien des Widerstandes entwickeln konnten, falls sie im Zuge dieser asymmetrischen Begegnung nicht verschwinden wollten. Am Beispiel von Queen Emma, die in den Romanen von Buch und Kracht auftritt, kann diese koloniale Mobilität – wenn auch mit einem polemischen Unterton – sichtbar gemacht werden.

2. Südsee-Räume der Bewegung: (post-)koloniale Biographien

Im Roman *Nolde und ich* rekonstruiert Hans Christoph Buch die Reisestrecke des deutschstämmigen dänischen Künstlers Emil Nolde in der Südsee am Anfang des 20. Jahrhunderts.⁶ Auch in diesem Text hat man es mit einer Nachfahrt zu tun, bei der der Schreibende aus der Perspektive der Gegenwart der Reisestrecke von Emil Nolde folgt und die verschiedenen Orte und Stationen seiner Südsee-Reise Anfang des 20. Jahrhunderts neu erkundet. Wie andere Erzähltexte von Buch hat auch dieser Roman zwei zeitlich getrennte Erzählstränge, die sich dennoch gegenseitig befragen, vergleichen und ergänzen (vgl. Miguoué 2014). In dem einen Strang geht es um die Nacherzählung der kolonialen Reise von Emil Nolde nach Neuguinea (Kapitel »Maler Nolde«: 1, 2 und 3). Dieser Strang bietet eine dokumentarische Rekonstruktion und essayistische Perspektivierung der Reiseerfahrung und der Reisestrecke des Malers Emil Nolde von Deutschland bis Neuguinea. Die zweite Erzählschicht des Romans besteht aus Reiseaufzeichnungen des schreibenden Subjekts, das im Zuge seiner postkolonialen Nachfahrt nach Neuguinea ein Tagebuch führt (Kapitel »Zurück in die Steinzeit«: 1 und 2). Wenn in der erstgenannten Schicht des Textes die Reisestrecke und die Südsee-Erfahrung aus der kolonialen Perspektive des damals noch deutschen Staatsbürgers Emil Nolde innerhalb eines deutschen Schutzgebiets dargestellt werden, so hat man es in der zweiten Schicht mit dem nachkolonialen Blickpunkt eines Reporters zu tun, der sich dadurch profiliert, dass er Katastrophen- und Krisengebiete bereist. Der Blickpunkt des Schreibenden ist deswegen historisierend und vergleichend. Der Schreibende kommentiert einerseits, was aus den einst deutschen Kolonialgebieten geworden ist, und vergleicht ständig die Verhältnisse vor Ort mit den Verhältnissen in Deutschland, in Europa oder auch in anderen von ihm bereisten Orten wie Afrika. Hierbei kann von einer ästhetischen Gestaltung des (post-)kolonialen Raums die Rede sein. Der Roman *Nolde und Ich* schafft den kolonialen Raum, so wie er im Kontext des europäischen Kolonialismus aus der Perspektive eines deutschen Künstlers wahrgenommen wurde. Auf der anderen Seite stellt dieser Text auch aus einer postkolonialen Perspektive denselben Raum dar und versucht zu beschreiben, inwieweit der koloniale Raum den postkolonialen Raum dauerhaft bestimmt, wobei die Mängel und Fehlentwicklungen in diesen Räumen in Verbindung mit den kolonialen Konstellationen gebracht werden. Wie die Kunstwerke, die Meisterwerke von Emil Hansen, genannt Nolde, entstanden sind, wie die Südsee-Reise die Gestaltung der Werke beeinflusst hat, scheinen die Grundfragen des ästhetischen Projekts von Hans Christoph Buch zu sein.

Dazu kommt noch, fast als Exkurs, eine postkoloniale Rekonstruktion und Refiguration der Lebensgeschichte von Queen Emma, eine zur Zeit der deutschen Kolonisation in der Südsee besonders einflussreiche Insulanerin. Es geht, was Buch auch in anderen Texten erprobt hat, um die fiktionale Rekonstruktion kolonialer Biographien, und zwar nicht nur aus der Perspektive von Figuren aus der Metropole, sondern auch aus der von Figuren und Bewohnern der kolonialen Peripherie. Parallelen können zwischen den Refigurationen der sansibarischen Prinzessin Said Salme, genannt Emily Ruete, des sansibarischen Sklavenhändlers Mohammed Bin Mohammed, genannt Tippu Tipp, im Roman *Sansibar Blues*, der Khoi-Khoi Sarah Baartman im Roman-Essay *Apokalypse Afrika* und der Biographie von Emma Eliza Coe, genannt Queen Emma,

6 Vgl. Buch 2013 (im Folgenden: NI).

hergestellt werden. Die literarische Rekonstruktion der Biographie von Kolonisierten ist bei Buch in vielerlei Hinsicht problematisch, weil sie voller Klischees steckt und auf exotistische, rassistische sowie sexistische Art erfolgt und manchmal sogar als Verhöhnung der wirklichen Opfer des gewalttätigen europäischen Kolonialismus gelesen werden kann. Dabei werden Buchs Biographien der einheimischen Figuren grundsätzlich als Anstoß und Beitrag zu einer Debatte über die Stimme des kolonialen Subjekts im kolonialen und im nachkolonialen Kontext in der deutschsprachigen und europäischen Literatur betrachtet.

Mit diesen genannten Texten entstehen Kreuzpunkte für eine sinnvolle Auseinandersetzung mit kolonialen Genealogien sowohl aus der Perspektive von Literaturen aus den ehemaligen Metropolen als auch aus der von ehemaligen Kolonien. Dass durch diese Biographien das Gedächtnis aus unterschiedlichen Perspektiven inszeniert wird, führt auch zur Debatte über die Pluralisierung des Zugangs zum Gedächtnis des Kolonialismus. Dass dieses Gedächtnis eines ist, das im Sinne von Michael Rothberg als *multidirectional memory* verstanden werden darf, wird in der polyperspektivischen Inszenierung der kolonialen Vergangenheit in den literarischen Produktionen von Hans Christoph Buch deutlich. In dieser Hinsicht stehen die unterschiedlichen Erinnerungsformen des Kolonialismus nicht in einer adversativen Beziehung zueinander, sondern eher in einer durch Aushandlung, Beziehung und Anlehnung aneinander organisierten Produktivität (vgl. Rothberg 2009; 2014). Die postkoloniale Literatur, zumindest im Sinne von Buch, bietet die Möglichkeit, dialogisch mit dieser geteilten Geschichte von Kolonisierten und Kolonisatoren umzugehen. Dieser Dialog ist dann sinnvoll, wenn literarische Produktionen aus dem ehemaligen metropoliten Raum und aus den Kolonien zu einer gemeinsam erlebten und unterschiedlich wahrgenommenen Vergangenheit zusammengebracht werden (vgl. Conrad/Randeria 2013: 32).

H.C. Buchs Rekonstruktion der Biographie von Queen Emma in *Nolde und Ich* hebt die Dimension des transnationalen und interkulturellen Austausches im kolonialen Kontext hervor (vgl. NI: 95). Wie in seinen anderen Biographien hat man es bei Queen Emma wiederum mit einer kolonialen Nomadin zu tun, die sich nicht nur in der kolonialen Peripherie, sondern zwischen den Kolonien und dem metropoliten Raum bewegt und dadurch zur Transformation des kolonialen Raums beiträgt. Die Mobilität von Queen Emma widerspricht gewissermaßen den Vorstellungen des kolonialen Subjekts als stimm- und bewegungsloses Wesen:

Meine Untertanen nannten mich Queen Emma, und mein Königreich reichte von Ralum und Rabaul über Bougainville und Buka, Mioko und Manus bis nach Madang und Wewak, oder, um mich für Europäer verständlich auszudrücken, von den Salomonen und Admiralitätsinseln bis zu den Karolinen, nicht zu vergessen Samoa, wo ich geboren, San Francisco, wo ich gelebt habe, und Monte Carlo, wo ich gestorben, aber nicht begraben bin: Wenn es jemals ein Reich gegeben hat, in dem die Sonne nicht unterging, dann trifft das auf mein Königreich zu, das sich über zwei Kontinente und drei Meere erstreckte; und der Hamburger Kaufmann und Konsul Hernsheim hat nicht übertrieben, als er mich bei einem Treffen auf der Insel Ebon, wo wir mit Champagner auf den Erfolg meines Unternehmens anstießen, als Kaiserin der Südsee bezeichnet hat. (NI: 89)

Mit dieser Biographie von Queen Emma wird eine transkulturelle Erfahrung dargestellt, mit der die vorkoloniale Dynamik des Interaktions- und Zirkulationsraums Südsee hervorgehoben wird. In diesem Zirkulationsraum bewegen sich Menschen zwischen unterschiedlichen Welten und erleben dadurch kulturelle Transformationen (vgl. hierzu Robson 1965). Dabei eignen sich die Menschen auch neue Kartographien des Zirkulationsraums an. Queen Emma stellt deswegen nicht mehr das Bild der Einheimischen dar, sondern eher das einer hybriden Gestalt, mit der andere Insulaner in einem vorkolonialen Machtverhältnis der Dominanz und Unterdrückung stehen (vgl. NI: 89f.)

Genau wie in der Biographie von Sarah Baartman (*Apokalypse Afrika*) erweist sich die Biographie von Emily Ruete als Ort eines kontrapunktischen Umgangs mit der europäischen bzw. westlichen Konstruktion des kolonialen Subjekts. Die Geschichtsschreibung, die Buch durch die Biographie von Queen Emma anbietet, ist im Grunde eine Gegengeschichte, die wohl auf nachträglichen Lektüren und Recherchen des Schriftstellers beruht (vgl. NI: 90). Die andere Perspektive der Geschichtsschreibung, wenn auch nur vom schreibenden Subjekt inszeniert, macht Aspekte der kolonialen Geschichte in der Südsee deutlich, die aus der Perspektive der Kolonisatoren weder sichtbar sind noch gleich gedeutet werden. Die Reise von Queen Emma nach Europa erweist sich nicht nur als touristische, sondern auch als geschäftliche Reise mit dem Ziel, Südsee-Territorien in Europa zu verkaufen. Diese Bewegung in der Südsee und zwischen diesem Raum und Europa macht die Verflechtung und Verwobenheit der kulturellen Entwicklung im kolonialen Kontext deutlich.

Über diese Fragen hinaus geht es auch um die Bestimmung der kulturellen und geopolitischen Funktion der Südsee-Reisen im kolonialen und postkolonialen Kontext. Sicher ist, dass Buch ständig die bereisten Orte mit der ihm bekannten Welt vergleicht. Dabei geht es nicht nur um Europa. Gleichzeitig funktioniert die Recherche über und die Rekonstruktion von Emil Noldes Reise im Jahr 1913 im Auftrag des Reichskolonialamtes als Grundlage des Vorwissens für Buchs Reise nach Neuguinea in der Gegenwart. Aus der Perspektive von H.C. Buch wird sogar angedeutet, dass die Kolonien deswegen kolonisiert wurden, weil die Kolonisierten das wollten. Aus der Argumentationsstruktur des Textes geht hervor, dass die kolonisierten Opfer sich selbst in ihrer Rolle einer selbstverschuldeten Unmündigkeit in einer sich europäisierenden Welt betrachten (vgl. NI: 100f.). Damit wird die subalterne Artikulation der Kolonisierten gerechtfertigt und damit auch die koloniale Mimikry. Ein Auszug aus dem Roman macht die Hintergründe und Motivationen der Südsee-Reise von Emil Nolde deutlich

Zwar hatte die Ausstellung des Kölner Sonderbunds Arbeiten Noldes in einer Reihe mit Meistern der Moderne wie Munch, van Gogh und Cézanne gezeigt, und vom Verkaufserlös seiner Bilder hatte er für sich und seine Frau Ada eine Fischerkate in Nord-Schleswig gekauft, aber es war unklar, ob es sich um einen dauerhaften Durchbruch oder nur um eine kurzfristige Wetterbesserung handelte, der Sturm und Hagel folgen würden. Wie viele Künstler wurde Nolde von Zweifeln geplagt, was die äußere Anerkennung seines Werkes, nicht aber was dessen inneren Wert betraf. In dieser verfahrenen Situation erschien ihm die Einladung zur Teilnahme an einer vom Reichskolonialamt veranstalteten Südsee- und Neuguinea-Expedition wie zwischen Wolken hervorbrechendes Sonnenlicht, eine höhere Fügung, die den gordischen Knoten seiner selbstverschuldeten Isolation zerschlug. (NI: 9f.)

Dieser Auszug verrät zwei wichtige Informationen über die Bedingungen der kolonialen Welterkundung durch europäische und deutsche Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts. Einerseits geht es um die Frage der Legitimität und der Anerkennung im europäischen künstlerischen Feld. Künstler, die Europa – wenn auch nur für eine kurze Zeit – verlassen, um neue Inspirations- und künstlerische Formen in den kolonialen und primitiven Räumen zu suchen, sind zugleich auch auf der Suche nach innovativen Formen und Themen für die europäische Kunst, welche ihnen Anerkennung bzw. Ansehen garantieren (vgl. Otterbeck 2007: 11). In diesem heterodoxen Spiel des *going native* wird in der Kunst nicht nur eine Instrumentalisierung der kolonialen Peripherie und der indigenen Kulturen zugunsten der metropolitanen Hochkultur sichtbar, sondern auch die wechselseitige Beeinflussung von Feldern der Kunst und der Macht. Emil Nolde ist nur einer der vielen Künstler, die zu diesem Zeitpunkt andere Welten erkunden, wie Christoph Otterbeck feststellt:

Die meisten der hier besprochenen Künstlerinnen und Künstler besuchten die Länder des Orients. Nach Nordafrika fuhren Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, René Bech, Ottilie Reylaender, Eugen von Kahler, Emil Orlik und Max Slevogt. Berühmt wurde besonders die »Tunisreise« von Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet. Andere Ziele wählten Emil Orlik, der zweimal in Japan war, Ottilie Reylaender, die lange Zeit in Mexiko verbrachte, und Karl Hofer, der nach Indien reiste. In die deutschen Kolonialgebiete der Südsee zog es zwei Expressionisten, die der Künstlergruppe Brücke angehört hatten. Emil Nolde bereiste Neuguinea mit einer offiziellen medizinischen Expedition, und Max Pechstein verlebte einige Monate auf den mikronesischen Palau-Inseln. (Ebd.: 10)

Die primitiven Kunst- und Lebensformen werden zwar in der avantgardistischen Kunst als mögliche Inspirations- und Neuerungsquellen von den reisenden Künstlern gefeiert, doch gleichzeitig werden diese Kulturen verspottet und abgewertet. Primitive Kunst wird in diesem Zusammenhang als Möglichkeit angesehen, eine dekadente moderne Kunst, die an die eigenen Grenzen stößt, vor dem Untergang zu retten (vgl. ebd.: 12). Paradoxe Weise stellen sich diese künstlerischen Produktionen aus der gegenwärtigen Perspektive meistens als Rekonstruktion des künstlerischen Könnens von Völkern und Kulturen aus den Kolonien heraus.

Die künstlerische Produktion erweist sich somit ebenfalls als Form des Plünderns und des Diebstahls. Sie unterscheidet sich in dieser Hinsicht kaum von dem räuberischen und demütigenden kolonialen Projekt. Die gegenwärtige Debatte über die Rückerstattung der im Kontext des Kolonialismus gestohlenen Werke und Kulturgüter, so berechtigt und legitim sie aussehen mag, übersieht diese historische Instrumentalisierung primitiver Kunstformen, die auf diesem Weg zu Bestandteilen der europäischen Kunstproduktion geworden sind. Aus dem Zitat von Otterbeck wird auch deutlich, wie der koloniale Raum als funktionale Peripherie instrumentalisiert wurde, die zugunsten des metropolitanen Zentrums ausgebeutet werden sollte. Kunst hat deswegen nicht nur eine rein ästhetische Funktion, sie ist zugleich Instrument der Wissens- als Machtproduktion. Es überrascht deswegen nicht, dass Kunst in diesem Zusammenhang zum kolonialen Dispositiv der Expedition gehört, deren Funktion darin besteht, Wissensinstrumente und kognitive Instrumente der Unterwerfungen von kolonialen Völkern zu schaffen. Damit wird deutlich, dass der Kolonialismus,

wie Edward W. Said in seinem Buch *Culture and Imperialism* schreibt, ein Mittel und ein Rahmen der Bändigung und Annullierung der Stimme des Anderen in dem Sinne ist, dass ihm dadurch die Stimme geraubt wird und damit die Möglichkeit, ein eigenes Erzählen zu artikulieren (vgl. Said 1994: xiii). Die Übersetzung von primitiven Kunst- und Erzählformen in europäische Kategorien und Erzählraster gehört somit zu einem Prozess der Domestizierung und Aneignung dieser Völker und Kulturen. Die Funktion von Expeditionen im kolonialen Raum – auch im künstlerischen Sinne des Wortes – ist es, die Entstehung und Entfaltung einer Narration von Kolonisierten zu verhindern.

Die Reise in der Südsee wird im Fall von H. C. Buch zu einer transtextuellen und transmedialen Reise. Der gegenwärtig Reisende verarbeitet nicht nur historische Quellen über Noldes Reise und dessen Aufenthalt in der Südsee, sondern auch viele andere künstlerische und intellektuelle Produktionen über die Südsee, die er kommentiert, parodiert oder für eigene Zwecke deformiert. Auch die Gemälde von Nolde fungieren in vielen Fällen als Inspirations- und Orientierungsquelle des Reisenden im Südpazifik. Die transtextuellen Bezüge zu Christian Krachts Roman *Imperium* sind nicht nur dadurch sichtbar, dass der Schreibende den Roman von Kracht unterwegs liest, sondern auch, weil sich die Strecken von Krachts Protagonisten August Engelhardt und Buchs Emil Nolde in beiden Texten überkreuzen.

Im Flugzeug *Imperium* gelesen von Christian Kracht – die Lektüre hatte ich mit Absicht bis jetzt aufgespart. Ein kulturhistorischer Treppenwitz, munter erzählt, aber trotz unbestreitbarer Qualitäten ärgert mich die herablassende Arroganz, mit der Kracht sich über das Fin de Siècle mokiert, das einen Dilthey und einen Max Weber, einen Robert Koch und einen Albert Einstein hervorbrachte – was haben spätere Generationen dagegen vorzuweisen? Ganz abgesehen davon, dass er Max Pechstein von Palau nach Rabaul versetzt, wo er nie war, und »Makaken« in den Bäumen lärmern lässt, die es dort nicht gab. (NI: 87)

Auch wissenschaftliche Texte und Abhandlungen von Anthropologen wie Bronislaw Malinowski gehören zur Lektüre des Schreibenden im Roman *Nolde und Ich*. Dass diese Texte als koloniales Archiv das Wissen des gegenwärtigen Reisenden über die Südsee strukturieren, sei noch unterstrichen.

3. *Going native?* Südsee als Flucht-, Wunsch- und Machtraum

Christian Krachts Roman *Imperium* ist eine ästhetische Verarbeitung des Aufenthalts und des Lebens von August Engelhardt in Neuguinea.⁷ Nach dem Roman *Das Paradies des August Engelhardt* von Marc Buhl ist Krachts *Imperium* ein weiterer gegenwärtiger Versuch, die ungewöhnliche Geschichte von August Engelhardt ästhetisch zu verarbeiten (vgl. Buhl 2011). Bereits vor Kracht und Buhl hatte die ZDF-Dokumentation *Das Weltreich der Deutschen: Abenteuer Südsee* den deutschen Kolonialismus in der Südsee rekonstruiert – einschließlich der Lebensgeschichte von August Engelhardt in die-

7 Vgl. Kracht 2017 (im Folgenden I).

sem Raum.⁸ Der Roman von Kracht stellt die Problematik der Zivilisationsmüdigkeit und -krankheit im Kontext des deutschen Kolonialismus in Übersee dar. Gerade aufgrund des von Engelhardt angestrebten Weltexperiments wurden in der Kritik Parallelen zwischen dieser Figur und Adolf Hitler gezogen. Wegen dieser Parallelen wurde Krachts Roman im deutschen Feuilleton als gelungenes Werk gefeiert – eine Kritik, die es vermag, die Aufarbeitung des deutschen Kolonialismus in der Südsee aus dem Mittelpunkt des Werkes zu verdrängen, um ausschließlich die aus deutscher Perspektive zentrale Frage nach dem Faschismus als Leseperspektive zu entwerfen.⁹

Krachts Verarbeitung der Geschichte von August Engelhardt thematisiert den deutschen Kolonialismus in der Südsee aus der Perspektive einer Randgestalt und somit von seiner Peripherie her. Der Roman imaginiert und gestaltet die Geschichte des deutschen Kolonialismus in dieser Region aus der ungewöhnlichen Perspektive eines Aussteigers mit kurioser Lebensphilosophie. Diese ungewöhnliche Perspektivierung führt dazu, dass Kolonialismus bei Kracht eher verzerrt, ironisch und kritisch dargestellt wird. Dabei nimmt sich der Schreibende nicht nur »demonstrativ[e] literarisch[e] Freiheit[en]« (Lovenberg 2012), was besonders die Biographie von Engelhardt betrifft, dadurch wird auch seine Erfahrung des kolonialen Raums neu perspektiviert. Tatsächlich bietet dieser Text die Möglichkeit einer Relektüre des kolonialen Prozesses und der Besiedlung von deutschen Kolonien am Anfang des 20. Jahrhunderts. Mit der Verarbeitung des kolonialen Abenteuers aus der Perspektive der Pathographie ironisiert der Schreibende dieses Abenteuer jedoch und macht sowohl seine Banalität als auch seine lächerliche Dimension sichtbar. Positiv gewendet, könnte Krachts Roman als poetische Dekonstruktion des kolonialen Projekts gelesen werden.

Krachts *Imperium* zeigt, wie der koloniale Raum als Projektionsfläche europäischer Wünsche und Träume funktioniert und deswegen auch als solcher gestaltet und entworfen werden konnte. Er funktioniert als Fluchtraum und Sicherheitsventil gegen die soziale, wirtschaftliche und kulturelle Überspannung in Europa. Der koloniale Raum erscheint in der Logik der damaligen Biopolitik als der Ort, an dem Europa sich seiner Gescheiterten und Kriminellen entledigen konnte (vgl. Miguoué 2017: 88f.). Der koloniale Raum erscheint deswegen zugleich als Zufluchts- und Verbannungsort. Dort landen die sozial Abweichenden, nicht nur, weil sie in Deutschland unerwünscht sind, sondern auch, um dort ihre Träume ungestört auszuleben (vgl. I: 19f.).

Im wilhelminischen Deutschland am Anfang des 20. Jahrhunderts träumt August Engelhardt, angestoßen von nonkonformistischen, philosophischen und spirituellen, avantgardistischen Denkrichtungen, von einem spirituellen Leben, befreit von Zwängen jeglicher Art. Es heißt, sich in der Südsee »am anderen Ende der Welt zu erschaffen« (I: 82). Tatsächlich sehen sich Menschen wie Engelhardt in der damaligen deutschen Gesellschaft mit einer Zivilisations- und Sinnkrise konfrontiert und versuchen, Auswege aus einer erstarrten sozialen Ordnung zu finden (vgl. I: 78). Auf der Suche nach neuen Lebensformen und alternativer Spiritualität lässt sich Engelhardt von einer träumerischen Denkrichtung überzeugen, die an der Schwelle zwischen Nudismus, Vegetarismus und Homosexualität steht. Der Kokovorismus, den Engelhardt durch einige Entwürfe zu fundieren versucht, gründet auf der Vorstellung von Kokos-

8 Vgl. Knopp 2010.

9 Vgl. hierzu Soboczynski 2012; für einen Überblick über die Reaktionen der Kritik auf diesen Roman vgl. Süselbeck 2012, ferner Schumacher 2018.

nüssen als Sinnbild der Vollständigkeit des Lebens (vgl. I: 19f.). In der bürgerlichen wilhelminischen Gesellschaft der Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird diese abweichende Denk- und Lebensform als ketzerisch wahrgenommen. Das Leben und Verhalten von Engelhardt und vieler andere Abweichler seiner Art wird als dekadent und gemeingefährlich abgestempelt. Engelhardt fühlt sich von der Gesellschaft abgelehnt und verfolgt (vgl. I: 85).

Auch sozial Gescheiterte wie Engelhardt haben großes Interesse am kolonialen Prozess, da sich mit dem Kolonialismus für die europäischen Staatsbürger ein weites Feld öffnet. Im Gegensatz zum erstarrten, veralteten und konservativen metropolitanen Raum erscheint der koloniale Raum für die meisten als Zufluchtsraum des Möglichen. Viele Gescheiterte wie Engelhardt haben also im Zuge des kolonialen Prozesses eigene imperialistische Bestrebungen, die von dem nationalen kolonialen Projekt abweichen, sich dennoch auf die Macht und kulturelle Logik stützen. Engelhardt sieht aus diesem Grund den kolonialen Raum als Wunschraum, als Raum, in dem seine verstiengenen Bestrebungen verwirklicht, ja zum alternativen kolonialen und imperialistischen Projekt werden können,

den Plan, für immer und alle Zeiten in die deutschen Überseegebiete im Stillen Ozean zu reisen, langsam in sich reifen lassend wie ein Kindlein, das aus farbigen Holzklötzchen ein immenses Schloß zu bauen sich angeschickt hat. Niemals zurückkehren, nimmermehr. (I: 84)

Die Flucht aus dem metropolitanen Raum bedeutet gleichzeitig eine Emanzipation von den Normen und Werten dieses Raums. Sie impliziert also den Erwerb einer anderen Machtposition, die anders als subaltern verstanden werden kann. Als Wunschraum erscheinen die deutschen Kolonien der Südsee als Ort der Verwirklichung dieser Machtphantasien. Der exotische Raum in der Südsee scheint alles zu haben, was Engelhardt für sein zivilisationskritisches Projekt braucht. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass mit diesen Anzeichen der Zivilisationsmüdigkeit und -kritik auch Ambivalenzen des kolonialen Prozesses sichtbar werden (vgl. I: 58f.).

Die deutsche Kolonie Neuguinea erscheint für Engelhardt als geeigneter Raum für die Durchführung seines Emanzipations- und Weltbemächtigungsprojekts. Dieser Raum taucht als Ort der Natürlichkeit und der Wildheit auf, als menschenleerer und jungfräulicher Raum, in dem sich alle kolonialen Bestrebungen vollziehen können. In der Südsee kann sich Engelhardt als Ausgangspunkt seines Projekts eine Insel (Kabakon) kaufen (vgl. I: 63f.). Diese Insel kann er jedoch nur kaufen, weil er als deutscher Staatsbürger das Privileg hat, zu den Herrschenden zu gehören, selbst wenn er dabei eine eher marginale Position besitzt. Diese ambivalente Position eines marginalisierten Marginalisierenden ist charakteristisch für den Status und die Haltung von August Engelhardt im Roman *Imperium*. Das Projekt von Engelhardt ist dabei genauso räuberisch wie das vom Staat geführte koloniale Projekt und zielt auf die Ausbeutung der Kolonie. Engelhardt versteht sich zunächst als Grundbesitzer, als Plantagenbesitzer und Investor, der sich in der kolonialen Wirtschaft als Ausbeutungsunternehmer einmischt, um so viel Profit wie möglich zu machen.

Eine eigene Insel zu besitzen, auf der in freier Natur die Kokosnuß wuchs und gedieh! Es war Engelhardt noch gar nicht vollständig ins Bewußtsein vorgedrungen, doch jetzt, da

das kleine Boot vom offenen Ozean in das stillere, transparente Gewässer einer kleinen Bucht glitt, deren hellgezauberter Strand von majestätisch hochragenden Palmen umsäumt war, begann sein Herz auf und nieder zu flattern wie ein aufgeregter Sperling. Meine Güte, dachte er, dies war nun wirklich seins! Dies alles! (I: 65)

Außerdem betrachtet Engelhardt die Insulaner, genau wie andere Kolonisten es taten, als billige Arbeitskräfte (vgl. I: 67). In seinen Augen sind sie, wie in jedem anderen kolonialen Prozess, Subalterne, die dem Kolonialherrscher als dominierte Indigene zur Verfügung stehen. Aus dieser Flucht aus dem metropolitanen Raum entsteht ein Besiedlungs- und Kolonisationsprojekt, mit dem neue Machtverhältnisse geschaffen werden. Die Kolonisation der Südsee erscheint deswegen als Grundlage und Ausgangspunkt für Engelhardts alternatives imperiales Projekt. Neben der wirtschaftlichen Dimension dieses Projekts gibt es noch weitere Dimensionen. Tatsächlich betrachtet Engelhardt Kabakon als Experimentierraum einer zugleich abweichenden und gesellschaftskonformen Vorstellung von Kolonisation. Die Kolonisation der gekauften Insel erscheint dabei als Ausgangspunkt eines kulturimperialistischen und zivilisationskritischen Projekts. Das kleine Territorium muss noch europäisch besiedelt werden; und zwar von Anhängern der Engelhardt'schen Welt- und Lebensvorstellung. Kabakon muss aus der Perspektive vom Priester des Kokovorismus zum Hort dieser alternativen Kultur und zum Ausgangspunkt der Expansion dieser subversiven Welt- und Lebensvorstellung gemacht werden:

Nun kommt man nicht umhin zu sagen, daß die Bewohner von Kabakon gar nichts von dem Umstand wußten, daß die kleine Insel, auf der sie seit Menschengedenken lebten, auf einmal nicht mehr ihnen gehörte, sondern dem jungen *waitman*, den sie auf Geheiß des Agenten Botkin freundlich aufgenommen, ihm eine Hütte gebaut und ihm Früchte gebracht hatten. Und anfangs war es beileibe nicht Engelhardts Absicht, sich zu gebärden wie ein besonders gestrenger Inselkönig, doch als er eines Spätnachmittags von einem Erkundungsgang rund um die beiden bewaldeten Hügel zurück zu seiner Hütte spazierte, erwartete ihn folgende Szenerie: Dort, auf einer Lichtung, hatte ein Bub ein pechschwarzes Ferkel eingefangen, das am Schwanz herbeigezerrt wurde. (I: 70)

Engelhardt versteht sich als einer von vielen Gleichgesinnten, die die Insel besiedeln sollen. Aus Krachts Romanperspektive wird deutlich, dass der Protagonist dafür Werbung macht. Tatsächlich versuchen viele andere Träumer aus Europa, über Engelhardts Lebensform informiert, Fuß auf der Insel Kabakon zu fassen. Diese Menschen unternehmen, entgegen aller Drohungen und Unsicherheiten, die Reise nach Kabakon mit der festen Absicht, sich dort beim Priester des Kokovorismus niederzulassen (vgl. I: 114f.). Die exotisch faszinierende Reise nach Kabakon mündet für viele dieser Abenteurer in einer großen Desillusion, weil Engelhardts Lebensform sich als äußerst dürftig und unangenehm erweist. Die wenigen potenziellen Siedler müssen nach einem kurzen Aufenthalt wieder fliehen oder von der deutschen kolonialen Verwaltung gerettet werden (vgl. I: 175f.).

Die Ambivalenz von Engelhardts Projekt liegt darin, dass er die Insel mit sämtlichen kulturellen Artefakten und Attributen seiner deutschen Kultur besiedelt. Der kulturdekadente Abweichler aus Deutschland versteht sich trotzdem immer noch als Repräsentant der paradoxerweise von ihm kritisierten deutschen Kultur. Von dieser

privilegierten Stellung des aufgeklärten und zivilisierten Menschen sieht er es als seine Verantwortung, wilde Insulaner zur europäischen Vorstellung von Menschheit und Kultur zu erziehen. Damit wird er gleichzeitig zum Agenten des nationalstaatlich organisierten, kulturimperialistischen kolonialen Projekts. Aus dieser Perspektive unternimmt er den Versuch, seinem Diener Makeli die Grundwerte der deutschen und europäischen Kultur beizubringen. Dabei lernt der Insulaner nicht nur die deutsche Sprache kennen, sondern er muss auch den Vorlesungen von Haupttexten der europäischen und deutschen Kultur lauschen und später dieselben Texte seinem deutschen Meister vorlesen.

Nach Einbruch der Dunkelheit setzte er sich mit Makeli auf den Sandboden seiner Hütte und las dem Jungen im Lichte einer tranigen Kokosöl-Funzel aus einem Buch vor, und obwohl dieser zuerst fast nichts verstand, lauschte er doch aufmerksam dem fremden Klang der Worte, die aus den sachte geblätterten Seiten des Buchs – durch Engelhardts sich dazu bewegende Lippen – Gestalt annahmen; es war eine deutsche Übersetzung von Dickens' *Großen Erwartungen* und allmählich schien sich der junge Insulaner an die fremde Sprache zu gewöhnen und jene allabendlichen Vorlesestunden regelrecht herbeizusehen. (I: 74f.)

Aus dem träumerischen imperialen Projekt von Engelhardt wird fast nichts. Das nackte und vegetarische Leben unter dürftigen Bedingungen unter den Tropen erschüttert Engelhardt körperlich (vgl. I: 171f. u. 188f.), der schlecht ernährt und abgemagert wirtschaftlich nichts Ernstes unternehmen kann. Die ursprünglichen Investitionen des physisch und psychisch erschütterten Engelhardt sind fruchtlos und die Plantagen sind zu seinem Bedauern nicht rentabel (vgl. I: 204). Die Kokosnussölwirtschaft wirft keinerlei Profit ab. Verarmt und verschuldet führt er das marginale und einsame Leben eines Statisten auf der Insel. Für viele koloniale Touristen wird er zu einer bizarren touristischen Sehenswürdigkeit. Auch am Ende des Ersten Weltkrieges, nach dem Verlust sämtlicher kolonialer Gebiete des deutschen Kaiserreiches, bleibt Engelhardt immer noch auf der Insel. Aus der Romanperspektive hat man es mit einem einsamen und seelenkranken Menschen zu tun, der sich nirgendwo, außer auf dieser Insel, zu Hause fühlt.

Auch in diesem Textraum wird deutlich, dass die Südsee nicht nur als Raum einer Begegnung von Kolonisierten und Kolonisatoren zu verstehen ist, sondern ebenso als Zirkulationsraum, in dem sich verschiedene europäische Imperialismen begegnen. Selbst Engelhardt versteht sich anfangs nicht als ansässig. Diese Zirkulation von Macht, Ideen und Lebensformen führt selbstverständlich zu einem Strukturwandel des genannten Raums und der dortigen Kulturen. Die Prozesse der Kreolisierung und der Hybridisierung, die daraus entstehen, werden mit dem Fall der einflussreichen Südsee-Insulanerin und Grundbesitzerin Queen Emma exemplifiziert. Mit dieser im kolonialen Kontext einflussreichen Tahitianerin/Samoanerin wird die Komplexität des kolonialen Prozesses sichtbar gemacht und die Bedeutung von endogenen und indigenen Kräften en détail anschaulich. Der männlich dominierte imperiale Vorstoß aus Europa stößt bei Queen Emma auf eine südseeische Machtlogik, mit der die europäischen Männer entwapfnet werden. Im Gegensatz zum weitverbreiteten exotischen Bild der nackten und sexuell gierigen Insulanerin hat man es hier mit einer mächtigen Geschäftsfrau zu tun, die sich auf ihre Weiblichkeit stützt, um die kolonialen Macht-

verhältnisse zwischen Metropole und kolonial eroberten Territorien zu relativieren (vgl. I: 48-50).¹⁰

Tatsächlich ist die Samoanerin diejenige, die die Spielregeln in der Südsee definiert, selbst wenn diese Rolle von Kracht und Buch unterschiedlich rezipiert wird. Sie ist tatsächlich das Symbol einer Globalisierung, die sich von der Südsee aus entwickelte und sich über die restliche Welt ausbreitete. Aus ihrer Erzählperspektive wird der Pazifik zu einem Raum des intensiven Austauschs zwischen Amerika, Europa, Australien und Ozeanien. Die Reisen von Queen Emma nach Europa und Amerika sowie ihre emotionalen und wirtschaftlichen Kontakte mit Menschen aus diesen Erdteilen zeugen von einem interkulturellen Aneignen der globalisierten und europäisierten Welt.

Neben Engelhardt sind auch andere Figuren von Kracht nicht so ansässig, wie man es sich vorstellen könnte. Sie sind in ständiger Bewegung im ozeanischen Raum. Dieses In-Bewegung-Sein ist Voraussetzung nicht nur für die Domestizierung des wilden und fremden Raums, sondern auch für die Konstruktion eines Seins in dieser Bewegung. Engelhardt zirkuliert zwischen Ozeanien und Australien. Er ist sich ständig dessen bewusst, dass er in einer kosmopolitischen Welt lebt, in der es außer den dominierenden europäischen Werten auch viele andere, nichteuropäische Referenzsysteme gibt. Aber das Modell der Zirkulation von Engelhardt bleibt zumeist wirtschaftlich in dem Sinne, dass Australien im Vergleich zu Ozeanien die ambivalente Stellung einer europäischen Kolonie und einer regionalen Metropole innehat (vgl. I: 101-103). Die Reisen nach Australien sind deswegen Geschäftsreisen, aber sie zeigen deutlich, dass die Europäisierung der Welt auch die Peripherisierung von Europa im kolonialen Kontext als Folge hatte.

Es findet zwar ein Projekt der Marginalisierung lokaler Denk- und Lebensformen statt, die dadurch subaltern werden, aber gleichzeitig läuft im Hintergrund ein Gegenprozess der Transformation des metropoliten Raums und der metropoliten Kultur durch die kolonisierten Gebiete. Krachts Engelhardt bleibt in der Südsee nicht der Vegetarier, der er zu sein vorgibt, sondern er entwickelt im Südsee-Raum auch kannibalische und selbstkannibalische Verhaltensweisen. Engelhardt fängt an, seine Körperteile zu essen, und betrachtet sogar seine deutschen Anhänger als potenzielle Beute (vgl. I: 151). Diese pathologische Perversion der Tropen ist auch in der körperlichen Haltung von Engelhardt spürbar, der zu einem kuriosen und erkrankten Exoten und Exponenten wird.

4. Fazit: literarische Südseekonstruktionen bei Buch, Kracht und Capus

Die historische Figur August Engelhardt steht im Mittelpunkt von Christian Krachts Roman *Imperium*. Dass hier die deutsche Kolonisation nicht aus der Perspektive ihrer zentralen Figuren und Ereignisse, sondern eher von ihren Rändern aus behandelt wird, zeugt deutlich von dem facettenreichen Potenzial des postkolonialen Romans, den Kolonialismus perspektivisch und reflexiv zu rekonstruieren. Diese Relektüre des Kolonialismus geschieht zwar nicht aus der Perspektive des Einheimischen als Subalternen, doch aus der exzentrischen und zum Teil subversiven Perspektive einer Rand-

10 Vgl. hierzu auch Gutjahr 2012: 331-333.

figur, die in vielen Fällen die Dysfunktion des kolonialen Systems sichtbar macht. Figuren wie Engelhardt, sofern sie aus einer postkolonialen Blickrichtung gestaltet und dargestellt werden, bieten eher ein verzerrtes Bild des Kolonialismus an. Engelhardt ist eine ambivalente koloniale Figur, die zugleich mit dem System und in der Logik des kolonialen Systems arbeitet, dennoch in diesem Kontext eine alternative Form des Kolonialismus verkörpert, wenn auch mit dem gleichen hegemonialen Anspruch, der, wenn er erfolgreich durchgesetzt wird, als Bedrohung für den etablierten und offiziell durchgeführten kolonialen Prozess gelten kann. Zu den Kolonisatoren aus Europa gehören nicht nur Träumer wie Engelhardt, die aufgrund einer Zivilisationsmüdigkeit die erstarrte europäische Gesellschaft kritisieren, sie aus diversen Gründen verlassen wollen und in diesem Zusammenhang die Kolonie als Wunschraum betrachten (vgl. Otterbeck 2007: 59-61), sondern auch Verbrecher, die in das koloniale Gebiet, also in Strafkolonien, verbannt werden (vgl. Miguoué 2017: 89).

Im postkolonialen Roman erfolgt eine Relektüre der kolonialen Historiographie durch die Wiederentdeckung von berühmten Persönlichkeiten wie der des englischen Schriftstellers Robert Louis Stevenson. Der neu errichtete Lebenslauf von Stevenson macht eine andere Form und Strategie der Aneignung des kolonialen Raums sichtbar. Durch die literarische Rekonstruktion der Biographie von Stevenson werden auch die Südsee sowie andere besuchte Gebiete, die zum Universum der verschiedenen Werke von Stevenson gehören, zu literarischen Räumen. Diese wiederentdeckten und weitergeschriebenen Räume der Literatur lassen den Kolonialismus zunächst als Rahmen einer transarealen Mobilität, dann auch als Rahmen der Konstruktion einer utopischen Topographie des Glücks erscheinen. Capus' Roman *Reisen im Licht der Sterne* ist auch als Vorstellungsraum ein Ort der Entmythisierung des englischen Dichters Stevenson, der in diesem Text zu einem gewöhnlichen Menschen wird, der Literatur nicht nur als Therapeutikum betrachtet, sondern sie auch als Vorwand für sein Streben nach Reichtum nutzt. Die Stärke dieses Romans liegt zumindest aus einer auktorialen Perspektive nicht darin, dass Reiseerfahrungen textuell fixiert werden, sondern eher in der handwerklichen Dekomposition, Orchestrierung und Rekonstruktion und metafiktionalen Hinterfragung von diversen Reiseerfahrungen und Möglichkeiten des Reisens.

In seinem Roman *Nolde und Ich* rekonstruiert Hans Christoph Buch die koloniale Biographie des Künstlers Emil Nolde.¹¹ Der Roman erweist sich als die Rekonstruktion einer Genealogie der europäischen künstlerischen Welt (vgl. Otterbeck 2007: 10-12). Nolde, der im Auftrag der kolonialen Behörde Anfang des 20. Jahrhunderts eine Reise nach Neuguinea unternimmt, setzt eigentlich nur eine lange Tradition der Südsee-Reisen bei deutschen und europäischen Schriftstellern fort. Der Schreibende und Reisende Hans Christoph Buch stellt sich bei seiner Südsee-Nachfahrt auch in diese lange Tradition. Nolde bewegt sich im kolonialen Raum, unterstützt und gefördert durch die koloniale Logistik und Macht des Wilhelminischen Kaiserreiches (vgl. Honold/Scherpe 2004). Hans Christoph Buch macht eine Nachfahrt im postkolonialen und postmodernen Kontext, die er im Auftrag prominenter deutscher Medien durchführt, die die Reise finanzieren und dadurch auch die Reiselogistik organisieren (vgl. Buch 2001: 18). Aber die Logik und das Ziel des Reisens ist genau wie in der langen Tradition

11 Vor dem Roman von Hans Christoph Buch ist Emil Nolde in Literatur und im Film schon dargestellt worden. Vgl. Siegfried Lenz' *Deutschstunde* (1968), wobei dieser Roman zwei Mal verfilmt wurde (1971 und 2019). Siehe auch Hauke u.a. 2006.

seit den Südsee-Reisen von Georg Forster (vgl. 1983) die Wissensproduktion über andere Räume und Völker für das europäische Publikum. Tatsächlich gibt es in diesem Fall eine deutliche Beziehung zwischen Kunst und Erkenntnis, weil die künstlerische Produktion sowohl im kolonialen als auch im postkolonialen Kontext als Form und Quelle der Erkenntnis gilt (vgl. Köppe 2008). Aber Texte wie der Roman von H.C. Buch sind zugleich Wiederentdeckungen und Rekonstruktionen von Erinnerungsorten der deutschen Kolonialgeschichte.

Wie dieses koloniale Wissen kodiert wurde, kann jenseits der konkreten Reiseabsichten und des institutionellen Rahmens seiner Produktion nur schwer verstanden werden. Sowohl der koloniale als auch der postkoloniale Raum erscheinen im Lichte des Romans über die Figur Nolde und das literarische Ich als Projektionsfläche für europäische Phantasien und Repräsentationen von Räumen des Anderen, als ambivalente Räume, die zugleich faszinieren und als verlorenes Paradies und prachtvolles Stück der Natur und der Natürlichkeit gelten (vgl. Wendt 2016: 45-47) und zugleich als Hölle und Rahmen der primitiven Gewalt, etwa in Form des Kannibalismus (vgl. ebd.: 49). Die Südsee erscheint genau als Produkt und Erfindung der kolonialen Geschichte und als Ergebnis von ganz unterschiedlichen politischen und geopolitischen Machtverhältnissen, bei denen die Bedeutung und Funktion dieser Territorien meistens fremdbestimmt wurden. Aber dieser Raum ist aufgrund dieser Geschichte ein Interaktionsraum, in dem eine hybride Kultur entstanden ist.

Literatur

- Berbig, Roland u.a. (Hg.; 2016): Phantastik und Skepsis. Adelbert von Chamisso's Lebens- und Schreibwelten. Göttingen.
- Buch, Hans Christoph (2001): Blut im Schuh. Schlächter und Voyeure an den Fronten des Weltbürgerkriegs. Frankfurt a.M.
- Ders.: (2013): Nolde und Ich. Ein Südseetraum. Berlin.
- Buhl Marc (2011): Das Paradies des August Engelhardt. Roman. Frankfurt a.M.
- Capus, Alex (2007): Reisen im Licht der Sterne. München.
- Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini (2013): Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Dies. (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M./New York, S. 9-49.
- Dürbeck, Gabriele (2007): Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815-1914. Tübingen.
- Dies. (2017): [Art.] »Ozeanismus«. In: Dies./Dirk Göttsche/Axel Dunker (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart, S. 205-207.
- Forster, Georg (1983): Reise um die Welt. Hg. v. Gerhard Steiner. Frankfurt a.M.
- Görbert, Johannes/Kumekawa, Marion/Schwarz, Thomas (Hg.; 2017): Pazifikismus: Poetiken des Stillen Ozeans. Würzburg.
- Großklaus, Götz (2017): Das Janusgesicht Europas. Zur Kritik des kolonialen Diskurses. Bielefeld.
- Gutjahr, Ortrud (2012): »TAHITI!« – Wiederholte Entdeckungen. Narrative der Annäherung in Reiseberichten und im Film. In: Hansjörg Bay/Wolfgang Struck (Hg.):

- Literarische Entdeckungsreisen: Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen. Köln/Weimar/Wien, S. 325-348.
- Hall, Anja (2008): Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung. Der Südseemythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur. Würzburg.
- Hauke, Wilfried (2006): Träume am Meer. Der Maler Emil Nolde. Ein Film. Nolde Stiftung 2006.
- Honold, Alexander/Scherpe, Klaus R. (Hg.; 2004): Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart/Weimar.
- Jacobs, Angelika (2004): »Wildnis« als Wunschraum westlicher »Zivilisation«. Zur Kritik des Exotismus in Peter Altenbergs »Ashantee« und Robert Müllers »Tropen«. In: Bogdan Mirtschev/Maja Razboynikova-Frateva/Hans-Gerd Winter (Hg.): Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Dresden, S. 89-115.
- Knopp, Guido (2010): Das Weltreich der Deutschen. Teil 3: Abenteuer Südsee. Broadview TV/ZDF. Erstausstrahlung: 20. April 2010.
- Köppe, Tilmann (2008) Literatur und Erkenntnis: Studien zu kognitiver Signifikanz fiktionaler literarischer Werke. Paderborn.
- Kracht, Christian (2017): Imperium. Roman. Frankfurt a.M.
- Lenz, Siegfried (1968): Deutschstunde. Roman. Hamburg.
- Lovenberg, Felicitas von (2012): Ein kultischer Verehrer von Kokosnuss und Sonnenschein. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 10. Februar 2012; online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/christian-kracht-imperium-ein-kultischer-verehrer-von-kokosnuss-und-sonnenschein-11644821.html> [1.2.2021].
- Malinowski, Bronislaw (1928): Das Geschlechtsleben der Wilden in Nordwest-Melanesien. Liebe/Ehe und Familienleben bei den Eingeborenen der Trobiand-Insel/Britisch-Neu-Guinea. Eine ethnographische Darstellung. Aus dem Engl. v. Havelock Ellis u. Eva Schumann. Leipzig/Zürich.
- May, Yomb (2011): Georg Forsters literarische Weltreise. Dialektik der Kulturbegegnung in der Aufklärung. Berlin/Boston.
- Miguoué, Jean Bertrand (2014): Erinnerung, Geschichtsschreibung, Interkulturalität. Zum Roman »Sansibar Blues« von Hans Christoph Buch. In: Michel Espagne/David Simo (Hg.): Afrikanische Deutschland-Studien und deutsche Afrikanistik. Ein Spiegelbild. Würzburg, S. 299-320.
- Ders. (2017): Amerika: Strafkolonie und Emanzipationsraum. Transatlantische Raumentwürfe in Franz Kafkas *Der Verschollene*. In: Arnulf Knafl (Hg.): Sinn – Unsinn – Wahnsinn. Beispiele zur österreichischen Kulturgeschichte. Wien, S. 78-98.
- Otterbeck, Christoph (2007): Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Köln.
- Robson, Robert William (1965): Queen Emma. The Samoan-American Girl Who Founded an Empire in the 19th Century New Guinea. Melbourne.
- Rothberg, Michael (2009): Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford.
- Ders. (2014): Multidirectional Memory. In: Temoigner. Entre histoire et mémoire 119, S. 176.
- Said, Edward W. (1994): Culture and Imperialism. London.

- Schumacher, Eckhard (2018): Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht. In: Matthias N. Lorenz/Christine Riniker (Hg.): Christian Kracht Revisited. Irritation und Rezeption. Berlin, S. 17-33.
- Simo, David (2003): Forsters Übersetzung des Sanskrits Dramas Sakontala. Voraussetzung und Bedeutung einer Kulturvermittlung. In: Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken 1, S. 46-61.
- Soboczynski, Adam (2012): Seine reife Frucht. Nächste Woche erscheint Christian Krachts ganz und gar meisterhafter Kolonialroman »Imperium«. In: Die Zeit v. 9. Februar 2012; online unter: <https://www.zeit.de/2012/07/L-Kracht> [Stand: 1.2.2021].
- Süselbeck, Jan (2012): In der »G-Trap«. In: literaturkritik.de v. 22. März 2012, zuletzt geändert am 21. November 2016; online unter: <https://literaturkritik.de/id/16533> [Stand: 1.2.2021].
- Wendt, Reinhardt (2016): Die Südsee. In: Jürgen Zimmerer (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte. Bonn, S. 41-55.
- Zubarik, Sabine (2012): Vom Verstecken und Wiederausgraben. Alex Capus/Robert Louis Stevenson. In: Hansjörg Bay/Wolfgang Struck (Hg.): Literarische Entdeckungsreisen: Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen. Köln/Weimar/Wien, S. 349-360.

AUS LITERATUR UND THEORIE

Herkunft – Ähnlichkeit – Tod

Saša Stanišić' *Herkunft* und Sigmund Freuds Signorelli-Geschichte

Dominik Zink

Um das Thema Ähnlichkeit hat sich seit einiger Zeit ein vielstimmiger Diskurs entsponnen. Ausgehend von historischen und systematischen Untersuchungen zu Ähnlichkeit als Analysekategorie,¹ die gezeigt haben, dass sich trotz ihrer scheinbaren Zuordnung zu vormodernen Wissenssystemen eine erstaunliche Persistenz in modernen Wissensformationen feststellen lässt, hat sich ein transdisziplinäres Arbeitsfeld entwickelt, das sich für die Rolle der Ähnlichkeit bei der Produktion literarischen Sinns interessiert.² Eine moderne Wissensdisziplin, die von Anfang an aufs Engste mit der Literatur verknüpft war und in der Ähnlichkeit eine, wenn nicht die, zentrale Kategorie ist, wurde von der literaturwissenschaftlichen Ähnlichkeitsforschung allerdings noch nicht mit der gebührenden Aufmerksamkeit bedacht. Diese Disziplin ist die Psychoanalyse.³

Sigmund Freuds zuerst 1898 erschienene sog. Signorelli-Geschichte,⁴ in der semiotische Ähnlichkeit ins Zentrum des Interesses rückt, kann in einen sehr erhellenden Zusammenhang mit Saša Stanišić' Buch *Herkunft* gesetzt werden, das in diesem Beitrag interpretiert werden soll. Dies ist ein zwischen Autobiographie und fantastischer Fiktion changierender Text, für den der Autor 2019 den *Deutschen Buchpreis* erhalten hat. Stanišić ist 1992 als 14-Jähriger vor dem Krieg aus Višegrad in Bosnien geflohen, sein Vater stammt aus einer serbischen, seine Mutter aus einer bosniakischen Fami-

1 Vgl. hier vor allem Bhatti/Kimmich 2015; zuvor bereits: Bhatti/Kimmich/Koschorke 2011 und Bhatti 2010.

2 Vgl. die Reihe *Literatur – Kultur – Ähnlichkeit* im Aisthesis Verlag, die mit dem Band Patrut/Rössler 2019 begründet wurde, der Einzeluntersuchungen zu Ähnlichkeit und Literatur um 1800 versammelt. Weitere Bände zu den Zeiträumen um 1900 sowie um 2000 sind angekündigt. Ebenso darf mit Spannung der Band zur Tagung *Ähnlichkeit als Strukturkategorie der Lyrik. Perspektiven für die interkulturelle und komparatistische Literaturwissenschaft* vom 4. bis 7. Dezember 2019 des DFG FOR 2603 *Lyrik in Transition* an der Universität Trier erwartet werden.

3 Eine Ausnahme stellt freilich Kistner 2015 dar.

4 Für den Hinweis auf die Signorelli-Geschichte bedanke ich mich sehr herzlich bei Michael Steinmetz!

Corresponding author: Dominik Zink (Universität Trier, Germany);

E-Mail: zinkdo@uni-trier.de;

<http://orcid.org/0000-0002-0064-0919>

 Open Access. © Dominik Zink 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

lie, was bedeutet, dass die Familie väterlicherseits einen serbisch-orthodox-christlichen, mütterlicherseits einen muslimischen Hintergrund hat. Obwohl niemand, der Stanišić nahe war, »irgendeinen Glauben offen« (H: 116)⁵ praktizierte, gehörten seine Eltern damit jedoch genau den beiden ethnisch-religiös definierten Gruppen an, die sich im Bosnienkrieg von 1992 bis 1995 hauptsächlich bekämpften. Die Familie, die Flucht, das Ankommen und der neue Alltag in Deutschland sowie die Modi der möglichen Reflexion auf diese Dinge sind Themen des Textes.

Dieser Beitrag möchte zeigen, dass die Ähnlichkeitsoperationen, die für die Verschiebungs- und Verdichtungsarbeit und somit für Verdrängung und die Wiederkehr des Verdrängten in der Psychoanalyse bestimmend sind, bei Stanišić aufgegriffen werden und zum wesentlichen Modus der Sinnneuschöpfung avancieren. Dadurch wird auch das Forschungsdesiderat deutlich werden, dass die Ähnlichkeitsforschung in Bezug auf Freud hat.⁶

Nach der Darstellung des Konzepts von Herkunft, das Stanišić als kontextualisierenden Verständnishorizont entwirft, wird gezeigt, dass Freud im Signorelli-Text semiotische Ähnlichkeitsbeziehungen als Voraussetzung für Mechanismen der Verdrängung beschreibt. Es wird sodann deutlich gemacht, dass es eben diese Mechanismen sind, die einen blinden Fleck in Stanišić' Herkunftserzählung erzeugen. Dieser blinde Fleck kann als das Kraftzentrum identifiziert werden, aus dem heraus das Erzählen der Herkunftsgeschichte motiviert ist, was sie interpretierbar macht als Selbstversicherung durch Verdrängung der eigenen Sterblichkeit. Ziel dieser Arbeit sind jedoch selbstverständlich keine Spekulationen über die Autorenpsyche, sondern eine Analyse der Ähnlichkeitsoperationen als poetischen Verfahren. Gezeigt werden soll, dass sie Freiheitsgrade in der Konstruktion der kollektiven und individuellen Selbstbeschreibung ermöglichen, ohne sich dabei in Beliebigkeit zu verlieren.

1. Herkunft als kontextualisierender Horizont bei Saša Stanišić

Die Frage nach Herkunft wird in Stanišić' Buch auf verschiedenen Ebenen verhandelt. Der Text besitzt keine Genrebezeichnung, wodurch sein Fiktionalitätsstatus unklar ist. Weite Teile lesen sich als Autobiographie, die sich an überprüfbare Fakten hält, andere wenige allerdings arbeiten explizit gegen diesen Eindruck. Es findet sich eine ironisch-unmögliche Beschreibung der eigenen Geburt (vgl. H: 6), der Erzähler-Autor installiert sich selbst als unzuverlässige Instanz (vgl. H: 225) und verwendet gegen Ende des Textes Elemente des Wunderbaren wie die Wiederkehr Toter und sprechende Drachen (vgl. H: 357). Durch die gleichzeitig suggerierte wie unterlaufende Identifikation von Autor und Erzähler wird deutlich, dass es nicht nur um die konkrete Frage

5 Die Sigle H bezeichnet Stanišić 2019b.

6 In diesem Zuge soll auch auf eine Linie der Freudinterpretation verwiesen werden, die verspricht, sehr ergiebig für die literaturwissenschaftliche Ähnlichkeitsforschung zu sein. Dies ist die Rezeption durch Jacques Lacan und seine Versuche, die Freud'sche Theorie mit dem Strukturalismus Roman Jakobsons zu verbinden. Auch Jakobsons eigene Arbeiten versprechen hochinteressant für die Ähnlichkeitsforschung zu sein, da seine Definition der poetischen Funktion von Sprache als Spiegelung des Prinzips der Äquivalenz von der Achse des Paradigmas auf die Achse des Syntagmas so formuliert werden kann, dass Sprache genau dann poetisch funktioniert, wenn sich Ähnlichkeitsrelationen im Syntagma identifizieren lassen.

nach der Herkunft des Menschen Saša Stanišić geht, sondern auch um die Frage, was Herkunft überhaupt sei und wie über sie gesprochen werden könne.

Diese Fragen werden unter anderem über die Form des Textes bearbeitet. Er gliedert sich in vier Erzählstränge, die je eine bestimmte Möglichkeit repräsentieren, die Frage nach der Herkunft zu verstehen: Erstens wird die Familiengeschichte ausgehend von den vier Großeltern Stanišić' erzählt, zweitens die Geschichte der Migration, die mit der Veröffentlichung des SANU-Memorandums⁷ 1986 beginnt und die Familie nach Heidelberg führt. Der dritte Erzählstrang nimmt seinen Anfang beim initialen Erlebnis 2009, das Stanišić zur Auseinandersetzung mit dem Thema Herkunft angeregt hat, und endet in der Gegenwart der Niederschrift des Textes 2017/18, viertens wird immer wieder durch Wendungen wie z.B.: »Heute ist der 7. Februar 2018.« (H: 83), auf den Zeitpunkt der konkreten Abfassung verwiesen. Der Text ist in 63 kleine Kapitel unterteilt, wobei diese meistens recht eindeutig einem der ersten drei Stränge zuzuordnen sind, wohingegen sich der vierte durch kurze Einschübe realisiert.

Über diese Stränge oder Erzählebenen werden verschiedene Auffassungsmöglichkeiten der Frage nach Herkunft akzentuiert. Die erste Ebene versteht sie als Frage nach der Familie, die zweite begreift sie als die Frage nach entscheidenden Ereignissen in der Biographie, wobei diesen gemein ist, dass auch Fragen nach den geographischen Orten immer mitverhandelt werden. Die letzten beiden Ebenen hingegen rücken den Fragenden selbst ins Zentrum. Die dritte Ebene tut dies durch die Darstellung, wie das Interesse an der Herkunft in Stanišić entstanden und gereift ist, die vierte, indem sie Reflexionssplitters, Kommentare und Verweise auf die Gegenwart der Niederschrift im Moment der Auseinandersetzung mit der Herkunftsthematik zeigt.

Der Text mag zunächst verwirrend wirken, da weder ein Erzählstrang nach dem anderen abgehandelt noch mit klassischen Rückblenden gearbeitet wird. Vielmehr ist es so, dass durch die Fragmentierung in Kleinkapitel von einer in die andere Ebene gesprungen wird. Es bleibt damit den Lesenden überlassen, die einzelnen Kleinkapitel den jeweiligen Erzählsträngen zuzuordnen, was aber mit fortschreitender Lektüre immer leichter gelingt. Nach und nach greifen dann auch die einzelnen Stränge ineinander, wodurch die Fragmente zu einer kohärenten und verständlichen Erzählung werden.

Diese Komposition ist dem Thema Herkunft alles andere als äußerlich. Der Text exemplifiziert durch seine Form eine wesentliche Eigenschaft von Herkunft selbst. Da diese verschiedenen Textteile die eine große Gemeinsamkeit haben, nicht aus sich allein heraus, sondern nur im Verbund mit anderen Kurzkapiteln verständlich zu sein, zeigt sich *Kontextualität* als Schlüssel zum Verständnis dieses Textes. Egal ob ein Kleinkapitel an der Familiengeschichte, der Lebensgeschichte oder der Beschreibung geographischer Orte weiterarbeitet, es wird ein Teil der Herkunftsgeschichte, indem es sich in einen Kontext einfügt. Dieser Kontext wiederum besteht aus dem Gesamt dieser Kleinkapitel.

Herkunft bildet damit einen Rahmen, auf den hin sich derjenige, der sich über sich selbst Rechenschaft geben will, verstehen kann, wobei dieser Rahmen als not-

7 Das SANU-Memorandum ist ein im Kreis serbischer Intellektueller entstandenes nationalistisches Manifest, das den vermeintlichen kulturellen Genozid an den Serben im Kosovo behauptet. Es gilt als maßgeblicher Anstoß im Zerfallsprozess Jugoslawiens, der dann zu den Kriegen in den 1990er Jahren auf dem Balkan führt.

wendig offen gedacht werden muss. Dies ist der Fall, weil diese Einzelkapitel kein geschlossenes System bilden können, sondern eine Vielzahl von Kontexten aufrufen, die auf externe Texte verweisen. Ein Beispiel dafür ist, als Stanišić im Kapitel »Always be nobody« (vgl. H: 261-266) unter der Brücke über den Fluss Drina in seiner Heimatstadt Višegrad im April 2018 mit afghanischen Geflüchteten spricht und im selben Kapitel berichtet, dass ein serbischer Motorradclub, dessen Mitglieder Tschetnik-Abzeichen tragen, diese Brücke als Sehenswürdigkeit besucht. Als Tschetniks bezeichneten sich die serbischen Freischärler,⁸ die auf dieser Brücke im Bosnienkrieg muslimische Zivilisten hingerichtet haben.⁹ Hier wird über den Bezug auf die Brücke, auf der die Serben und unter der die Muslime stehen, aber vor allem auf *Die Brücke über die Drina* (1945) des jugoslawischen Literaturnobelpreisträgers Ivo Andrić angespielt. Dieser Text ist eine Chronik ebendieser Brücke. Könnte man ohne diesen Kontext meinen, Stanišić zitiere lediglich die Ereignisse aus dem Bosnienkrieg und setze sie in Verbindung mit Fluchtbewegungen der Gegenwart, erweitert der Bezug auf Andrić das Verständnis erheblich. Bei ihm ist die Brücke ein Symbol, das die muslimische und die christliche Bevölkerung genauso verbindet wie trennt.¹⁰ Dass Andrić für Stanišić das maßgebliche Vorbild ist, ist durch verschiedene Äußerungen bekannt.¹¹ Auch in *Herkunft* wird er namentlich erwähnt (vgl. H: 17).

Durch solche Anspielungen, die einen offenen Horizont bilden, schreibt Stanišić sich in Kontexte ein, aus denen heraus er sich selbst zu verstehen versucht, indem er

8 Die Tradition der als Tschetniks bezeichneten Kampfverbände geht allerdings bis ins 19. Jahrhundert zurück. Sie waren irreguläre Verbände, die zunächst gegen die Osmanen, dann in den Balkankriegen der 1910er Jahre und im Ersten Weltkrieg gekämpft haben. Besonders umstritten ist die Rolle der Tschetniks im Zweiten Weltkrieg, da sie einerseits unter Dragoljub Mihailović die deutschen und kroatischen Faschisten bekämpfte, andererseits mit den Deutschen gegen Tito und die Kommunisten kollaboriert haben (vgl. Sundhausen 2016).

9 Auf dieses Kriegsverbrechen hat Stanišić auch in seiner Dankesrede anlässlich des Gewinns des *Buchpreises* angespielt (vgl. Stanišić 2019a).

10 Dies wird in einer der ersten bei Andrić beschriebenen Begebenheiten deutlich: Noch bevor die Brücke fertiggestellt ist, die von einem aus der Gegend von Višegrad stammenden hohen osmanischen Beamten in Auftrag gegeben worden ist, wird von serbischer Seite versucht, sie zum Einsturz zu bringen. Die Strafe für den Sabotageversuch ist allerdings so grausam, dass sogar einer der osmanischen Wächter vom bloßen Zuschauen den Verstand verliert. Dem Saboteur wird ohne Beschädigung der inneren Organe ein Pfahl vom Anus bis zur Schulter durch den Leib getrieben, sodass er mehr als »vier Stunden nach Vollzug der Strafe« (Andrić 2019: 69) noch immer nicht an den Verletzungen gestorben ist. Während dieser Zeit wird er auf dem Gerüst für alle zur Warnung aufgerichtet. Er »erschien [...] dem Volk wie ein Standbild, das am äußersten Ende des Gerüsts, hoch über dem Fluss, in der Luft schwebte.« (Ebd.: 66) Diese Geschichte spielt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie steht paradigmatisch für sich reproduzierende Gewalt, die für Andrić ein wesentlicher Teil der bosniakisch-serbischen Geschichte ist, die er allerdings prinzipiell sehr wohl für überwindbar hält und deren mögliche Überwindung er mit dem Vielvölkerstaat Jugoslawien verbunden hat. Dies ist eine Hoffnung, an die Stanišić sehr deutlich anknüpft.

11 Vgl. z.B. ein Interview, das Stanišić 2014 nach dem Erscheinen seines zweiten Romans *Vor dem Fest* im Bayerischen Rundfunk im Format *Ein zu Eins. Der Talk* gegeben hat. Er beschreibt darin, dass er vor allem seinen ersten Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) als Fortsetzung von Andrić' Chronik begreift. Das Interview wurde 2019 anlässlich der Verleihung des *Buchpreises* an Stanišić wiederholt, ist aber leider momentan nicht mehr in der BR-Mediathek verfügbar. Informationen sind hier zu finden: <https://www.br.de/radio/bayern2/programmkalender/sendung-2502212.html> [Stand: 1.2.2021].

seinen eigenen Text selbst als Verflechtung aus Texten arrangiert und somit Texte entwirft, die füreinander zu Kontexten werden.

Besonders deutlich macht er die Relevanz des Kontextes für das Verstehen einzelner Elemente, indem er zeigt, wie der Wechsel des Kontextes den Blick auf eine Erzählung verändern kann. Nach dem 63. Kleinkapitel, das den Titel »Epilog« trägt, endet der Text wider Erwarten nicht, sondern es folgt eine Titelseite, auf welcher »Der Drachenhort« zu lesen ist. Die Geschichte setzt sich nun als Entscheidungsbuch bzw. *Choose-your-own-adventure*-Roman fort, indem nun der*ie Leser*in entscheiden muss, was die Figur Stanišić tut. Je nachdem, wie die Entscheidung ausfällt, wird man angewiesen, auf der einen oder der anderen Seite weiterzulesen. Es ist zwar ironisch, dass gerade in einem sich als autobiographisch gebenden Text der Lebensweg des Protagonisten nicht festgeschrieben ist, zumal wenn, wie hier, wunderbare Elemente wie auferstandene Großeltern und sprechende Drachen auftreten.¹² Das aber hat gerade nicht bloß den Sinn, die Entscheidung über den Fortgang der Erzählung zu suspendieren und an den*ie Leser*in weiterzureichen. Der viel entscheidendere Punkt ist, dass hier die Kontextabhängigkeit des Verstehens erfahrbar wird. Denn es ist nicht nur am Ende des Buches möglich, in den Entscheidungsteil einzusteigen, sondern – etwas versteckt – bereits viel früher: Im dritten Kleinkapitel findet sich eine Aufzählung verschiedener Dinge, die Stanišić besessen hat, wegen des Krieges aber zurücklassen musste. Dort findet sich unter anderem folgender Punkt: »Eine Menge Bücher. 1991 hatte ich ein neues Genre entdeckt: *Choose your own adventure*. Als Leser entscheidest du selbst: Rufst du ›Aus dem Weg, Höllengezücht, sonst schneid ich dir die Adern durch‹ – lies weiter auf Seite 316.« (H: 12; Hervorh. i.O.) Was wie ein bloßes Beispiel wirkt, kann man als Anweisung ernst nehmen, indem man die Seite 316 aufschlägt. Tatsächlich findet man sich dann in einem *Choose-your-own-adventure*-Roman wieder. Dadurch ergäbe sich allerdings eine stark veränderte Rezeptionssituation, weil von einer Reihe Begebenheiten und Figuren die Rede ist, die eigentlich erst später eingeführt werden. Vor allem aber würde man erfahren, dass die Großmutter Kristina, die für Stanišić in diesem Text der wichtigste familiäre Bezugspunkt ist, bereits gestorben ist. Das verändert das grundlegende Verständnis der Erzählung, denn der Text legt ohne Kenntnis des Entscheidungsteils durchaus nahe, dass die Großmutter noch am Leben sei. Dies geschieht z.B. durch Formulierungen wie: »Meine Großmutter ist eine kleine Frau, die niemals sterben wird.« (H: 47)

Hierdurch wird erfahrbar gemacht, dass das Verständnis ein und desselben Textes sich maßgeblich verändern kann, je nachdem, auf welchen Kontext man ihn bezieht.

Es kann also festgehalten werden, dass der Text Herkunft als einen in Horizonte auslaufenden Kontext konzipiert, auf den hin man sich selbst verstehen kann. Woher aber die Motivation stammt, sich überhaupt mit Herkunft auseinanderzusetzen, und wie dieser Kontext entsteht, wurde noch nicht angesprochen. Diesen Fragen soll nun nachgegangen werden.

12 Obwohl die Funktionen, die dieser Teil im Text übernimmt (Selbstreflexion, Umgang mit der Schlussproblematik, Priorisierung der Form gegenüber dem Inhalt) durchaus typisch für moderne Autobiographien sind (vgl. Holdenried 2000: 44–51), muss er doch als Ausnahmefall innerhalb der Gattung gelten.

2. Herkunft als Selbstversicherung und Flucht vor dem Tod

Der Tod spielt nicht nur in Bezug auf die Großmutter eine entscheidende Rolle. Die nun zu plausibilisierende These ist, dass der Tod als solcher das leere Zentrum dieses Textes darstellt. Denn die Sterblichkeit wird sich letztlich als Grund für die Notwendigkeit der Selbstversicherung zeigen, deren Realisierung wiederum die Herkunftserzählung ist. Die Interpretation des Todes als des leeren Zentrums des Textes lässt sich unter Rekurs auf die Psychoanalyse Freuds näher erläutern. Demnach kann die Todesvorstellung als verdrängter Inhalt gedeutet werden, der einerseits keinen Zugang zum Bewusstsein hat, innerhalb der dynamischen Konzeption des psychischen Apparats andererseits aber über Ersatzbildungen (vgl. Laplanche/Pontalis 2019: 146) in entstellter Form nach Zugang zum Bewusstsein strebt. Diese Ersatzbildungen vollziehen sich entlang von Assoziationsreihen, die vor allem durch semantische oder phonetische Ähnlichkeiten motiviert sind. Ähnlich der Wiederkehr der verdrängten Todesvorstellung in den Ersatzbildungen erfolgt die Thematisierung der eigenen Sterblichkeit in Stanišić' Text über assoziative Reihen, die hauptsächlich durch phonetische Ähnlichkeit verknüpft sind. Um dies zu zeigen, muss zunächst ein Exkurs zu einem interessanten, aber von Stanišić nicht genannten Intertext gemacht werden: Freuds Signorelli-Geschichte.

2.1 Exkurs: Freuds Signorelli-Geschichte

Die Signorelli-Geschichte Freuds ist unter dem Kapitelnamen »Vergessen von Eigennamen« in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (vgl. Freud 1969: 5-12) zu finden. Anhand einer Selbstanalyse untersucht Freud die psychische Fehlleistung, die nicht nur im Vergessen von Eigennamen, sondern im falsch Erinnern anderer Namen besteht. Es ist das Phänomen des Auf-der-Zunge-Liegens des einen Namens bei gleichzeitigem Aufdrängen eines oder mehrerer anderer »Ersatznamen«, die zwar »sofort als unrichtig erkannt« werden, sich »aber doch mit großer Zähigkeit immer wieder« (ebd.: 6) aufdrängen. Freud kategorisiert diesen psychischen Vorgang als eine Verschiebung und vermutet »gesetzmäßige und berechenbare Bahnen« (ebd.), in denen sie abläuft.

Das Beispiel ist Folgendes: Freud fährt mit einem ihm nicht näher bekannten Mitreisenden in einer Kutsche von »Ragusa in Dalmatien nach einer Station der Herzegowina« (ebd.: 7)¹³ und versucht, ihn in einem Gespräch über Italien zu fragen, ob er die *Fresken von den letzten Dingen* im Dom von Orvieto von Signorelli schon besichtigt habe. Dieser Name – Signorelli – fällt Freud nun nicht ein. Stattdessen drängen sich ihm die Namen der Maler Botticelli und Boltraffio auf. Freud identifiziert das Problem als »eine Störung des neu auftauchenden Themas durch das vorhergehende« (ebd.). Kurz vor dem Gespräch über Signorelli wurde über die Sitten und Gebräuche »der in Bosnien und Herzegowina lebenden Türken« (ebd.) gesprochen.¹⁴ Freud berichtet seinem Gesprächspartner, dass ihm von einem vor Ort arbeitenden ärztlichen Kollegen

¹³ Ragusa ist die kroatische Hafenstadt Dubrovnik.

¹⁴ *Türken* war eine für die auf dem Balkan lebenden Muslime gebräuchliche Bezeichnung, die z.B. auch Ivo Andrić verwendet. Es ist auffällig, dass Freud seinen Punkt anhand von Stereotypen über die muslimische Bevölkerung deutlich macht, die so oder so ähnlich in zahlreichen Orientalismuskursen zu finden sind und die letztlich eine semantische Grenze zwischen Ost und West, Christ und Moslem

erzählt worden sei, dass die Muslime den Tod äußerst geringschätzen. Ihre Reaktion auf eine unheilbare Diagnose sei für gewöhnlich: »Herr, was ist da zu sagen? Ich weiß, wenn er zu retten wäre, hättest du ihn gerettet!« (Ebd.) Freud wollte eigentlich noch hinzufügen, dass diese Türken »den Sexualgenuß über alles« schätzten und »bei sexuellen Störungen in eine Verzweiflung [verfielen,] welche seltsam gegen ihre Resignation bei Todesgefahr absticht« (ebd.: 8). Sie drückten dies laut Freuds Kollegen so aus: »Du weißt ja, Herr, wenn das nicht mehr geht, dann hat das Leben keinen Wert.« (Ebd.) Freud hält sich jedoch zurück, weil er das Thema Sexualität im Gespräch mit dem Fremden nicht berühren will. Er unterdrückt jedoch nicht nur seine Worte, sondern versucht auch, seinen diesbezüglichen Gedankengang abubrechen, der ihn wohl auf einen Patienten geführt hätte, der sich einige Wochen zuvor wegen einer unheilbaren sexuellen Störung suizidiert hat. Davon hat Freud während eines Aufenthalts im Ort Trafoi erfahren. Dies kam ihm in diesem Moment allerdings »nicht zur bewußten Erinnerung« (ebd.). Obwohl er also eigentlich noch etwas zum Thema der Sitten der Bosniaken zu sagen gehabt hätte, lenkt er seine Rede und seine Gedanken auf Signorellis Fresken im Dom von Orvieto.

Freuds Erklärung für die Fehlleistung, sich diesen Namen nicht vergegenwärtigen zu können, dafür aber ein beständiges Andrängen der Namen Botticelli und Boltraffio zu verspüren, ist eine halb missglückte Verdrängung.

Er will nicht an Tod und Sexualität denken. Da aber zu enge linguistische Ähnlichkeiten zwischen den Bezeichnungen, die mit Tod und Sexualität verknüpft sind, und dem Namen Signorelli bestehen, wird dieser Name »wider Willen« (ebd.: 9) auch verdrängt. Weil das *Signor* in *Signorelli* zu Deutsch *Herr* bedeutet und die von Freuds Kollegen referierten Kommentare über Tod und Sexualität jeweils mit der Anrede »Herr« eingeleitet werden, kommt dieser erste Teil des Namens *Signorelli* nicht zu Bewusstsein und allein der zweite Teil *-elli* kann erscheinen, der sich in *Botticelli* manifestiert. Das *Bo-* aus *Botticelli*, ebenso wie das *Bo-* in *Boltraffio*, ersetzt das *Signor-*, weil beide in *Bosnien-Herzegowina* vorkommen. Es scheint ein unbewusstes Wissen davon zu geben, dass der gesuchte Name in Verbindung mit dem Namen *Bosnien-Herzegowina* steht, was ja auch der Wahrheit entspricht, die Verdrängung ist aber so stark, dass immer die erste Silbe des gerade falschen Wortes zum Bewusstsein kommt: *Bo-* anstatt *Her-* (≙ *Signor-*).

Zudem ist es so, dass die für den Erinnerungsversuch aufgewendete psychische Energie über eine andere Assoziationskette das Verdrängte in entstellter Form doch an die Oberfläche befördert. Denn im *-traffio* aus *Boltraffio* versteckt sich der Name *Trafoi*, der den Ort bezeichnet, in dem Freud Nachricht vom Suizid seines Patienten erhalten hat.

So wird *Signor-* unterdrückt und der Rest von *Signorelli* (*-elli*) verbindet sich mit dem *Bo-* von *Bosnien* zu *Botticelli*. Andererseits gelingt es aber der Vorstellung von Sexualität und Tod, die Zensurschranke zum Bewusstsein hin doch zu überschreiten, indem sie sich in entstellter Form in das *-traffio* von *Boltraffio* kleidet.

Besonders stark mach Jacques Lacan, dem hier gefolgt werden soll, in seiner Interpretation dieser Geschichte, dass die Verdrängung nicht einfach nur aufgrund der Tatsache stattfindet, dass Freud das Thema Sexualität und Tod für unangemessen

ziehen, die auch als Grenze im Kosovo-Konflikt sowie im Bosnien-Krieg zentral war. Dies soll nicht unerwähnt bleiben, obwohl der Spur hier nicht nachgegangen werden kann.

hält, sondern weil hier eine für Freud persönlich bedrohliche Vorstellung zur Sprache drängt:

*Herr** ist zu dem Symbol für das geworden, vor dem seine Meisterschaft (*maîtrise*) als Arzt scheitert, das Symbol des absoluten Herrn (*maître*), das heißt, des Übels, das er nicht heilt – der Patient begeht trotz seiner Bemühungen Selbstmord – und um alles zu sagen, Symbol des Todes und der Impotenz, die ihn, Freud, persönlich bedrohen. (Lacan 2006: 65; Hervorh. i.O.)

Lacans Interpretation läuft darauf hinaus, dass Freud hier das richtige Wort nicht finden kann, weil er mit seiner eigenen Sterblichkeit und Ohnmacht konfrontiert wird und vor diesem Phänomen die Sprache versagen muss: »Der Tod ist der absolute *Herr**. Doch wenn man vom *Herrn** spricht, spricht man nicht vom Tod, weil man vom Tod nicht sprechen kann« (ebd.: 68).

2.2 Herkunft und Tod bei Saša Stanišić

Mit Freuds Signorelli-Geschichte im Hintergrund soll nun auf eine Textstelle bei Stanišić geblickt werden, die als die Ursprungsszene seiner Auseinandersetzung mit Herkunft gelten muss.

Es handelt sich um den Einstieg in den Erzählstrang, der 2009 mit einer Reise Stanišić' zu seiner Großmutter väterlicherseits nach Višegrad beginnt. Sie unternimmt mit ihm einen Tagesausflug in das kleine Dorf Oskoruša in die bosnischen Berge östlich von Višegrad, wo das Familiengrab der Stanišić' liegt.¹⁵ Er benennt diese Reise ganz deutlich als Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung mit dem Thema Herkunft: »In den meisten meiner Texte nach Oskoruša beschäftigte ich mich in irgendeiner Form explizit mit Menschen und Orten und damit, was es für diese Menschen heißt, an diesem bestimmten Ort zu sein.« (H: 64)

Er besucht mit seiner Großmutter Kristina und einigen Dorfbewohnern den Friedhof des Orts, in dem nur noch 13 Menschen leben. Unter den wenigen Begleitern ist auch Gavriilo Stanišić, ein entfernter Verwandter. Vor dem Grab des Urgroßvaters stoppt Gavriilo Saša abrupt und »zischt« das Wort »Poskok«, denn »[e]ine Schlange kreuzte [d]en Weg« (H: 27). *Poskok* ist der serbokroatische Name für diese Schlange – eine Hornotter. Dieses Wort reißt Stanišić in eine unwillkürlich assoziativ sich vollziehende Erinnerung:

Poskok bedeutet: ein Kind – ich? – und eine Schlange im Hühnerstall.

Poskok bedeutet: Sonnenstrahlen, die zwischen den Brettern durch die staubige Luft schneiden.

Poskok: ein Stein, den Vater über den Kopf hebt, um die Schlange zu erschlagen.

In *poskok* steckt *skok* – Sprung, und das Kind malt sich die Schlange aus: an deinen Hals springt sie, spritzt dir Gift in die Augen. (H: 27; Hervorh. i.O.)

Die Schlange kriecht daraufhin in den Baum, der im Grab von Stanišić' Urgroßvater wurzelt. Dieses Bild wird zum zentralen Motiv-Komplex des Textes. Stanišić nennt den Baum später selbst »Baum der Erkenntnis« (H: 248) und das Ganze eine »Ursze-

15 Stanišić (vgl. 2009) hat diesen Besuch als Foto-Essay dokumentiert und bereits 2009 veröffentlicht.

nerie« (H: 50). Denn der erste und sehr offensichtliche Bezugstext zu diesem Bild ist selbstverständlich die Schöpfungsgeschichte aus der Genesis. Daneben beinhaltet dieses Bild jedoch noch eine Vielzahl weiterer Verknüpfungen mit dem Thema Ursprung: Zunächst ist zu beachten, dass der Baum wie der Ort der Herkunft *Oskoruša* heißt. »Oskoruša ist der serbokroatische Name für *Sorbus Domestica*, den Speierling.« (H: 31; Hervorh. i.O.) Dessen Frucht ist wie die des Baumes der Erkenntnis zwiespältig: »Die Sonnenseite schmeckt süß, die der Sonne abgewandte bitter.« (H: 31) Die Schlange wird aber nicht nur mit der Genesis verknüpft, sondern auch mit der Legende des heiligen Georg, weil sie als Vorbild für das Fabelwesen des Drachens dient. Diese Legende spielt im Dorf eine zentrale Rolle, wobei jedoch nicht ganz klar ist, ob Stanišić sich mehr mit dem Drachen oder mehr mit dem Drachentöter identifiziert (vgl. H: 50). Außerdem sei der erste Stanišić angeblich als Drache aus Montenegro nach Oskoruša gekommen, wie Gavriilo erzählt (vgl. H: 52).

Besonders interessant ist, wie diese Assoziationen sich vollziehen. Der Text macht sehr deutlich, dass es die phonetische Dimension des Wortes *poskok* ist, an der sich die assoziative Erinnerungskette entzündet.¹⁶ Zumindest ist klar, dass es nicht an der Semantik liegt: »Das übersetzte Wort – Hornotter – lässt mich kalt.« (H: 27) Die phonetische Ähnlichkeit führt auch von *poskok* zu *skok* und damit ins Zentrum dessen, was die Bedrohlichkeit und den Kern der Assoziation ausmacht: eine Faszination, die von der Gefährlichkeit des Tiers ausgeht. Die Darstellung dieser Gefahr vollzieht sich allerdings auch ganz und gar über phonetische Assoziationen. Denn die Hornotter kann nicht springen, sondern wird mit dem Sprung assoziiert, weil *skok* ein Teil von *poskok* ist. Diese Form der Assoziation setzt sich dann im Deutschen durch die Alliteration »springt [...] spritzt« (H: 27; Hervorh. i.O.) fort, da eine Hornotter genauso wenig Gift verspritzen wie springen kann.

Es gibt allerdings noch weitere phonetische Ähnlichkeitsbeziehungen zu entdecken: Der Name des Dorfes Oskoruša, der ja auch der Name des Baumes ist, in den sich die Schlange verkriecht, kann zerlegt werden in *Osko-* und *ruša*. Dies tut Stanišić in diesem Kapitel selbst: »Oskoruša ist ein schöner Name. Stimmt nicht. Oskoruša klingt harsch und unwirsch. [...] Ja, schon der Anfang *Osko* – was soll das? Wer spricht so? – dann der Sturz auf das gezeichnete Ende: *-ruscha*. Hart und slawisch wie die Enden auf dem Balkan nun mal sind.« (H: 30; Hervorh. i.O.) Stanišić spielt hier offensichtlich ironisierend mit Stereotypen über den Balkan und daraus resultierenden Leseerwartungen.

Was allerdings durch dieses Zerlegen des Wortes deutlich wird, ist ein zweifacher Bezug auf das Wort *poskok*, denn *Osko-* macht beinahe das gesamte Wort *p-osko-k* aus. Die als Zischen beschriebene phonetische Eigenschaft von *-ruša* ist erstens der Laut, den die Schlange selbst produziert. Zweitens wird die Aussprache des Wortes *poskok*,

16 Der Text gibt verschiedene Hinweise, dass er das Thema Herkunft eher über die phonetische als die semantische Dimension angeht. Ein Ironischer, aber sehr Deutlicher ist, dass Gavriilo erzählt, wie er eine Reise nach Montenegro unternommen hat, weil Linguisten in das Dorf gekommen sind, um Sprachproben zu nehmen, da es einige Parallelen zwischen dem Dialekt in Oskoruša und dem in einem bestimmten Dorf in Montenegro gäbe. Gavriilo hatte von der Reise in dieses Dorf die Geschichte der Brüder Stanišić mitgebracht, von denen einer als Drache Oskoruša gegründet haben soll (vgl. H: 52). So ist auch Gavriilo durch Phonetik an seine Ursprungsgeschichte gekommen.

das dann zu den Assoziationen führt, selbst als Zischen beschrieben: »Poskok«, zischte Gavriilo.« (H: 27)

So verengt sich die Frage nach Herkunft am Ort der Herkunft Oskoruša im Baum Oskoruša auf das Tier *poskok*, das im Kern aus *osko* besteht und das – wie der Klang seines Namens – zischt wie *-ruša*. Der das Zentrum der Herkunft einkreisende Blick landet bei ihrer Semantik entkleideten Lauten, bei lediglich bedeutungsdifferenzierenden Elementen, die selbst keine Bedeutung tragen, aus denen aber doch alle Bedeutung erwächst.

Die große Gemeinsamkeit mit der Signorelli-Geschichte Freuds ist, dass sich in beiden Fällen die Assoziationskette über die Ähnlichkeit solcher linguistischen, größtenteils phonetischen, Elemente vollzieht.¹⁷ Es fragt sich nun, ob die enorme Sinnproduktion, die bei Stanišić zu beobachten ist, auch ihren Ursprung – parallel zu Freud – in einer Abkehr von einem Thema und damit in einem Akt der Verdrängung hat. Die hier vertretene These wird sein, dass es auch bei Stanišić der Tod ist, der zur Sprache drängt und durch die Assoziationen verdrängt wird.

Der Tod ist in diesem Kapitel allgegenwärtig: Die Szene spielt auf einem Friedhof, von dem aus die »Toten [...] einen guten Ausblick« (H: 26) haben und auf dem so auf »fast jedem Grabstein, auf fast jedem Grabholz« Stanišić steht (H: 28). Saša ist so mit dem baldigen Aussterben des Dorfes beschäftigt, dass Gavriilo ihn direkt nach der Ankunft fragt: »Was ist los mit dir? Kaum angekommen sprichst du vom Sterben?« (H: 19) Stanišić erzählt in diesem Kapitel vom Tod seines Großvaters (vgl. H: 19), vom Tod Zagorkas, der Schwester der Großmutter, deren Ziege (vgl. H: 23) und eher unvermittelt auch vom Tod Titos, indem erzählt wird, dass an dessen Todestag ein Mädchen zur Welt kam, das 1994 durch eine Landmine getötet wurde (vgl. H: 29). Er beschreibt den Umstand, dass die Abgeschiedenheit des Dorfes in den Kriegen einen Vorteil bedeutete, nicht etwa damit, dass man dem Tod dadurch entkommen wäre, sondern damit, dass »man aus anderen Gründen [starb]« (H: 31). Er fasst sein erstes Buch als eine Geschichte, in der »Urgroßeltern ewig leben« (H: 20), und damit in Bezug auf das Thema Tod zusammen. Die Tatsache, dass sich seit seinem vorherigen Besuch nichts geändert habe, wird von seiner Großmutter durch die Wendung ausgedrückt, dass »keiner gestorben« sei (H: 21). Über ihre schwarze Kleidung, vor allem aber ihr Kopftuch, wird auch auf den Tod angespielt, indem es als »Trauercape« (H: 24) bezeichnet wird. Überhaupt finden sich in Bezug auf die Großmutter bereits sehr deutliche Hinweise auf eine permanente Verschlechterung ihres Gesundheitszustandes: »2009 hatte Großmutter ihr letztes gutes Jahr.« (H: 19)¹⁸ Nicht zuletzt ist die Allgegenwärtig-

17 Sollte man einwerfen wollen, dass sich Freuds Geschichte mit dem Vergessen, diejenige Stanišić aber mit Erinnerung befasst, muss entgegengehalten werden, dass Freud diese Anekdote anführt, um zu zeigen, wie ein Verdrängungsvorgang durch Verschiebung vonstattengeht. Die Signorelli-Geschichte eignet sich deswegen so gut, um die Verdrängung darzustellen, weil der Verdrängungsvorgang teilweise missglückt und so Einsichten gewährt, die bei einer gänzlich gelungenen Verdrängung notwendig unbewusst hätten bleiben müssen.

18 Diese Hinweise lesen sich allerdings – wie oben schon angedeutet – nicht so, als sei sie zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits tot, sondern eher so, als trete ihre Sterblichkeit in den Vordergrund. Tatsächlich wird in einem Einschub behauptet, dass dieses Kapitel am 25.9.2017 entstanden sei (vgl. H: 29). Zu diesem Zeitpunkt lebte die Großmutter noch. Man erfährt später, dass sie am 29.10.2018 verstorben ist (vgl. H: 330).

keit des Todes schon allein daran zu ermesen, dass das Wort *Grab* in verschiedenen Formen nicht weniger als 17 Mal erscheint.

Der Tod umkreist Stanišić in diesem Kapitel regelrecht. In dem Moment allerdings, in dem er nicht bloß nahe kommt, sondern *zu* nahe, indem er sich direkt in Form der Schlange gegen ihn wendet, in dem Moment, in dem es nicht mehr um Sterblichkeit an sich, sondern ganz konkret und allein um die Möglichkeit seines eigenen Todes geht, zersplittert die Wahrnehmung und die Aufmerksamkeit flieht aus der Situation über die dezidiert nicht semantischen, sondern phonetischen Wege: »Am Friedhof von Oskoruša erstarre ich vor den Bildern, die aus dem unerhörten Wort aufgingen.« (H: 27)

Die Situation, in die Stanišić vermeintlich zurückgerissen wird, ist etwas, was in Freuds Terminologie eine Deckerinnerung heißt. Diese führt Freud ebenfalls in *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* ein und definiert sie folgendermaßen: »Da sie ihre Erhaltung nicht dem eigenen Inhalt, sondern einer assoziativen Beziehung ihres Inhalts zu einem anderen, verdrängten, verdanken, haben sie auf den Namen ›Deckerinnerung‹, mit welchen ich sie ausgezeichnet habe, begründeten Anspruch.« (Freud 1969: 51)

Tatsächlich kann die Erinnerung, in die Stanišić vermeintlich zurückgerissen wird, nicht der Wahrheit entsprechen, was allerdings erst wesentlich später im Text (vgl. H: 224) ersichtlich wird. Sie besteht angeblich darin, dass der Vater, wohl im Jahre 1986 – denn das SANU-Memorandum wird gerade im Radio diskutiert –, eine Hornotter mit einem Stein erschlagen haben soll, die der ca. achtjährige Saša zuvor im Hühnerstall entdeckt habe. Diese Erinnerung stellt die älteste (vermeintlich) eigene dar. Der Titel des Kapitels, in dem sie beschrieben wird, lautet: »Ein Fest!«, und kann als Verweis auf den zweiten Roman *Stanišić' Vor dem Fest* (2014) gelesen werden, wo in diesem Wort *Fest* das Feiern von Festen mit dem Aggregatzustand *fest* eingeführt wird, indem das gemeinsame Feiern als ein Festschreiben von Sinn interpretiert wird.¹⁹ Auch hier findet eine Arretierung von Sinn statt: Neben der Nennung des Memorandums, das als Initialzündung für die Kriege auf dem Balkan bestimmend für das Leben Stanišić' ist, zeigt sich ein ganz persönlicher und familiärer Ursprung: Es ist ein ödipaler Blick auf die Eltern bei einem Tanz, auf den sich die Kapitelüberschrift bezieht, den sie feiern ein Fest, indem sie tanzen: »Meine Eltern bewegen sich in einer Weise, dass ich nicht in der Nähe bleiben mag.« (H: 39) Noch deutlicher wird dies nach der Tötung der Schlange: »Vater sagt: ›Poskok. Springt dir an den Hals und spritzt dir Gift ins Auge.« Er kneift mir in die Wange. Nimmt Mutters Hand.« (H: 43) Die Sätze, die ihm auf dem Friedhof als Assoziationen in den Sinn kommen, werden hier als Zitate seines Vaters inszeniert, und zwar in dem Moment, in dem er als starker, potentiell tötender Vater, der als Rivale um die Mutter wahrgenommen wird, diese für sich beansprucht.

Die Assoziationen versetzen Stanišić demnach in eine Szene, die verschiedene, sein Leben bestimmende, Ursprünge verknüpft, in der allerdings auch wieder die Schlange das Zentrum ist. Doch auch hier erscheint sie als leeres Zentrum, das in phonetischen Ähnlichkeitsrelationen zirkuliert, die nicht semantisch motiviert sind: »Die Schlange seilt sich ab vom Podest. ›Protest‹, rufe ich. ›Poskok!« (H: 42) Zuvor schon fragt Stanišić: »Was lässt sich sagen zu einer Schlange?« (H: 42) Ob die Schlange damit als Gesprächspartnerin oder Gegenstand eines Gesprächs gemeint ist, sei dahingestellt, denn es gibt in beiden Fällen keine befriedigende Antwort. Und auch wenig

19 Für eine Gesamtinterpretation, die diesen Aspekt ins Zentrum rückt, vgl. Zink 2017: 47-106.

später, als er die tote Schlange in der Hand hält, kommentiert er: »Sie so zu halten ist wie nicht wissen, was man sagen soll.« (H: 43)

Auch hier ist das blanke phonetische Material, das aus dem Zerbrechen des *poskok* übrigbleibt, das Resultat des notwendig scheiternden Versuchs, das Unaussprechliche auszusprechen, oder, wie Lacan es ausdrückt: »Nicht, weil man diesen Namen nicht zu fassen bekommt, gibt es das Fehlen. Nein, es ist das Fehlen dieses Namens.« (Lacan 2006: 69) Es gibt kein Wort, das treffen kann, was der Tod bedeutet.

3. Die Rolle von Ähnlichkeit bei der Produktion von Sinn

In einer Unterhaltung zwischen Stanišić und seinem Vater zeigt sich, dass diese Erinnerung nicht der Wahrheit entsprechen kann, weil der Vater als Kind beinahe in ein Hornotternest gefallen wäre und deswegen eine Phobie entwickelt hat (vgl. H: 224f.). Dass diese Erinnerung an die Schlangentötung tatsächlich eine Deckerinnerung ist, d.h., dass sie ein »Ersatz in der Reproduktion für andere wirklich bedeutsame Eindrücke« (Freud 1969: 51) ist, zeigt, dass hier etwas zur Sprache drängt, was »die Grenze jeglichen Sprechens als wahrscheinlich auch der Ursprung ist, von dem es ausgeht« (Lacan 2006: 68).

Laut Lacan verbinden sich in der Konfrontation mit der Unbegreiflichkeit des Todes zwei vordergründig gegensätzliche Phänomene: die Unmöglichkeit des Aussagens und die Quelle aller Rede, wobei Ersteres die Möglichkeitsbedingung für Letzteres ist. Gerade weil das Sprechen vom Tod den Kern dessen nicht trifft, was getroffen werden soll, muss man immer neu ansetzen und unendlich weitersprechen.

Weil man nach Selbstversicherung im Angesicht der eigenen Sterblichkeit sucht, kann man ewig über sich und seine Herkunft weitersprechen, ohne dass das Bedürfnis zu reden je verschwinden würde, denn so viel man auch erzählt, man bleibt doch sterblich, und somit wird der Mangel, der zum Sprechen treibt, nie getilgt.

Dies ist nun aber nichts, was dem Text verborgen geblieben wäre. Denn er ist selbstverständlich kein Protokoll einer Psychoanalyse, die das Unbewusste der Autorenpsyche zur Sprache brächte, sondern – indem er damit spielt, er wäre es – ein bewusst arrangiertes Kunstwerk. Ziel dieses Kunstwerks – so soll nun argumentiert werden – ist es, bestimmte Möglichkeiten und Notwendigkeiten von Sinnschöpfung zu zeigen. Dies wird vor allem im Kapitel »Es ist, als hörtest du über dir einen frischen Flügelschlag« virulent, das als poetologisches Zentrum des Textes begriffen werden kann. Es beginnt mit den Sätzen: »Was ist das für ein Buch? Wer erzählt? Es schreibt: ein Neununddreißigjähriger in Višegrad, Zürich, Split. Es schreibt ein Vierzigjähriger auf einem Balkon in Hamburg. Es ist Frühling, Sommer, Herbst, Winter. Heute ist der.« (H: 228)

Hier reflektiert Stanišić auf die Tatsache, dass die Einschübe, die durch Nennung des Datums der jeweiligen Niederschrift eigentlich denjenigen ins Spiel bringen sollen, der sich über seine Herkunft Rechenschaft geben will, eine paradoxe Wirkung zeitigen. Denn der Zweck, den die Herkunftserzählung als »Selbstporträt mit Ahnen« (H: 50) erfüllen soll, ist die Selbstversicherung der eigenen Identität. Diese wird aber, diesem Ziel zuwiderlaufend, nicht allein dadurch brüchig, dass die verschiedenen Möglichkeiten der Frage nach Herkunft keine eindeutige Antwort haben, sondern bereits dadurch, dass der, der die Frage stellt, sich im Prozess des Fragens wandelt.

Dieses beständige Gleiten der Identität wird vom Text als ein Effekt eines sprachlichen Phänomens dargestellt:

Es gibt kein Wort für alle Wörter. Wenn es eines gäbe, ein Wort für alle Wörter, könnte es nur etwa drei Sekunden lang existieren. Im Schnitt alle drei Sekunden wird ein neues Wort erfunden, das die Gesamtheit aller Wörter beeinflusst und das ein Wort für alle Wörter ungültig macht. Das Wort für alle Wörter ist nach drei Sekunden veraltet und der Bedeutung beraubt vom ständigen Drang zur Neuverwertung. Neuverwertung! Und schon ist es weg, schon weg, das Wort für alle Wörter. (H: 228)

Die eigentliche Bedeutung von *Neuverwertung*, die hier als Begriff das in Frage stehende Phänomen zu erfassen versucht und als Neologismus ein Beispiel dieses Phänomens gibt, erschließt sich erst durch die phonetische Ähnlichkeit zu *Neuverortung*, d.h. durch die Ähnlichkeit von *Wort* zu *Ort*. Denn die Neuverortung ist der Effekt der Neuverwertung. Durch diese Neuschöpfung des Wortes Neuverwertung wird klar, dass analog zur Rolle, die Lacan dem Tod attestiert hatte, der Drang, neue Wörter zu finden, um den eigenen Ort zu erfassen, zugleich Grenze und Ursprung des Sprechens ist. Denn der Ort des Selbst ändert sich genau durch den Versuch, ihn zu erfassen, wodurch der Mangel, der zum Sprechen – zur Neuverwertung – reizt, reproduziert wird.

Dies ist eine neue Verwendung von Ähnlichkeit! Denn hier zeigt sie nicht mehr bloß die Spur an, der die Assoziation (und der auf sie lauernde analytische Blick) zu folgen hat. Hier werden bedeutungskonstituierende Ähnlichkeitsverhältnisse zum Produkt bewusst eingesetzter poetischer Mittel.²⁰ Konsequenterweise kann die Schlange dann auch »nicht mehr *poskok* sein« und wird – unvermittelt – zu »Josip Karlo Benedikt von Ajhendorf« (H: 228; Hervorh. i.O.). Dass hier (durch phonetische Ähnlichkeit) auf Eichendorff angespielt wird, der mit keiner Silbe zuvor erwähnt worden ist, wird erst wirklich klar durch die direkt folgende Warnung: »Nicht zu verwechseln mit dem romantischen Dichter« (H: 228). Stanišić erläutert das Ersetzen der Schlange durch Eichendorff damit, dass er »das Betrügerische der Erinnerung« genauso satt habe wie »das Betrügerische der Fiktion« und er sich deswegen nicht von rätselhaften Erinnerungs- oder Fiktionsfetzen »ablenken lassen«, sondern sich »stattdessen die Schlage vorstellen« (H: 229) will. Allerdings sagt er einerseits: »Sich die Schlange *nicht* als Dichter vorstellen«, um dann andererseits typische Attribute des Dichters Eichendorff aufzuzählen: »Herrenrock, Stehkragen, breites Revers. Schnurrbart.« (H: 229; Hervorh. D.Z.) Es drängt sich auf zu fragen, warum er ankündigt, sich die Schlange nicht als Dichter vorzustellen, wenn er sie sich dann direkt wie den Dichter vorstellt. Eine plausible Antwort ist, dass er der Schlange die poetische Autorität über seine Herkunftsgeschichte entziehen will, weil sie das »Betrügerische« verkörpert. Sie soll nicht mehr in dem Sinne Dichter sein, dass seine Geschichte nicht mehr von *poskok* aus gedichtet werden soll. Stattdessen schreibt er sie selbst von *Ajhendorff* aus, was er in diesem Kapitel auch tatsächlich mit Eichendorffs Worten tut. Er zitiert mehrere

20 Übrigens ist der Umstand, dass der Satzteil: »Im Schnitt alle drei Sekunden wird ein neues Wort erfunden«, sich in zwei reimende jambische Verse zerlegen lässt, ebenso als Beleg für das Argument anzuführen, dass hier bewusst Ähnlichkeitsstrukturen zur Sinnschöpfung poetisch eingesetzt werden, denn Reim und Rhythmus sind natürlich zwei der gebräuchlichsten poetischen Ähnlichkeitsphänomene.

Gedichte, teils offen, indem sie im Druckbild abgesetzt sind, teils flicht er sie in den Fließtext ein. Er kommentiert dies mit »Selbstbewusstsein gegen Fremdbestimmung (auch in der Sprache)« (H: 234).

Es ist sicherlich so, dass der Text in Bezug auf die Möglichkeiten, die die Ähnlichkeitsstrukturen bieten, die Perspektive wechselt und sie nicht mehr bloß als gegebene zu rezipierende Wege der Assoziation, sondern als mögliche Produkte selbstbewusster poetischer Arbeit betrachtet.²¹ Dadurch entpuppt sich die notwendige Offenheit der Herkunftserzählung, die oben als Horizontalität der Kontexte angesprochen wird, auch als eine Offenheit in den Möglichkeiten, die je eigene Geschichte zu erzählen.

Dennoch muss man festhalten, dass dieser Befund nichts an der Einsicht in die Unmöglichkeit der Selbstversicherung verändert, weswegen dieses Kapitel mit der Bemerkung endet: »Die Möglichkeiten, eine Geschichte zu erzählen, sind quasi unendlich. Da trifft mal die beste. Hast du nicht noch was vergessen? Immer hast du etwas vergessen.« (H: 234f.) Dementsprechend lautet auch das Fazit, das im letzten Kleinkapitel gezogen wird, trotz aller erarbeiteter gestalterischer Freiheit: »Mein Leben ist unbegreiflich.« (H: 296) D.h.: So wenig die Erfindung des Wortes *Neuverwortung* die permanente Neuverortung beenden kann, so wenig findet sich in der Dichtung eines *Ajhendorffs* das Wort für alle Wörter.

Was also sagt der Text über Herkunft?

Zunächst stellt er fest, dass die Frage nach der Herkunft genauso unabweisbar wie unauflösbar ist, weil keine mögliche Antwort das Bedürfnis zu fragen je wird stillen können. Er zeigt aber auch, dass die Antworten auf diese Frage Kontexte erschaffen, auf die hin man sich verstehen kann, obwohl sie notwendig offen sind. Diese Offenheit, die das Verstehen zu einem unendlichen Prozess macht, kann Frust erzeugen, weil sie auch Ausdruck der Unstillbarkeit des Bedürfnisses zu fragen ist. Die Untersuchung der Ähnlichkeitsstrukturen und die Erprobung der durch sie gewährten Freiheitsgrade zeigt aber auch, dass – obwohl es in Bezug auf die eigene Herkunft nie ein letztes Wort geben wird – es Möglichkeiten gibt, über Herkunft so zu sprechen, dass das Leben, wie Novalis sagt, »kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman« (Novalis 1965: 563) werde.

Literatur

- Andrić, Ivo (*2019): Die Brücke über die Drina. Eine Chronik aus Višegrad. Aus dem Serb. v. Ernst E. Jonas. München.
- Bhatti, Anil (2010): Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit. In: Andrea Allerkamp/ Gérard Raulet (Hg.): Kulturwissenschaft in Europa – eine grenzüberschreitende Disziplin? Münster, S. 250-256.
- Ders./Kimmich, Dorothee (Hg.; 2015): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Konstanz.

21 Es sei angemerkt, dass hier ein Punkt erreicht ist, an dem höchst fraglich wird, inwieweit Freud noch zustimmen könnte. In Bezug auf Lacan kann eindeutig gesagt werden, dass diese Form von *selbstbewusster Poesis* sicherlich mit seiner Überzeugung konfligiert, dass jedes Erkennen des Selbst ein notwendiges Verkennen ist.

- Ders./Kimmich, Dorothee/Koschorke, Albrecht/Schlögel, Rudolf/Wertheimer, Jürgen (2011): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36, H. 1, S. 233-247.
- Freud, Sigmund (²1969): Zur Psychopathologie des Alltagslebens. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud u.a. Bd. IV. Stuttgart.
- Holdenried, Michaela (2000): Autobiographie. Stuttgart.
- Kistner, Ulrike (2015): Arbeit der Ähnlichkeiten – Arbeit an Ähnlichkeiten. Walter Benjamin und Sigmund Freud. In: Anil Bhatti/Dorothee Kimmich (Hg.): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. Konstanz, S. 61-74.
- Lacan, Jacques (2006): Das Seminar Buch V. Die Bildung des Unbewussten. Aus dem Franz. v. Hans-Dieter Gondek. Wien.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (²¹2019): Das Vokabular der Psychoanalyse. Aus dem Franz. v. Emma Moersch. Frankfurt a.M.
- Novalis (1965): Poëticismen. In: Ders.: Schriften. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Bd. II. Darmstadt, S. 537-563.
- Patrut, Iulia-Karin/Rössler, Reto (Hg.; 2019): Ähnlichkeit um 1800. Konturen eines literatur- und kulturtheoretischen Paradigmas am Beginn der Moderne. Bielefeld.
- Stanišić, Saša (2009): »Ich sehe immer Sommer«. Foto-Essay. In: Zeit online, 19. November 2009; online unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2009-11/bg-oskorusa> [Stand 1.2.2021].
- Ders. (2019a): Deutscher Buchpreis 2019. Dankesrede des Preisträgers Saša Stanišić; online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=m86N9AHF4hY> [Stand 1.2.2021].
- Ders. (2019b): Herkunft. München.
- Sundhausen, Holm (²2016): [Art.] »Četnici«. In: Ders./Konrad Clewing (Hg.): Lexikon zur Geschichte Südosteuropas. Wien u.a., S. 231-233.
- Zink, Dominik (2017): Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Jula Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller. Würzburg.

FORUM

Germanistik in Deutschland und in Italien während der Covid-19-Krise

Ein Gespräch

Marcella Costa/Kai Bremer

Am 24.10.2020 organisierte die *Associazione Italiana di Germanistica* (AIG) eine Online-diskussion über die Herausforderungen, die sich aus der Covid-Pandemie für die Germanistik ergeben haben, und wie sie bilanziert werden können. Zunächst wurde eine vom Rat der AIG verantwortete Umfrage vorgestellt, in der die Mitglieder des Vereins zu den Auswirkungen der Pandemie auf ihre Arbeit befragt wurden. Ergänzend hielten der Literaturwissenschaftler Kai Bremer (Universität Osnabrück) und die Linguistin Marcella Costa (Universität Turin) Impulsreferate zum Thema, die anschließend diskutiert wurden. Die Veranstaltung wurde von mehr als 100 Germanistinnen und Germanisten verfolgt und ist online abrufbar (siehe dazu AIG – *Associazione Italiana di Germanistica* – *Tavola rotonda 2020*).

Angeregt durch die Vorträge und die Diskussion entwickelte sich in den folgenden Wochen ein intensives digitales Gespräch über die Perspektiven für die Germanistik zwischen Marcella Costa und Kai Bremer. Das Gespräch, das parallel auf Italienisch in der Zeitschrift *Studi germanici* erscheint, wird im Folgenden dokumentiert.

Kai Bremer: Marcella, Du hattest schon vor der Pandemie Erfahrung mit dem digitalen Unterricht. Wie stellt sich aus Deiner Sicht die Umstellung Deines Unterrichts jetzt im Rückblick nach mehreren Monaten dar? Würdest Du sagen, dass der Germanistikunterricht während der Pandemie insgesamt erfolgreich war? Erste Umfragen in Deutschland wie in Italien unter Studierenden sind ja bei der Beurteilung eher positiv. Gleichzeitig sind die ersten Umfragen unter Kolleginnen und Kollegen, so mein Eindruck, eher zurückhaltend.

Marcella Costa: Eine Dozentenbefragung des Zentrums für Sozialforschung ›Luigi Bobbio‹ der Universität Turin (vgl. Ramella/Rostan 2020) ergibt im Großen und Ganzen ein positives Bild der Widerstandsfähigkeit und Belastbarkeit des italienischen

Corresponding authors: Marcella Costa (Università degli Studi di Torino, Italy);

E-Mail: marcella.costa@unito.it;

Kai Bremer (Universität Osnabrück, Germany)

E-Mail: kai.bremer@uni-osnabrueck.de

<http://orcid.org/0000-0002-6401-1898>

 Open Access. © Marcella Costa, Kai Bremer 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Universitätssystem während des ersten Semesters der coronabedingten Ferndidaktik. Für mehr als 60% der 3400 Befragten war der abrupte Einstieg (für manche eher ein Abstieg) in die Online-Didaktik nach den ersten Tagen der Verblüffung doch eine positive Erfahrung. 72% der Lehrenden berichten, dass sie innerhalb einer Woche den Umstieg auf Online-Vermittlungsformen bewerkstelligen konnten und dass die vorgesehenen Stundendeputate eingehalten wurden. Die große Mehrheit (80%) behauptet, die vorgesehenen Lerninhalte vermittelt zu haben, 9% konnten sogar mehr Lerninhalte anbieten, indem sie Online-Plattformen nutzten. Verblüffend ist jedoch, dass nur 9% der Befragten die Gelegenheit nutzte, um ihre Lehrmethoden zu revidieren. Tatsächlich ist es bei 66% der Befragten nur zu einer Veränderung des Kanals gekommen: Der Präsenzunterricht wurde 1:1 virtuell abgebildet. Für die italienische Germanistik kam es laut Umfrage des AIG zu ähnlichen positiven Rückmeldungen. Ich muss sagen, dass mein Übersetzungsseminar erfolgreich war: Die Studierenden haben mehr Texte eingereicht, aktiv im Chat die Übersetzungen ihrer Kommiliton*innen kommentiert, und ich konnte sogar eine Prüfungsform konzipieren, die objektiv und zuverlässig war.

Kai Bremer: Mir liegen zwar keine Zahlen vor, aber ich vermute, dass Befragungen in Deutschland zu einem ähnlichen Ergebnis kämen. Aber erklären die Zahlen wirklich alles?

Marcella Costa: Die allgemeine positive Bewertung des ersten Semesters unter der Pandemie ist aus meiner Sicht das Resultat eines kollektiven Tröstens: Trotz der vielen Jahre der Unterfinanzierung von öffentlichen Universitäten, des Personalabbaus und des Evaluationsdrucks konnten die Universitätsdozent*innen dem Land zeigen, dass die Universität längst nicht mehr eine *turris eburnea* ist, dass sie resilient und reaktiv sein kann und dass sie ein zentraler Bestandteil der Wissensgesellschaft ist. Ich schätze aber, dass sich diese positive Einstellung im Laufe des neuen akademischen Jahres unter Pandemiebedingungen ändern wird, denn das Universitätsleben basiert auf Interaktion von Angesicht zu Angesicht und schreitet dank Diskussion und Meinungsverschiedenheit fort. Die digital vermittelte Interaktion, vorwiegend die Kommunikation per Videokonferenz, vermeidet den Dissens (unter Studierenden und unter Kolleg*innen). Die authentische, unvermittelte Interaktion mit den Studierenden ist oft schwierig, denn die Lehrenden kennen sie kaum – die vielen Gesichter verstecken sich hinter den Anfangsbuchstaben von Zoomkacheln. Außerdem bleibt das Problem der Leistungsmessung unter ehrlichen Bedingungen, das bis dato noch nicht gelöst wurde.

Wir erleben gerade das zweite Online-Semester und bald werden wir das dritte digitale Semester anpacken: Denkst Du, dass dies zu einer fortwährenden Umstellung auf Online-Didaktik führen wird? Oder werden wir bloß ungeduldig warten, bis die Normalität wieder einkehrt?

Kai Bremer: Das frage ich mich im Moment sehr oft und komme immer wieder zu anderen Antworten. Meine Forschungsprojekte leite ich mit sehr viel persönlichem Einsatz und lege viel Wert darauf, dass das Soziale stimmt – Kleinigkeiten wie gemeinsame Mensabesuche, ein gemeinsames Glas Wein nach Gastvorträgen. Das fehlt sehr und lässt sich digital nur begrenzt ersetzen. Wir haben uns jetzt notgedrungen zur Weihnachtsfeier online getroffen. Das war besser als nichts, aber eben kein Ersatz.

Du hast das gerade schon sehr gut skizziert: Die konkrete wissenschaftliche Kritik wird digital nicht so deutlich geäußert, wie ich mir das wünsche. Ich fürchte deswegen, dass die Auswirkungen für die Forschung mittelfristig verheerend sein können, weil sich die Tendenz, die Dinge nicht beim Namen zu nennen, verstärken könnte. Das gilt auch für Diskussionen im Seminar, Du kennst ja meinen Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (vgl. Bremer 2020), in dem ich versucht habe zu skizzieren, warum die momentane Situation die akademische Freiheit gefährdet.

Gleichzeitig habe ich jedoch manche Erfahrungen auch als Bereicherung wahrgenommen. In meinen Seminaren arbeiten wir inzwischen viel ausführlicher mit Digitalisaten von alten Drucken als vor der Pandemie. Das ist z.B. für die Ausbildung des historischen Bewusstseins viel besser als Textarbeit mit verfügbaren Neuausgaben. Und für die Digitalisierung der akademischen Selbstverwaltung bringt der Anpassungsdruck meinem Eindruck nach sogar richtig viel. Mich hat es oft genervt, wie viel noch auf dem Papierweg erledigt wurde. Das hat sich deutlich geändert.

Aber das mögen Eindrücke eines Literaturwissenschaftlers sein. Die Germanistik ist ja ein ungemein großes, vielfältiges Fach. Bis heute denken viele Menschen außerhalb der Universität beim Wort ›Germanistik‹ zunächst an die Literaturwissenschaft, die sich vor allem mit alten wie auch hermetischen literarischen Texten auseinandersetzt. Das entspricht jedoch längst nicht mehr der Realität. Hast Du den Eindruck, dass sich durch den digitalen Unterricht der letzten Monate das enge Verständnis von Germanistik verändert hat? Wird allmählich deutlich, wie facettenreich die moderne Germanistik ist?

Marcella Costa: Das ist eine recht interessante Frage! In der italienischen Germanistik hat sich dieses traditionelle Bild längst verändert. Neben Literaturwissenschaft werden DaF, Übersetzungswissenschaft und (angewandte) Linguistik unterrichtet. Der digitale Unterricht hat vielleicht eher gezeigt, dass Lehrende Vermittlungsmethoden, Materialien und Quellen differenzieren müssen, um Interesse zu wecken. Ich würde sagen, dass diejenigen, die sich vor der Pandemie kaum für Unterrichtsmethoden interessierten, neue Strategien der Vermittlung ausarbeiten und sich bewusst auf pädagogische Fragen fokussieren mussten. War das auch in der deutschen Germanistik so?

Kai Bremer: Mit meinen Mitarbeiter*innen habe ich viel über unsere Erfahrungen und Arbeitsweisen im Seminar gesprochen. Auch an unserem Fachbereich fand eine Gesprächsrunde statt. Davon haben alle, die daran teilgenommen haben, sehr profitiert. Aber jenseits dessen fand wenig Austausch statt, weil man sich nur zu Online-Terminen gesprochen hat. Zudem befürchte ich, dass sich manche Kolleg*innen letztlich den Herausforderungen verweigert und sich über pädagogische Fragen keine Gedanken gemacht haben. Aber das ist eher eine Vermutung.

Wo der Austausch und die pädagogische Reflexion zusätzlich stattgefunden haben, das war auf der Tagung zur Digitalen Lehre in der Germanistik (siehe dazu Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel 2020). Dazu habe ich aber direkt noch eine Frage: In Deutschland begann die Pandemie etwas später als in Italien und wir hatten deswegen das Glück, dass wir uns etwas besser darauf vorbereiten konnten als Du und Deine Kolleg*innen. Ein Ergebnis dieses kleinen ›Vorsprungs‹, den die deutsche Germanistik im Frühjahr 2020 hatte, ist das Portal Digitale Lehre Germanistik (siehe dazu Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel 2020ff.). Dabei

haben uns außeruniversitäre Forschungsinstitutionen wie beispielsweise der ›Forschungsverbund Marbach – Weimar – Wolfenbüttel‹ hervorragend unterstützt. Mich würde zweierlei in Bezug auf das Portal interessieren: (1) Hast Du den Eindruck, dass das Portal von Deinen Kolleg*innen wahrgenommen wurde? (2) Wie hat sich während der Pandemie die Zusammenarbeit mit Forschungsinstitutionen in Italien entwickelt?

Marcella Costa: Ich weiß nicht, ob die italienischen Literaturkolleg*innen das Portal benutzen. Persönlich kannte ich die Seite vor dem AIG-Treffen nicht und habe die Inhalte erst in diesen Tagen durchgestöbert. Es ist eine wirklich bewundernswerte Initiative, die hilfreiche Tools für die Gestaltung von Online-Lehre sowie Dokumentationen zum Stand der Diskussion über die digitale Didaktik in der Germanistik in Deutschland enthält. Ich finde, man könnte die Plattform durch das Netzwerk des DAAD im Ausland bekannt machen, denn sie bietet eine hervorragende Möglichkeit der Vernetzung und des Austauschs – genau das, was uns jetzt fehlt. Zu Deiner zweiten Frage: Die Germanistik ist nicht gerade im Fokus der Bemühungen von fächerübergreifenden Forschungsinstitutionen in Italien. Sie verfügt jedoch über ein gutes Netzwerk an fachspezifischen Institutionen (etwa das *Istituto Italiano di Studi Germanici*, der Italienische Germanistenverband, Villa Vigoni, der DAAD und das Netzwerk der DAAD-Alumni in Italien), die im Laufe des Jahres Diskussionsforen und Gelegenheiten zum Austausch angeboten haben. Ich glaube, wir bräuchten einen dezidierten Einsatz für die Doktorand*innen, die an den Folgen der Pandemie besonders leiden (Isolation, Unmöglichkeit von Forschungsaufenthalten in Deutschland, ausbleibende Austauschmöglichkeiten bei Tagungen usw.).

Kai Bremer: Diesen Eindruck habe ich auch. Die Situation ist schon sehr absurd: Alle sind ungemein angestrengt, weil sie permanent Videotermine haben und kommunizieren, und trotzdem kommt der eigentliche Austausch zu kurz. Ich denke deswegen gegenwärtig auch viel darüber nach, wie ergänzend virtuelle Orte geschaffen werden können, die sich für den fachlichen Austausch eignen, damit z.B. Doktorand*innen zusammenkommen und diskutieren können. Solche Orte bräuchten nicht zuletzt eine große fachliche Akzeptanz – eine, wie sie beispielsweise ein Arbeitstreffen in der Villa Vigoni ganz zweifellos hat. Solche Orte müssten außerdem mit technischen Tools ausgestattet sein, die den anspruchsvollen Austausch unterstützen. Die konkrete Textarbeit, die präzise Interpretation und Diskussion des literarischen Textes – sie kommen online viel zu kurz.

Ähnliches gilt für die Lehre, in der die Textarbeit am Bildschirm auch vielfältige Probleme bereitet. Zumindest äußern sich so immer wieder Kolleg*innen. Gibt es Felder in Deinen Arbeiten, Marcella, bei denen Du sagen würdest, dass die digitale Lehre sich dafür gar nicht eignet?

Marcella Costa: Ich werde im Sommersemester ca. 110 Studierende des erstens B.A.-Studienjahres auf der Webex-Plattform unterrichten. Ich habe mich entschlossen, nur online zu unterrichten, denn die Erfahrung mit dem in Turin gestatteten hybriden Format Präsenz + Distanz fiel im Wintersemester eher negativ aus. Ein Drittel der Lehrveranstaltung »Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft« ist der kontrastiven Phonetik Deutsch-Italienisch gewidmet, und ich bin gerade dabei, ein Konzept für das Online-Training zu entwickeln. Eine denkbare Strategie sind *Peer-to-Peer*-Übungen

mit anschließender gemeinsamer Diskussion der jeweiligen Ausspracheschwierigkeit oder andere Formen von *flipped classroom* mit autonomer Erarbeitung des jeweiligen phonetischen Phänomens und anschließender Diskussion im Plenum. Die Großgruppendidaktik, die in den ersten B.A.-Jahren an italienischen Universitäten üblich ist, wird eine besonders große Herausforderung für die Distanzlehre darstellen.

Eine viel größere Herausforderung als die konkrete Fremdsprachendidaktik scheint mir jedoch der komplette Stillstand der internationalen Mobilität zu sein – sowohl von Studierenden als auch von Lehrenden. Für die Germanistik im Ausland hatte dieses ›Reiseverbot‹ schwerwiegende Konsequenzen. Kann man Erasmus-Austausch, Dozentenmobilität, Forschungsaufenthalte, Tagungen durch virtuelle Formate erfolgreich ersetzen? Wurde diese neue Lage von der Germanistik in Deutschland thematisiert? Was hältst Du von *blended* oder virtueller Mobilität im Bereich der Germanistik?

Kai Bremer: Es gab schon früh einzelne Kolleg*innen, die das thematisiert haben – insbesondere die, die sich aktuell in Erasmus-Programmen engagiert haben. Meinem Eindruck nach sind die geplanten Veranstaltungen in der Hoffnung auf den Impfstoff alle verschoben worden. Jenseits dessen waren Austauschprogramme aber kaum Thema, das muss ich ehrlich sagen. Ich habe das z.B. daran gemerkt, dass ich im Herbst 2021 ein Forschungssemester antreten möchte und überlege, ob ich das nutze, um an einigen Forschungsinstitutionen zu arbeiten. Ich habe bisher ausschließlich über deutsche Institutionen nachgedacht. Das ist eigentlich Wahnsinn, ich werde sehr sicher in München arbeiten. Aber ob ich dann auch einmal zu Dir nach Turin weiterreise, habe ich bisher nicht überlegt. Corona wirkt wie eine Schere im Kopf, das Virus macht uns provinzieller. Wie wenig der internationale Austausch bisher eine Rolle spielt, zeigt vielleicht auch das Programm der Tagung zur Digitalen Germanistik. Die Teilnehmer*innen waren aus allen Teilen der Welt virtuell zugeschaltet, aber während der Tagung wurde der internationale Austausch selbst nicht wirklich thematisiert. Das liegt aber nicht daran, dass das Thema uns Veranstaltende nicht interessiert hat, sondern dass wir dazu keinen einzigen Vortrag angeboten bekommen haben. Mit *blended* oder virtueller Mobilität habe ich keine Erfahrung, deswegen frage ich lieber zurück: Wie sind Deine Erfahrungen damit? Ich frage auch deswegen, weil ich den Eindruck habe, dass die Germanistik in Deutschland schon vor der Pandemie nicht besonders reisefreudig war. Vielleicht bieten neue Formate eine Möglichkeit, das aufzubrechen? Was meinst Du?

Marcella Costa: Ich habe oft bemerkt, dass die Germanistik in Deutschland und in Österreich wenig Energie in den internationalen Austausch investiert. Eine Ausnahme bilden die Bereiche Deutsch als Fremdsprache und Interkulturelle Germanistik, die ihrem Wesen nach eine interkulturelle und internationale Ausrichtung haben. Die Germanistik im Ausland hat hingegen eine selbstverständliche Projektion nach den deutschsprachigen Ländern und ist ständig auf der Suche nach neuen Kontakten, sowohl in der Forschung als auch in der Didaktik. In diesem letzten Fall sind für alle drei Bildungsstufen (B.A., M.A., PhD) internationale Austausche von zentraler Bedeutung. Bachelorstudierenden bietet die Auslandserfahrung im deutschsprachigen Raum u.a. die Chance, die Fortsetzung der Ausbildung im Masterstudiengang an einer deutschen Universität zu planen – in diese Richtung gehen auch die Förderprogramme des DAAD –, für Masterstudierende im Bereich der Germanistik bildet der Aufenthalt in

Deutschland den Ausgangspunkt für die Jobsuche im deutschsprachigen Raum. Auch für die wenigen Doktorand*innen der Germanistik (Literatur und Linguistik) ist der Austausch in Form z.B. von *Co-tutelle* oder von längeren Forschungsaufenthalten an deutschen Forschungsinstitutionen ein wesentlicher Faktor für die wissenschaftliche Ausbildung. Aus diesen Gründen wäre es aus meiner Sicht wünschenswert, dass die Germanistik die europäische Dimension stärker berücksichtigt und ihre zentrale Rolle im nichtdeutschsprachigen (europäischen) Raum erkennt. Wie kann man aus Deiner Sicht Interesse für mehr internationale Mobilität bei Dozent*innen und Student*innen wecken?

Kai Bremer: Für mich steht und fällt das, ganz banal, zunächst mit persönlichen Kontakten, die man hat oder eben nicht hat. Das Problem ist dabei natürlich, dass der Impuls für wirklich neue Kooperationen, für Experimente zu kurz kommt. Nimm uns beide: Wenn wir nicht durch den Zufall der AIG-Tagung miteinander ins Gespräch gekommen wären, wäre sicherlich keiner von uns beiden auf die Idee gekommen, zum anderen Kontakt aufzunehmen. Was wir also brauchen, ist mehr Zufall, sind mehr Konstellationen, in denen sich Gespräche und gegenseitige Neugier ergeben. Das ist vielleicht auch für unsere Studierenden und Doktorand*innen die beste Voraussetzung, um sich auf andere Germanist*innen einzulassen. Programmförderung funktioniert sehr stark nach dem Prinzip der Bestenauslese. Das lässt sich im Vorfeld wahrscheinlich nicht anders machen. Aber für die persönliche Begegnung, für die Lust am gemeinsamen Gespräch ist eine kompetitive Vorauswahl eher ein Hindernis. Die Studierenden wie auch wir Lehrenden müssen sich zunächst für den Austausch bewusst entscheiden. Das ist die Hürde, sie müsste viel geringer sein, fast unreguliert und wie nebenbei. Aber das ist natürlich ein frommer Wunsch.

Marcella Costa: Für die Verstärkung der internationalen, insbesondere europäischen Dimension eignet sich aus meiner Sicht die digitale Lehre sehr, z.B. als vorbereitende Stufe vor der physischen Mobilität oder um neue Doppeldiplome zu planen. Im neuen Programm Erasmus+ 2021-2027 werden neben der traditionellen, physischen Mobilität wohl auch die hybride und die virtuelle Mobilität eine wichtige Rolle spielen: Durch diese virtuellen Formen der Zusammenarbeit wird es möglich sein, dass mehr Studierende – auch diejenigen, die eine traditionelle Mobilität aus finanziellen, gesundheitlichen, beruflichen oder familiären Gründen nicht antreten würden – eine Erfahrung mit anderen akademischen Kulturen machen. Natürlich müssen die Lehrenden bereit sein, die Kommunikation im Seminar neu zu konzipieren, etwa durch digitale Kommunikationsformen Diskussionsräume eröffnen und moderieren, die Lehre in Momente der Präsenz und der Distanz aufteilen, Bildungsangebote für internationale Klassen entwerfen usw.

Hast Du während der Pandemie Erfahrungen gemacht und Formate erprobt, die für solche Zukunftsszenarien genutzt werden könnten?

Kai Bremer: Erste Erfahrungen ja, auf jeden Fall – und auch ausschließlich gute. Ich habe im September z.B. erstmals ein Doktorandenkolloquium hybrid veranstaltet: Die Mehrheit war anwesend, aber zwei waren digital zugeschaltet. Das hat besser funktioniert, als ich es zunächst erwartet habe. Im Moment plane ich ein kleines Arbeitsgespräch für den Herbst in einem Archiv. Eine Kollegin, die mir dafür sehr wichtig

ist, schrieb, dass sie im Sommer ein Kind bekommt. Sie fragte, ob wir sie zur Tagung dann einfach zuschalten können. Die Frage hätte vor einem Jahr für viel Aufwand und Anstrengung gesorgt. Jetzt habe ich ohne Rücksprache mit den Mitveranstaltenden zurückgeschrieben: »Ganz sicher kannst Du dabei sein – zumindest, wenn Du das möchtest und Dein Baby Dich dann lässt.«

Marcella Costa: Das finde ich eine prima Perspektive, besonders für Frauen in der Forschung! Dieses Nebeneinander von Präsenz und Distanz ist vielleicht ein Schlüssel für eine inklusive Universität. Eine Strategie in diese Richtung bietet etwa die sogenannte »hybride Teledidaktik«, die am Anfang des Wintersemesters 2020 an einigen italienischen Universitäten angeboten wurde: Lehrende und ein Teil der Studierenden waren in Präsenz, ein Teil der Studierenden – etwa die internationalen Studierenden oder diejenigen, die sich aus ökonomischen Gründen Miete und andere Unterhaltskosten nicht mehr leisten konnten – konnten sich per Videokonferenz von zu Hause zuschalten. Dieses Experiment einer Differenzierung von Unterrichtsformen war ein Versuch, das traditionelle Universitätsleben fortzuführen, und ein gutes Beispiel für Wissenschaftsfreiheit. Zugleich war es auch eine enorme Herausforderung für die Lehrenden und endete bald darauf mit der zweiten Covid-Welle. Hast Du auch diese hybride Form an deutschen Universitäten erlebt? Wenn ja, mit welchen Ergebnissen?

Kai Bremer: Ich finde es spannend, dass Du das ansprichst, weil sich die Situation meinem Eindruck nach im Laufe des Wintersemesters in Deutschland allmählich verändert. Bevor ich Dir antworte, muss ich aber zwei Dinge nachfragen: Meint »hybrid« in Italien, dass möglichst viele Studierende persönlich anwesend sein sollten und nur diejenigen online zugeschaltet werden, bei denen Anwesenheit letztlich ausgeschlossen war? Die andere Frage: Du sprichst von einigen italienischen Universitäten. Welche anderen Konzepte gab es? Neigten die anderen Universitäten eher zur reinen Online-Lehre oder eher zur reinen Präsenzlehre?

Marcella Costa: Die Situation der Lehre an italienischen Universitäten am Anfang des Wintersemesters 2020/21 war unterschiedlich: An einigen Universitäten wurde sie ab sofort nur online geplant, an anderen wurde das Modell der sogenannten *Didattica alternativa* implementiert. Dieses Modell sieht vor, dass die Dozent*innen im Hörsaal unterrichten, die Lehrveranstaltung wird zeitgleich gestreamt und aufgezeichnet. Dabei ist ein Teil der Studierenden – diejenigen, die vor Ort wohnen und nicht z.B. pendeln oder umziehen müssen, um zur Uni zu kommen – präsent (sie müssen aber den Sitzplatz durch eine App reservieren, denn die Zahl der zugelassenen Teilnehmer*innen wurde halbiert), während die anderen der Vorlesung im Streaming beiwohnen. Die Aufzeichnung (an einigen italienischen Universitäten obligatorisch) wird auf die Moodle-Plattform hochgeladen. Diese erhöhte Verfügbarkeit von Lehrmaterialien sowie das Versprechen, dass für das ganze akademische Jahr 2020/21 die Lehre auch eine Distanzlehre sein wird, hatte zur Folge, dass z.B. am Department für »Fremde Sprachen und Literaturen« der Universität Turin die Zahl der Erstsemester im B.A. um 9% gestiegen ist, im M.A. sogar um 40%. Das wird für die Dozent*innen gravierende Folgen haben (Prüfungen, Betreuung von Abschlussarbeiten, Sprechstundenkommunikation).

Kai Bremer: Ich kann mir vorstellen, dass Dir das Sorgen macht, die Belastungen sind enorm. Ich habe den Eindruck, dass in Deutschland auch sehr viele Kolleg*innen ausgesprochen angestrengt sind. Allerdings wurde in meinem Kollegenkreis meist von zu Hause aus unterrichtet, nicht vom Hörsaal aus. Das haben nur sehr wenige gemacht. Das sorgt für andere Anstrengungen, die fehlende Grenze zwischen Arbeit und Privatleben etwa. Aber trotzdem: Ich würde mir mehr mittelfristige Ansagen wie die italienische für das ganze akademische Jahr wünschen. Im Moment wird viel zu kurzfristig agiert, das erhöht mittelfristig die Enttäuschungen. Inzwischen ist zwar klar, dass auch in Deutschland im Sommersemester wieder die digitale Lehre der Normalfall sein wird. Aber eigentlich wünsche ich mir viel mehr Diskussion darüber, wie es weitergehen wird – etwa in den Semesterferien im Sommer und vor allem im Wintersemester 2021/22. Natürlich kann das im Moment niemand zuverlässig sagen. Aber gerade weil die Belastungen für uns Lehrende in den letzten Monaten so hoch waren und nach wie vor sind, müssen wir mehr über die weiteren Perspektiven reden. Es scheint mir doch recht sicher zu sein, dass uns die Pandemie auch im Wintersemester 2021/22 noch beschäftigen wird. Hoffentlich nicht mehr so schlimm wie jetzt mitten in der zweiten Welle, aber beschäftigen wird sie uns in der zweiten Jahreshälfte noch. Deswegen müssen wir perspektivischer über die aktuellen Herausforderungen sprechen und konkrete Schlüsse daraus ziehen: Was bedeutet das für Doktorand*innen? Für die Studiendauer? Für die Lehre? Für den internationalen Austausch? Wie kann endlich die Literatur, die nicht digital vorliegt, digitalisiert werden? Welche zusätzlichen Tools benötigen die Institute, welche technischen Ausstattungen? Meinem Eindruck nach wird das immer nur scheibchenweise diskutiert, nie mittelfristig.

Dieser Eindruck führt mich auch zu einer anderen Frage, Marcella. Viele Kolleg*innen in der Linguistik – besonders in der Sprachdidaktik und im DaF/DaZ-Bereich – haben seit Jahren Konzepte für *blended learning* entwickelt. Das gilt auch für Dich. Durch die Pandemie ist *blended learning* unvermittelt in aller Munde. In Deutschland favorisieren es viele Kolleg*innen nicht nur für die nächsten Monate, wenn hoffentlich Lockerungen an den Universitäten und damit wieder mehr Präsenzunterricht möglich werden, sondern auch für die Zeit nach der Pandemie. Wie schätzt Du die Situation ein: Welche Chancen für das *blended learning* siehst Du in den nächsten Monaten? Und – vielleicht ebenso wichtig – siehst Du auch Nachteile dieses Formats?

Marcella Costa: *Blended learning* wird aus meiner Sicht sicherlich ein neues Szenario für den universitären Unterricht bieten. Ich stelle mir vor, dass bei parallel laufenden Kursen – etwa in den sprachpraktischen Übungen – *blended* Kurse und traditionelle Kurse nebeneinander bestehen könnten. Die Überbelastung und Mehrarbeit sowie die möglichen gesundheitlichen Konsequenzen des Online-Lehrens und -Lernens könnten zu einer Ablehnung von diesem Vermittlungskanal führen. Seit einigen Monaten gibt es ja auch eine Bewegung von italienischen Dozent*innen gegen die digitale Lehre: Lehren und Lernen sind stark interaktive Ereignisse, die nur covidbedingt online vollzogen werden sollen. Und die universitäre Ausbildung bedeutet nicht nur Vorlesungen und Seminare, sondern auch Kulturleben in der Universitätsstadt, Szeneleben, Kontakte knüpfen, neue Beziehungen.

Kai Bremer: Mein Eindruck ist auch, dass wir viel zu wenig darüber nachdenken, was im Moment sozial verloren geht. Zumal das eben nicht nur das Studentenleben an sich

berührt, sondern ganz konkrete Situationen des Lernens. Es ist z.B. für die je eigene Lernsituation sehr wichtig, dass die Studierenden mitbekommen, welche Sprachübungen oder Lektüren die anderen Kommiliton*innen schwierig finden. Wenn ich an *blended learning* denke, träume ich manchmal von Kleingruppen mit Laptops auf dem Schoß, die gleichzeitig online und in Präsenz eine Lösung erarbeiten, einen Text durchsprechen oder interpretieren.

Marcella Costa: Ein großes Problem der Teledidaktik besteht darin, dass die meisten Lehrenden in die virtuelle Didaktik ohne jegliche Ausbildung eingestiegen sind und in vielen Fällen analogische Vermittlungsformen in die digitale Handlungsdimension übertragen haben. Einige fortbildungswillige Dozent*innen haben sich an interaktive Apps und digitale didaktische Plattformen gewagt, Aufnahmetools und Lernapps entdeckt und versucht, die herkömmlichen Methoden an die neue Realität zu adaptieren. An einigen Universitäten wurden Crashkurse für Lehrende angeboten und dieses Fortbildungsangebot soll nach Meinung vieler Kolleg*innen auch in der Zukunft fortgeführt werden. Gab es auch an deutschen Universitäten und insbesondere in der Germanistik einen ähnlichen Fortbildungsbedarf? Wurden Fortbildungsprogramme für Universitätsdozent*innen entwickelt, auch mit Fokus auf digitale Kompetenzen in der Lehre?

Kai Bremer: Natürlich war schon eine Infrastruktur vorhanden – etwa in Gestalt von Lernplattformen wie Moodle oder Stud.IP, die schnell und effizient erweitert wurden. Das Problem entstand meiner Wahrnehmung nach eher aus dem, was Du indirekt ansprichst: Viele Kolleg*innen haben versucht, ihre Lehre 1:1 ins Digitale zu übersetzen. Das funktioniert aber meistens nicht gut, allein schon deswegen nicht, weil bei der Digitallehre nur selten die Konzentration aufkommt, die ich im Präsenzseminar deswegen habe, weil es keine Ablenkung gibt. Ich habe dann angefangen, mit *hypothes.is* zu arbeiten. Das ist ein Annotationstool, mit dem historische Texte im Internet kommentiert und kollaborativ diskutiert werden können. Es entstand also eine andere Form der intensiven Auseinandersetzung mit dem Text. Kennengelernt habe ich das Tool aber durch den Austausch mit Kolleg*innen, die sich bei der Plattform Digitale Germanistik engagiert haben. Hilfreich war auch die Seite von den PhiloLotsen von der Ruhr-Universität Bochum (siehe dazu PhiloLotsen-Team an der RUB o.D.). Die Lernsoftware meiner Heimatuniversität hat bis heute kein Tool, das sich für präzise, philologische Textarbeit eignet.

Was ich damit sagen will: Ich habe mir meine Fortbildungsprogramme eigenständig gesucht, mit Kolleg*innen gesprochen, die ähnlich arbeiten wie ich, und bin schließlich fündig geworden. Die Angebote der Universitäten scheinen mir zu standardisiert und zu sehr an den Bedürfnissen der Naturwissenschaften orientiert zu sein, so dass sie zwar eine Basis geboten haben und bieten, aber letztlich den spezifisch philologischen Bedürfnissen nicht gerecht werden. Aber das wirft eine Rückfrage auf: Wie gut war das Fortbildungsangebot in Italien, und hattest Du auch das Problem, dass die angebotenen Tools zu wenig fachspezifisch waren?

Marcella Costa: In Italien ist die Hochschullandschaft sehr facettenreich. An einigen Universitäten wurden allgemeine Fortbildungsangebote unterbreitet. An meiner Universität wurde für das akademische Jahr 2020/21 für jedes Department die Figur

des ›digitalen Betreuers‹ vorgeschlagen, d.h. junge Hochschulabsolvent*innen mit Kompetenzen in der digitalen Lehre, die Dozent*innen bei der Gestaltung ihrer Lehre individuell unterstützen und gezielte Fortbildungen anbieten. Auch Student*innen werden betreut: Für jeden Studiengang steht dieses Jahr ein*e digitale*r Tutor*in zur Verfügung, der bzw. die online AGs organisiert und Studierende online betreut. Dies bedeutet natürlich eine große finanzielle Investition, die durch Pandemie-Fonds des Ministeriums für Universität und Forschung ermöglicht wurde. Noch etwas zu Deiner Anmerkung über fachspezifische Lerntools. Im DaF-Bereich sehe ich viel Aktivismus vonseiten der Deutschlektor*innen, die ständig neue Tools entdecken und erproben. Ich selber habe leider aufgrund von Zeitmangel wenige Entdeckungen gemacht.

Das wirft auch eine ergänzende Frage zu neuen Lehr-Lernformaten auf. Welche Formen der Online-Mitarbeit wurden in literaturwissenschaftlichen Seminaren erprobt? Konnte man überhaupt das interaktive Format des Seminars in die virtuelle Lehre übertragen? Wie wurde es an die neuen Kommunikationsplattformen und an ihre Zwänge adaptiert?

Kai Bremer: Das ist ein spannender Punkt. Ich bin z.B. von *breakout-rooms*, wie sie viele Videokonferenzprogramme anbieten, sehr angetan. Mein Eindruck ist, dass die Studierenden solche virtuellen Räume gut nutzen und die Ergebnisse von Gruppenarbeiten eher besser sind als bisher, auf keinen Fall schlechter. Die direkten Gespräche im Seminar sind hingegen deutlich schlechter. Das fängt schon mit der geringen Bereitschaft an, sich per Video zuzuschalten. Aber selbst wenn das passiert, wird das Gespräch nicht wirklich besser. Besonders irritierend finde ich aber, wie wenig vonseiten der Didaktik bisher die Verluste beklagt werden: Es gibt so viel handlungs- und spielorientierte Lernverfahren, die vor allem für die Germanistikstudierenden wichtig sind, die später in der Schule arbeiten wollen. Solche Verfahren funktionieren im digitalen Unterricht gar nicht. Das geht schon damit los, dass die Tonqualität von vielen Plattformen so verzögert ist, dass beispielsweise Dramen nicht einmal szenisch gesprochen werden können. Gemeinsame Dramenlektüre, also eine an sich potentiell besonders interaktive Form der Literaturanalyse, ist bei mir in den letzten Monaten deswegen komplett ausgefallen. Und das ist ja nur ein Beispiel. Fast alle Bundesländer fordern von Deutschlehrer*innen, dass sie zumindest in der Oberstufe die Analyse nicht nur von Theatertexten, sondern auch -aufführungen unterrichten. Wie sollen sie das tun, wenn sie während des Studiums kein Theater besuchen konnten? Um es zuzuspitzen: Im Moment werden für meinen Geschmack viel zu eindeutig die Potentiale der Online-Lehre betont und damit die Verluste unterschätzt.

Marcella Costa: Der Mangel an konkreter Erfahrung (z.B. im Ausland) sowie *hands on* und Learning by Doing ist auch für die Ausbildung im Bereich Linguistik und DaF ein Riesenverlust. Ich mache mir große Sorgen, wenn ich daran denke, dass die Masterstudierenden, die voriges Jahr begonnen haben, praktisch nur ein Semester Präsenz-Didaktik absolvieren.

Kai Bremer: Die Masterstudierenden sind auch mein größtes Sorgenkind. Dein Hinweis erinnert mich aber noch an ein anderes Thema, das in Deutschland weiterhin intensiv diskutiert wird, ohne dass es meinem Eindruck nach vorangeht: Testen und Prüfen.

Marcella Costa: Online-Klausuren und Zoom-Prüfungen sind mittlerweile der Alptraum der italienischen Dozierenden. In der italienischen Massenuniversität und insbesondere bei den oft gefürchteten Deutschprüfungen sind die Durchfallquoten plötzlich gesunken, was nicht immer mit erfolgreich erworbenen Kompetenzen korreliert; die Lehrenden fühlen sich frustriert und manchmal »veräppelt« von schlaunen Studierenden, die die Antworten auf ihre Fragen direkt aus dem Desktop ihres Laptops vorlesen. Als Reaktion darauf wurden z.B. schriftliche Klausuren durch mündliche Prüfungen ersetzt. Konntest Du auch Schwankungen bei den Leistungen Deiner Studierenden beobachten? Wurden die Prüfungsformate in der Germanistik beibehalten oder an die neuen Bedingungen adaptiert? Machen sich die Dozenten Sorgen um die Qualität des Lehr-Lernprozesses von Germanistikstudierenden?

Kai Bremer: Umfangreiche Erfahrungen mit Online-Klausuren werde ich erst am Ende des Wintersemesters 2020/21 sammeln. Bisher habe ich nur einige mündliche Online-Prüfungen abgehalten, und die einzige Klausur, die ich bisher online habe schreiben lassen, war eine Lernstandskontrolle. Die mündlichen Prüfungen haben bei uns eher den Charakter eines Kolloquiums. Das klappt einigermaßen, ist vielleicht etwas zäh, aber angesichts der Situation eine akzeptable Beeinträchtigung, denke ich. Das »Veräppeln«, von dem Du sprichst, erleben wir im Moment bei einem ganz anderen Prüfungsformat, bei den Hausarbeiten. Sie sind unsere wichtigste Prüfungsform, meist ca. 15-20 Seiten lang und sollen eine kleine Forschungsfrage möglichst eigenständig entwickeln und diskutieren. Hausarbeiten scheinen mir akut in Gefahr zu sein – und das gleich dreifach: Zunächst haben sich viel weniger Studierende dazu angemeldet als sonst, dann wurden viel mehr Verlängerungen als sonst beantragt und bei den ersten jetzt kontrollierten Hausarbeiten sind viel mehr Täuschungsversuche dabei als sonst, auch Plagiate und klare Täuschungsversuche. Ein Grund könnte sein, dass die Bibliotheken weiterhin nur sehr eingeschränkt genutzt werden können. Man kann sich aktuell eben nicht einfach mal vor ein Regal in einer Bibliothek stellen und sich anschauen, was es so ungefähr alles an Forschungen zu einem Thema gibt. Dazu kommt, dass in der germanistischen Literaturwissenschaft weiterhin große Teile der Primär- wie Sekundärliteratur nicht digitalisiert sind. Vermutlich wird nur das rezipiert, was online zugänglich ist. Dann merken die Studierenden kurz vor der Abgabe, dass es noch viel mehr Forschungsliteratur in Buchform in der Bibliothek gibt, die man sich ergänzend hätte ausleihen müssen, was wiederum für Frust sowie Verzögerung sorgt – und in manchen Fällen offenbar auch beinahe kriminelle Energie freisetzt. Die Folge ist zudem eine enorme Zusatzbelastung für uns Lehrende, weil Täuschungsversuche einen riesigen Aufwand für die gesamte Prüfungsverwaltung bedeuten.

Marcella Costa: Am Ende der Diskussion bei der AIG-Tagung wurde gefragt, ob die Pandemie zu einem Paradigmenwechsel im Rahmen der Germanistik führen wird. Denkst Du, dass die »neue Normalität« Auswirkungen auf Forschung und Lehre in der Germanistik haben wird?

Kai Bremer: Interessant finde ich – da kommt der Literaturwissenschaftler in mir durch – zunächst, dass Du die Wendung »neue Normalität« kennst. Oder gibt es die auch im Italienischen? Wie ich auch schon in einem anderen Zusammenhang gemeinsam mit meinem Osnabrücker Kollegen Christoph König ausgeführt habe (siehe dazu

Bremer/König 2020), finde ich sie ganz verräterisch. Sie suggeriert, dass wir schon irgendwo angekommen sind. Wir haben jetzt sehr ausführlich über Probleme, Schwierigkeiten und Befürchtungen gesprochen. Wir sind uns auch einig, dass wir bisher schon viel gelernt haben, von dem wir in Zukunft profitieren werden. Aber »normal« scheint mir der Zustand nicht zu sein. Ich komme mir eher vor wie bei einer Autofahrt im Schneetreiben: Wir scheinen anders als bei Glatteis zwar durchaus die Kontrolle zu haben, wissen aber eigentlich nicht, ob wir uns das nur einbilden. Eigentlich wäre es an der Zeit, einmal in Ruhe anzuhalten, um eine Pause zu machen und zu überlegen, ob wir weiterfahren, länger pausieren oder zurückfahren sollten.

Aber konkret zu Deiner Frage: Ja, ich bin mir sicher, dass sie Auswirkungen hat. Ich habe in den letzten Monaten viel über die Bildungskonzepte des deutschen Idealismus nachgedacht. Die sind meinem Eindruck nach eh schon kaum mehr lebendig, dienen vielleicht noch als Schlagwortgeberinnen für Bildungspolitiker*innen, aber nur noch selten als Leitlinie für die Universitäten. Ich befürchte, dass die Universitäten gerade – ohne dass sie das wollen – zu Ausbildungsstätten reduziert werden, die nur noch Wissen vermitteln, aber eben nicht mehr Bildung im Sinne einer kritischen Persönlichkeitsentwicklung. Um dem zu begegnen, brauchen wir mehr Freiräume für den Austausch, mehr Zeit und mehr Möglichkeiten dafür. Diese Freiräume wurden schon vor der Pandemie immer kleiner. Die Pandemie hat diese Entwicklung nicht ausgelöst, aber verschärft. Diese Freiräume stelle ich mir eher als reale Räume vor, aber vielleicht können es auch digitale sein. Virtuelle Freiräume – vielleicht sind sie es, was wir jetzt brauchen: einfach mal in ein offenes Gespräch eintreten, ohne dass man gleich weiß, wohin es führt; letztlich einfach das machen, was wir hier gemacht haben.

Marcella Costa: Ich glaube, dass die Wortverbindung »neue Normalität« eine Lehnübersetzung aus dem Englischen *new normal* ist, das schnell von anderen Sprachen übernommen wurde. Persönlich habe ich das Wort zunächst in einer englischsprachigen Zeitung Ende März 2020 entdeckt. Aus meiner Sicht bedeutet dies, dass wir hoffentlich schon im Wintersemester 2021/22 vis-à-vis unsere Studierende im Hörsaal wieder treffen werden – und sie werden Erwartungen an die universitäre Lehre haben, etwa die Integration von digitalen Tools in Präsenzveranstaltungen und vielleicht *hybrid classrooms*. Auch wir Lehrende werden anders als vor der Pandemie unterrichten und, wie Thorsten Ries behauptet, aus der Ausnahmesituation neue Lehr-Lernmodelle für die Präsenzlehre entwickeln, »welche durch multimodale Elemente, *Blended Learning* und wohl integrierte *Digital Humanities* bereichert werden können.« (Ries 2020) Es wird auch an uns liegen, Zeit und Energie zu investieren, um Diskussion, Pflege der wissenschaftlichen Gesprächskultur und kritische Persönlichkeitsbildung nach drei Semestern der Distanzlehre in unseren Seminaren wieder zu animieren – und Präsenzunterricht zu fordern, sobald die medizinische Situation Spielräume erlaubt.

Literatur

AIG – Associazione Italiana di Germanistica (Hg.; 2020): Tavola rotonda, 24.10.2020; online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=uCFrWjEVEIo&feature=youtu.be> [Stand: 1.2.2021].

- Bremer, Kai (2020): Warum die Präsenzlehre nicht verschwinden darf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 5. Juni 2020; online unter: <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/corona-und-uni-warum-die-praesenzlehre-nicht-verschwinden-darf-16796003.html> [Stand: 1.2.2021].
- Ders./König, Christoph (2020): Wissenschaftsfreiheit. Wie die »neue Normalität« an Universitäten aussehen kann. In: *Forschung & Lehre* 27, H. 7, S. 576f.; online unter: <https://www.forschung-und-lehre.de/wie-die-neue-normalitaet-an-universitaeten-aussehen-kann-2919/> [Stand: 1.2.2021].
- Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel (Hg.; 2020): Während und nach Corona: Digitale Lehre in der Germanistik. Programm der digitalen Konferenz, 25./26.08.2020; online unter: <https://vfr.mww-forschung.de/web/digitale-lehre-germanistik/programm> [Stand: 1.2.2021].
- Ders. (Hg.; 2020ff.): Digitale Lehre Germanistik, Einstieg; online unter: <https://vfr.mww-forschung.de/web/digitale-lehre-germanistik/> [Stand: 1.2.2021].
- PhiloLotsen-Team an der RUB (Hg.; o.D.): PhiloLotsen der Ruhr-Universität Bochum, Homepage; online unter: <https://philolotsen.blogs.ruhr-uni-bochum.de/> [Stand: 1.2.2021].
- Ramella, Francesco/Rostan, Michele (2020): »Universi-DaD«: Gli accademici italiani e la didattica a distanza durante l'emergenza Covid-19. In: *Working Papers CLB-CPS* 1; online unter: https://www.dcps.unito.it/do/documenti.pl/Show?_id=gfk5 [Stand: 1.2.2021].
- Ries, Thorsten (2020): Digital Learning. Eine neue didaktische Normalität, internationale und DH-Perspektiven auf die Erfahrungen mit Covid19. Abstract. In: Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel (Hg.): Während und nach Corona: Digitale Lehre in der Germanistik. Digitale Konferenz *Digitale Lehre Germanistik*. 25./26.08.2020, Abstracts; online unter: <https://vfr.mww-forschung.de/web/digitale-lehre-germanistik/abstracts> [Stand: 1.2.2021].

REZENSIONEN

**Johannes Görbert/Nikolas Immer (Hg.): Ambulante Poesie.
Explorationen deutschsprachiger Reiselyrik seit dem 18. Jahrhundert**

Stuttgart: J.B. Metzler 2020 – ISBN 978-3-476-05116-5 – 84,99 €.

<https://doi.org/10.14361/zip-2021-120115>

Gewiss besteht (nicht allein) die deutschsprachige Reiseliteratur vorwiegend aus umfangreichen Prosatexten, die mit ausführlichen Beschreibungen mehr oder minder fremder Land- und Völkerschaften aufwarten. Allerdings ist auch die durch Verknappung und Verdichtung gekennzeichnete Gattung der Lyrik in diesem Zusammenhang nicht ohne Belang, existiert doch eine durchaus beträchtliche Anzahl einschlägiger Werke. So verweisen die Herausgeber des hier zu besprechenden Bandes, Johannes Görbert und Nikolas Immer, in ihrer Einleitung auf Gedichte bzw. Gedichtzyklen von Goethe und Hölderlin, Tieck und Heine, Benn und Enzensberger – sowie auf manch weitere, meist weniger kanonische Beispiele. Angesichts dessen wirkt es unbefriedigend, dass sich die seit den 1970er Jahren enorm angewachsene Reiseliteratur-Forschung der Lyrik nur selten zugewandt hat. Somit widmen sich die von Görbert und Immer versammelten Studien, die mehrheitlich auf im Rahmen einer Berner Konferenz gehaltenen Vorträgen basieren, einem echten Desiderat.

Unklar bleibt freilich, weshalb die Aufsätze nicht das gesamte historische Spektrum der Neueren deutschen Literaturwissenschaft abdecken, sondern lediglich, wie im Untertitel vermerkt, den Zeitraum vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Denn ausweislich ihrer Einleitung ist Görbert und Immer vollends bewusst, dass etwa auch die Reisege-dichte Paul Flemings, der in den 1630er Jahren bis nach Persien gelangt war, Be-

rücksichtigung verdient hätten (vgl. 3 u. 8f.). Darüber hinaus wäre eingehender zu diskutieren gewesen, inwiefern die Lyrik der vom Hitler-Regime ins Exil gezwungenen Autorinnen und Autoren tatsächlich der Reiseliteratur zugeordnet werden kann bzw. sollte (vgl. 6), zumal es diesbezüglich ja eine bedeutende eigenständige Forschungstradition gibt. Dagegen leuchtet der Vorschlag der Herausgeber, in typologischer Absicht zwischen faktualen, fiktionalen und reflexiven Reisegedichten zu unterscheiden, unmittelbar ein. Letztere verzichten ihnen zufolge auf die »Gestaltung der Durchquerung von Räumen durch eine lyrische Sprechinstanz« (8) und verhandeln die Reisethematik stattdessen auf einer Metaebene. (Indes irritiert es, dass das Adjektiv »faktual« in diesem Kontext einige Male unpassend gebraucht wird; an den betreffenden Stellen müsste es »real« heißen.)

Besonders ergiebig fällt die Einleitung also dort aus, wo Görbert und Immer die zunächst gewählte quantitative Perspektive auf die Reiselyrik um eine qualitative ergänzen: Nicht nur eine möglichst große Materialmenge wollen sie erschließen, sondern auch die spezifischen Verfahren und Funktionen von Gedichten innerhalb der Reiseliteratur. Für elementar erachten sie dabei »die Aspekte der Subjektivierung, Pointierung und Emotionalisierung« (10), die sie denn auch anschaulich erläutern. Es dürfte jedoch kaum zu leugnen sein, dass diese Aspekte in epischen Texten ebenfalls zum Tragen kommen (können).

Wichtig erscheint sodann Görberts und Immers Hinweis auf die hohe Zahl intertextueller Referenzen, die sich in etlichen Reisegedichten findet (vgl. 11). Vor allem aber betonen die Herausgeber, dass viele lyrische Formtraditionen in bestimmten Weltregionen geprägt wurden; als Beispiele dienen ihnen unter anderem »de[r] griechisch-römische[] Hexameter« und »die romanischen Strophenformen Terzine, Ritornell und Stanze« (11). Analog dazu verhalte es sich so, »dass Reisedichter wie etwa Goethe, Heine und Durs Grünbein bei ihren jeweiligen Aufenthalten in Italien, im Harz und in Tokyo auf korrespondierende lyrische Formen wie auf das Epigramm, auf den volksliedhaften Vierzeiler bzw. auf das Haiku zurückgreifen.« (12)

Nun ist es für Sammelbände keineswegs untypisch, dass die Kerngedanken der Einleitung in den einzelnen Beiträgen allenfalls sporadisch aufgegriffen werden. Der Aufsatz von Ralph Müller aber läuft den Überlegungen Görberts und Immers sogar partiell zuwider, vertritt doch sein Autor die Auffassung, dass ein Gedicht allein dann zur Reiseliteratur zu zählen sei, wenn es »in den Kontext eines minimalen (vermutlich faktischen) Reisenarrativs gestellt werden kann und [...] als eine Auseinandersetzung mit einer persönlichen Erfahrung von Fremdem und Anderem an einem anderen Ort erscheint« (21) – was auf die von den Herausgebern erwähnten reflexiven Reisegedichte mitnichten zutrifft. Unabhängig davon präsentiert Müller ein beachtliches Panorama der deutschsprachigen Reiselyrik von Goethes 1790 entstandenen *Venezianischen Epigrammen* bis zu Barbara Köhlers Gedichtband *Istanbul, zusehends* von 2015. Außerdem gerät sein Befund, dass den Werken des Genres oft »eine starke Tendenz zum Epigrammatischen« (41) eigne, durchaus plausibel.

Den Auftakt zum wenig aussagekräftig betitelten Abschnitt »Kulturelle Konstruktionen« bildet Christopher Meids erhellender Beitrag über Goethes *Römische Elegien* (1795), die ihm zufolge eine »Kombination von Bildungs- und Vergnügungsreise« (47) schildern. Dabei resultiere der Anschein der Authentizität paradoxerweise just aus dem Umstand, dass Goethe beständig auf die Literatur der Antike rekurriert. Erörtert wird demnach der Konnex von Intertextualität und Interkulturalität, wie er auch für Dominik Zinks Studie zu Tiecks *Reisegedichten eines Kranken und Rückkehr eines Gesunden* (1821/23) von eminenter Relevanz ist. Mit seinem Italien-Zyklus knüpfe Tieck lose »an die Tradition der Reiseliteratur der Aufklärung« an, wobei es ihm »die lyrische Form« gestatte, »die interkulturelle Situation in ihrer Faktizität zu ihrem Recht kommen zu lassen, sie aber gleichzeitig in ihrer Kontingenz und Veränderbarkeit zu begreifen.« (62)

Anschließend nimmt Nikolas Immer die von Levin Schücking zusammengestellte Anthologie *Italia. Deutsche Dichter als Führer jenseits der Alpen* (1851) in den Blick, ehe sich Alexander Quack dem Zyklus *Südliche Landschaft* (1947) von Marie Luise Kaschnitz zuwendet. Sein Augenmerk richtet er unter anderem auf die in den Gedichten entworfene Relation von Vergangenheit und Gegenwart, und mithin beschäftigt er sich nicht nur mit der für die Reiseliteratur zentralen Dimension des Raums, sondern auch mit derjenigen der Zeit. Dieses Vorgehen mutet zweifellos produktiv an, doch tritt mitunter ein fragwürdiges Literaturkonzept zutage, etwa wenn Quack einen Teilvers Kaschnitz' »als dunkle Prophezeiung« (109) verstanden wissen will. Yvonne Nilges wiederum muss weit ausholen und um mehrere Ecken denken, um Ingeborg Bachmanns Italiengedichte überhaupt als reiseliterarische Texte klassifizieren

zu können: Zuflucht sucht sie schließlich beim Begriff der »abstrakte[n] Reiselyrik« (119; Hervorh. i.O.). Dessen ungeachtet vermag Nilges zu zeigen, mittels welcher Strategien Bachmanns Gedichte konstitutive Elemente des Selbstbildes der österreichischen und der deutschen Nachkriegsgesellschaft unterminieren.

Während sämtliche Aufsätze der Sektion »Kulturelle Konstruktionen« Werke mit Italienbezug analysieren, setzen sich die Beiträge der gleichermaßen unpräzise benannten Abteilung »Spatale Explorationen« mit Texten über ganz unterschiedliche Erdgegenden auseinander. So behandelt die eher thesenarme, aber informative Studie von Sonja Klimmek jene Gedichte der Frühaufklärerin Sidonia Hedwig Zäunemann, die deren Reiseerlebnisse in Thüringen thematisieren. Der komparatistische Aufsatz von Siegfried Ulbrecht vergleicht Heines Zyklus *Aus der Harzreise* (1827) mit Puškins um 1830 entstandener Kaukasus-Lyrik, wohingegen sich Stefani Kuglers luzide Untersuchung mit Lenas exotistischen USA-Gedichten aus den 1830er Jahren befasst. In diesen werde die indigene Bevölkerung zu naturverbundenen »edlen Wilden« stilisiert, die aufgrund der »genozidalen Umsiedlungspolitik« der Regierung dem Untergang geweiht sind: »Indem die Balladen den hegemonialen Diskurs ungebrochen poetisch überhöhen«, so Kugler, »vollziehen sie die Exklusionspolitik auf der rhetorisch-ästhetischen Ebene mit.« (205)

Der Beitrag von Olga Bezantakou rekonstruiert die Entwicklung der deutschsprachigen Athen-Lyrik zwischen 1838 und 1935 und führt im Zuge dessen vor Augen, auf welche Weise der literarische Philhellenismus seine rein klassizistische Ausrichtung allmählich hinter sich ließ. Daraufhin präsentiert Evelyn Dueck eine Vielzahl lohnender Beobachtungen zu Hilde Domins 1964

erschienener Gedichtsammlung *Hier*, und zwar insbesondere zum sich darin entfaltenden Sprach- und Literaturverständnis. Allerdings wird, wie bereits in Görberts und Immers Einleitung, nicht recht ersichtlich, was denn eigentlich dafür spricht, Gedichte über Flucht und Exil der Reiseliteratur zuzurechnen. Ratsam wäre eine intensivere Beschäftigung mit dieser Frage schon deshalb gewesen, weil Domin, wie Dueck selbst hervorhebt, wiederholt eine strikte Unterscheidung zwischen Vertreibungs- und Reiseerfahrungen angemahnt hat (vgl. 224f.).

Den Schlussabschnitt »Generische Transgressionen« eröffnet Sarah Thierys ebenso material- wie kenntnisreicher Aufsatz über die Lyrisierung von Eisenbahnreisen durch Autorinnen und Autoren der Neuen Sachlichkeit, darunter Kurt Tucholsky, Erich Kästner und Mascha Kaléko. Es folgt Julia Ilgners ungemein gründliche, aber auch mit Detailinformationen überfrachtete Interpretation von Richard Dehmels Epigrammzyklus *Eine Rundreise in Ansichtspostkarten* (1906): Da dessen Anlage entscheidend vom im Titel genannten Bild-Text-Medium beeinflusst sei, stelle er ein hochgradig innovatives Formexperiment dar. Der Beitrag von Bernhard Metz verlässt sodann den Gegenstandsbereich der Germanistik und fokussiert die Verschränkung von Reise- und Flanierediskurs in Michèle Métails französischsprachigen Berlin-Gedichten, die auf prominente Vorgängertexte wie die von Franz Hessel oder Walter Benjamin referieren. Im Anschluss charakterisiert Johannes Görbert die Haikus aus Durs Grünbeins Band *Lob des Taifuns* (2008) unter anderem als anti-exotistische Kunstwerke, die eine »allgemeinmenschliche [...] Perspektive auf Japan« vermitteln bzw. »anthropologische Konstanten« (337) zum Vorschein bringen sollen. Hier wäre wohl kritisch zu fragen

gewesen, inwieweit Grünbeins lyrischer Universalismus der Vereinnahmung des Fremden und der Nivellierung seiner Alterität Vorschub leistet, doch ändert dies nichts daran, dass man Görberts Aufsatz mit großem Gewinn liest. Letzteres gilt auch für denjenigen von Ingo Irsigler, der sich mit Mondreisen-Schilderungen in Popsongs von David Bowie, Elton John und Peter Schilling sowie in Gedichten von Gerhard Rühm und Durs Grünbein befasst. In allen Fällen erzeuge die Mondreise »eine Distanzierung, die [...] kulturelle Reflexionen ermöglichen soll«, etwa »über die Grenzen der Kunst« oder »die Bestimmung des Poetischen« (361).

Zu bilanzieren bleibt, dass Görbert und Immer einen instruktiven (und sorgfältig lektorierten) Band vorgelegt haben, der für die Reiseliteratur-Forschung von einigem Wert ist. Selbstredend erscheinen manche Beiträge einschlägiger als andere, und selbstredend variiert die Qualität der Studien merklich. In ihrer Gesamtheit aber erweitern die Aufsätze den Kenntnisstand zur deutschsprachigen Reiselyrik in erheblichem Maße – und das ist kein geringes Verdienst.

Stefan Hermes

(<http://orcid.org/0000-0001-7487-3945>)

Alois Wierlacher: Hingabe und Vertragsstiftung. Lessings *Emilia Galotti* und Goethes *Iphigenie auf Tauris* als Dramen bibelkritischer bzw. rechtspolitischer Sicherung menschlichen Lebens und Zusammenlebens. Mit einem fachstrategischen Beitrag über die Weiterentwicklung der im globalen Kontext unterschiedlich aufgestellten und standortbewusst agierenden Germanistik(en) zu einer multilateralen Regionalistik der deutschsprachigen Welt

Heidelberg: Winter 2020 – ISBN 978-3-8253-4660-7 – 38,00 €

<https://doi.org/10.14361/zip-2021-120116>

Hinter dem Titel von wahrhaft denkwürdiger Länge verbirgt sich ein Buch mit drei umfangreichen Kapiteln. Darin finden sich eine Auseinandersetzung mit Lessings *Emilia Galotti*, mit Goethes *Iphigenie auf Tauris* sowie eine (hochschul-)politische Diskussion um eine Neuausrichtung des Fachs Germanistik. Das letzte Kapitel ist das längste und es verdeutlicht, dass wir es nicht mit einer herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Abhandlung zu tun haben: Wie bereits die Einleitung erkennen lässt, zieht der Verfasser mit dieser Veröffentlichung die Bilanz eines Forscherlebens. Er erkundet einerseits die genannten beiden kanonischen Theaterstücke auf der Basis eigener Analysen aus den 1970er/80er Jahren neu, indem er den gesellschaftskritischen Gehalt und das Potential der Stücke, zu ethischem und vernünftigem Handeln anzuregen, vor dem Hintergrund heutiger politischer und sozialer Gegebenheiten betrachtet. Wie lässt sich ein friedliches Zusammenleben dauerhaft sichern? Das ist die Frage, auf die, so Wierlacher, die beiden Dramen unterschiedliche Antworten geben können. Doch Wierlacher begreift nicht nur die fortdauernde Auseinandersetzung mit wichtigen zentralen Texten unter sich ändernden historischen Rahmenbedingungen als Kernaufgabe der Germanistik. Und so fragt er andererseits auch danach, was ganz generell – über die konkrete Ausein-

dersetzung mit Texten bzw. Sprache hinaus – Aufgaben einer Germanistik im 21. Jahrhundert sein können. Welche globalen Wandlungsprozesse sind im Kontext germanistischer Lehre und Forschung zu berücksichtigen? Inwiefern verändern sie das Fach, dessen Gegenstände und deren Betrachtung? Die drei Teile des Buches erweisen sich dadurch als miteinander verbunden, dass sowohl exemplarisch die beiden Dramen als auch das Fach Germanistik unter besonderer Berücksichtigung des Teilfachs Neuere deutsche Literaturwissenschaft daraufhin befragt werden, was diese zu einem besseren Selbst- und Weltverständnis jedes Einzelnen beitragen können.

Im ersten, *Emilia Galotti* gewidmeten Kapitel erschließt Wierlacher den Text über die darin enthaltenen biblisch fundierten Weltauffassungen sowie über die seiner Lesart zufolge verhandelten systemimmanenten Mängel »absoluter Herrschaft in Politik und katholischer Kirche« (32). Die kulturwissenschaftlich-hermeneutische Perspektive Wierlachers erfährt bereits in diesem Kapitel eine Ausweitung in zweifacher Hinsicht: einmal dadurch, dass er postuliert, Lessing ginge es »sowohl um lokale und regionale als auch um globale Fragen der Gestaltung des spezifisch menschlichen Lebens und des Zusammenlebens in der Weltgesellschaft« (34). Es ist allerdings nun mehr als fraglich, ob Lessing in

einem Stück, das ausschließlich in Innenräumen spielt und kaum Bezüge zu realen örtlichen Gegebenheiten aufweist, »lokale und regionale Fragen« aufwirft. An Stellen wie dieser wird zu bemüht versucht, überdeutlich schon mittels Begrifflichkeiten eine Verbindung zum letzten Kapitel herzustellen. Zudem erweitert Wierlacher seinen literaturwissenschaftlichen Zugriff auf Lessings Trauerspiel auch dadurch mit Blick auf das letzte Kapitel zu sehr, dass er rückblickend eigene damit verbundene Lebens- und Denkwege offenlegt und sich deziert wertend über Kollegen wie Thomas Kuhn und Peter Szondi äußert. Deutlich wird durch eine solche Darstellungsweise die Motivation Wierlachers, einer aus universalistischem Anspruch heraus arbeitenden Germanistik den Rücken zu kehren, in die USA zu gehen und mit einer kultur- und differenzsensiblen Grundhaltung nach Deutschland zurückzukehren. Diese wirke sich seinen Ausführungen zufolge auf seine Forschung aus, weswegen er seither auch interkulturelle Fragen an Lessings *Emilia Galotti* herantrüge. Leider bleibt es aber bei der Darlegung einer monokausal hergeleiteten, persönlichen Motivation und Herangehensweise. Im Fokus steht das Individuum Alois Wierlacher, nicht er als Vertreter einer bestimmten Forschergeneration oder -gruppe. Insofern sind diese Äußerungen von biographischem, nicht aber von übergeordnetem wissenschaftshistorischem oder -soziologischem Interesse. Gleichwohl gelingt es Wierlacher, Lessings so häufig interpretiertem Stück durch interkulturelle Modelle wie dem der »Third Culture« (48) neue Aspekte abzugewinnen. Überzeugend ist in diesem Zusammenhang die ethische Dimension, die Wierlacher an Lessings *Emilia Galotti* immer wieder betont und die es erlaube, das Stück auch heute noch auf »globale Probleme des Fehlverhaltens religiöser

und politischer Mächte« (91) zu beziehen. Das Stück erscheint ihm als »Frühform« öffentlicher, medial vermittelter Kritik etwa an sexualisierter Gewalt und an einem System des Absolutismus in Staat und Kirche, der das Interesse der Untergebenen »an einem ungestörten Leben und Zusammenleben« (90) gefährde.

Auch im zweiten Kapitel, das mit »Vertragsstiftung« überschrieben ist, geht Wierlacher von der berechtigten Grundannahme aus, dass »Gegenstände der Literaturwissenschaften [...] in einem historischen Verstehensrahmen aufgrund besonderer Frageinteressen, Erfahrungen und theoretischer Annahmen konstruiert« werden (95). Der Wissenschaftler ist bei Wierlacher hier also weniger in seinen individuellen, thematisch-ästhetischen Vorlieben präsent, sondern als Vertreter einer bestimmten Zeit und den damit verbundenen Traditionen und Wissensbeständen. Und so zeichnet Wierlacher nach, wie sich sein eigenes Verständnis der *Iphigenie* veränderte, wozu entscheidend Internationalisierung und Globalisierung auch der Germanistik beigetragen hätten, und nicht zuletzt auch der *cultural turn* der Geisteswissenschaften insgesamt.

Tatsächlich gibt es kaum einen Text, der politische, soziale, psychologische und juristische Aspekte menschlichen Zusammenlebens in so konzentrierter Form verdeutlichte wie Goethes *Iphigenie*. Ganz zu Recht verweist Wierlacher diesbezüglich u.a. auf seinen grundlegenden, 1983 in der *Zeitschrift für deutsche Philologie* veröffentlichten Aufsatz *Ent-fremdete Fremde. Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama des Völkerrechts*. An diesen knüpft er nun an: einmal, indem er Goethes *Iphigenie* zutreffend als überaus geeignete Lektüre im Sinne der Hochschulpolitischen Zielsetzung der Hochschulrektorenkonferenz empfiehlt, »junge Menschen nicht nur berufsfähig

zu machen, sondern für die Wahrnehmung eines Weltbürgertums [...] zu qualifizieren« (100) ; dann auch, indem er Gast-, Fremden- und Völkerrecht sowie Iphigenies unfreiwilligen Rollenwechsel als Migrantin/Staatsfremde auf Tauris und dessen psychische Auswirkungen zusammendenkt. Es gelingt Wierlacher hier überzeugend, sowohl die das Stück prägenden juristischen Diskurse zu identifizieren und zu erläutern als auch dessen Aktualität für das 21. Jahrhundert darzulegen. Integration, Distanz und Verweigerung erscheinen als Verhaltensoptionen in der Fremde, die an der Figur Iphigenie beispielhaft erkennbar werden.

Die Auseinandersetzung mit Goethes *Iphigenie* verbindet – äußerst fruchtbar – interdisziplinäre Perspektiven, die Wierlacher auch im dritten, der Germanistik gewidmeten Kapitel nutzt. Dieses ist mit »Vom Nebeneinander zum Miteinander« überschrieben. Ausgehend von der bedauerlicherweise zutreffenden Feststellung, die Germanistik stehe »bekanntlich nicht im Rampenlicht von Politik, Wirtschaft und Wissenschaft« (163), macht Alois Wierlacher Vorschläge, wie sich die Germanistik »unter Wahrung und Würdigung ihrer standortbedingten Blickwinkel zu einer im globalen Kontext operierenden Regionalistik der deutschsprachigen Welt« weiterentwickeln könnte (164). Dass dies seiner Ansicht nach notwendig ist, zeige die Vernachlässigung der »Fachversion der interkulturellen Germanistik« (170), die er selbst vertritt. Dies führt zu bedenkenswerten Überlegungen: Wierlacher konstatiert zwischen Auslands- und Inlandsgermanistik eine zunehmende Entfremdung, was er auf die Abschottung der Inlandsgermanistik zurückführt. Tatsächlich ist es fraglich, was für einen Nutzen der Gebrauch beider Begriffe überhaupt hat. Wierlacher begreift Germanistik nicht als zwiegespalten, sondern als ein in weiten Teilen

der Welt präsenten Fach mit unterschiedlichen Ausprägungen. Diese reichten von philologischen Interessen über die Beschäftigung mit kulturwissenschaftlichen Gegenständen, die deutschsprachige Länder und Gebiete betreffen, bis hin zur Sprachvermittlung. Die von Wierlacher häufig beschworene Regionalistik zielt also darauf, die Germanistik in ihrer methodisch-theoretischen Vielfalt wie in ihrer topographischen Verbreitung zu würdigen. Und genau daraus, so seine Argumentation, erwachsen unterschiedliche Forschungsinteressen, die aber alle gleichwertig seien. Die daraus resultierenden unterschiedlichen fachlichen Perspektiven und Ansprüche an das Fach sollten daher aufmerksam wahrgenommen und bei wissenschaftlichen und wissenschaftsorganisatorischen Diskussionen und Planungen stärker berücksichtigt werden, so eine durchaus berechtigte, zentrale Forderung des Autors. Eine weitere lautet, die Opposition zwischen *in* und *out*, Binnen- und Auslandsgermanistik, künftig zu vermeiden. Vielmehr sei zu überlegen, ob nicht Module zu internationalen Beziehungen und regionalwissenschaftlichen Themen, wie sie in nichtdeutschen Ländern seit Jahrzehnten in Studienordnungen germanistischer Fächer stehen, auch im deutschsprachigen Raum für Germanistikstudierende von Interesse und intellektuellem wie praktisch-beruflichem Nutzen sein könnten.

Alois Wierlacher plädiert dafür, dass die Germanistik gesellschaftliche Relevanz zurückgewinnen müsse. Dies könne durch eine verstärkte Beschäftigung mit Problemen heutiger Gesellschaften – u.a. sexueller Missbrauch, Wirtschaftskriminalität, Umweltverschmutzung – geschehen. Inwieweit dadurch andere, weniger zeitgebundene, aber gleichwohl relevante Fachthemen, etwa literarische Texte (!), aus dem Blickfeld geraten könn-

ten, diskutiert der Autor nicht. Gleichwohl sind seine Ausführungen sehr dazu angetan, nur scheinbar selbstverständliche Haltungen und Einstellungen zur Welthaltigkeit der Germanistik, zur individuellen Einstellung die ›In-‹ und ›Auslandsgermanistik‹ betreffend und zur Entwicklung des Faches und seiner Teilfächer zu hinterfragen.

Als unbedingt notwendige Grundlage für ein vertieftes Fachverständnis identifiziert Wierlacher »ein gesichertes Wissen um die Dialektik von Eigenheit und Andersheit« (265). Die Interkulturelle Germanistik avanciert so betrachtet von einer Forschungsperspektive zur wissenschaftstheoretischen und berufspraktischen Basis. Dies ist in Zeiten enorm beschleunigter Globalisierung und Internationalisierung ein diskussionswürdiger Ansatz.

Die Argumentation verliert im Verlauf dieses dritten Kapitels allerdings etwas an Stringenz. Dazu tragen die Intermezzi bei, die dem »gespaltenen Kulturbegriff in Deutschland« sowie »Thomas Mann und Max Frisch« gewidmet sind, sowie die recht umfangreichen Reflexionen zur Gastlichkeit, deren Erforschung als Desiderat einer kulturwissenschaftlich interessierten Germanistik präsentiert wird. Die daraus resultierenden Überlegungen, dass etwa »Professuren für regionalwissenschaftliche Germanistik im globalen Kontext an *Universities for Applied Studies*« (322) einzurichten seien, dürften nicht jedem primär philologisch orientierten Leser einleuchten. Zu überlegen, wie sich Studienangebote gestalten ließen, die verstärkt kulturvermittelnd wirken, ist aber ein wichtiger Denkanstoß in Zeiten, in denen selbst große Fächer wie die Germanistik unter Rechtfertigungsdruck

stehen und im nichtdeutschsprachigen Raum Gefahr laufen, in Studiengängen wie European Studies aufzugehen.

Insgesamt handelt es sich bei *Hingabe und Vertragsstiftung* um ein recht heterogenes Buch. Dessen Verfasser versucht, Fragen und Gegenstände, die ihn ein Forscherleben lang umgetrieben haben, zusammenzudenken und für eine Diskussion der Zukunft des Faches Germanistik fruchtbar zu machen. Dies gelingt stellenweise sehr gut, gerade weil viele Gedanken durchaus provokatives Potential bergen: Statt weitere philologische Tiefenbohrungen vorzunehmen, ergreift Wierlacher im dritten Teil seines Buches häufig Partei für eine anwendungsorientierte Germanistik, was nicht jedem und jeder gefallen dürfte. Und der Autor legt den Finger in eine Wunde: Obwohl die Germanistik im deutschsprachigen Raum zu den größten Fächern gehört und sich außerhalb dessen steigender Beliebtheit und damit weiter wachsender Studierendenzahlen erfreut, ist ihre Stellung in der Gesellschaft, was auch ein mediales Echo einschließt, eher marginal. Dass sich aber etwa die Literaturwissenschaft als Teilfach der Germanistik mit äußerst wertvollen Werken beschäftigt, die helfen können, Gegenwart zu verstehen und Zukunft zu planen, wird bei der Lektüre des dritten Kapitels von *Hingabe und Vertragsstiftung* rückblickend an Lessings *Emilia Galotti* und an Goethes *Iphigenie* exemplarisch deutlich; und zwar ohne dass die Beschäftigung mit den Stücken in einer bloßen Analogisierung aufginge oder diese zu Verständniskrücken degradierte.

Anne-Rose Meyer

(<http://orcid.org/0000-0002-3794-4094>)

Enikő DácZ/Réka Jakabházi (Hg.): Literarische Rauminszenierungen in Zentraleuropa. Kronstadt/Braşov/Brassó in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Regensburg: Friedrich Pustet 2020 – ISBN 978-3-7917-3222-0 – 34.95 €

<https://doi.org/10.14361/zig-2021-120117>

Die kollektive Monografie, bei der Enikő DácZ, langjährige Mitarbeiterin des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas mit Sitz in München, und Réka Jakabházi, assoziierte Wissenschaftlerin des Instituts und Lehrende am Lehrstuhl für Germanistik an der Babeş-Bolyai-Universität in Klausenburg/Cluj-Napoca, federführend waren, versammelt Beiträge von drei weiteren Forscherinnen und einem Forscher zum literarisch verankerten Bild von Kronstadt/Braşov/Brassó in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Vorwort, das von Wolfgang Müller-Funk stammt, wird sowohl die methodische Herangehensweise als auch der anvisierte imperiale und postimperiale Kontext des Bandes angesprochen und auf eine der rekurrenden, doch nicht immer explizierten Denkfiguren hingewiesen (vgl. 9-12): Die ethnisch, national und/oder kulturell definierten Perspektiven auf das Zentrum und auf die Peripherie im Sinne von chronotopischen Entwürfen und Machtstrukturen erweisen sich nicht nur auf einer thematisch-motivischen Ebene der ausgewählten literarischen und journalistischen Werke, sondern auch im analytischen Zugang der Beiträge als ausschlaggebend. Denn in den ersten über 40 Jahren des 20. Jahrhunderts musste sich Kronstadt/Braşov/Brassó einigen mitunter raschen Verschiebungen von unterschiedlich gestalteten Grenzen stellen, die in den herangezogenen Werken ihren nicht selten paradoxen Niederschlag fanden und offensichtlich die Beitragenden des Bandes auch dazu ver-

anlasst haben, diesen mithilfe von wechselnden Schwerpunktsetzungen und analytischen Instrumentarien nachzugehen.

Um eine umfassende, wiewohl weniger tiefgreifende und kritische Auseinandersetzung mit theoretisch-methodologischen Grundlagen geht es im ersten längeren Beitrag von Enikő DácZ. Darin lässt die Autorin die literaturwissenschaftlich angewandten Raumtheorien, welche im Zuge der topografischen und der räumlichen Wende in den Kulturwissenschaften produktiv gemacht wurden, Revue passieren. Sie weist Pierre Bourdieus Modell des literarischen Feldes, in dem die außerliterarischen und literarisch dargestellten Macht- und Produktionsverhältnisse gleichzeitig unter die Lupe genommen werden, als zentral für die Programmatik des Bandes aus. Außerdem kommt die zurecht vage gehaltene, bereits im Auftaktkapitel des Bandes angeschnittene Kategorisierung der Multi- bzw. Plurikulturalität zur Sprache (vgl. 14, 27), wobei die von Moritz Csáky angestoßenen kulturwissenschaftlichen Monarchieforschungen auch in den anderen Beiträgen als Referenzpunkte herangezogen werden: Die stete Verlagerung von vorwiegend sprachlich und ethnisch markierten Machtverhältnissen in der Stadt bewirkte ja signifikante Gleichzeitigkeiten in Ausschluss- und Einschlussprozessen, die nicht selten zu paradoxen Konstellationen von Identitäten und Fremdzuschreibungen führten. Selbst wenn die literatur- und kulturwissenschaftlich mehrfach erprobten raumtheoretischen und -poetischen Zu-

gänge zweifelsohne zu wertvollen Fallanalysen verhelfen, können sie mitunter auch eine etwas rigide Rhetorik befördern: Wo bspw. »einfach« »literarisches Leben« oder »Literaturbetrieb« statt »literarisches Feld« zutreffender wäre, weil sich die Ausführungen nicht unmittelbar nach den Bourdieu'schen Kategorien wie Produktionsverhältnisse oder Kapital richten (89-91), erweisen sich derartige Begrifflichkeiten womöglich als eher hinderlich. Das betrifft auch den ansonsten sehr instruktiven Beitrag von Ana-Maria Pălimariu zu Ursula Ackrills Roman *Zeiden, im Januar* aus dem Jahr 2015 (vgl. 253-272), der die zeitlichen und räumlichen, historisch bedingten Überblendungen zum Pogrom von 1941 minutiös nachvollzieht, diese jedoch mit z.T. wenig hilfreichen theoretischen Konstrukten – von Rogers Brubakers Ethnizitätskonzept bis hin zum *New Historicism* – untermauern zu müssen glaubt, statt bspw. auf den hier behaupteten utopischen Raumentwurf begrifflich zu reflektieren. Dass die theoretische Strenge in den Einzelanalysen schließlich zusehends nachlässt, ist daher als ein sich langsam durchsetzender Befreiungsschlag im Duktus zu begrüßen.

Denn diese kollektive Monografie leistet jenseits der theoretisch-methodologischen Schwerfälligkeiten weitgehend Beachtliches: Die beiden Herausgeberinnen und Noémi Hegyi führen z.B. gekonnt durch die literarische Presselandschaft der Stadt, die sich – zwar mit unterschiedlichen Gewichtungen in der Zeit, aber doch durchgehend – dreisprachig zeigte. Texte aus Zeitschriften wie den *Karpathen*, den *Brassói Lapok*, *Klingsor* und *Țara Bârsei* sowie ihre maßgeblichen Autoren (und viel seltener: Autorinnen) werden nicht nur angesichts ihrer literarischen Programmatik, sondern auch mit Blick auf die entworfenen Stadtbilder kontextualisiert, wobei die

Widersprüchlichkeiten in der Selbst- und Fremdwahrnehmung ebenso an den Tag kommen wie festgefahrene Stereotypisierungen von ethnischen Gruppen, die sich auch in der allegorisch oder metaphorisch aufgeladenen urbanen Topografie niederschlagen. Besonders wertvoll erweisen sich weiterhin die Analysen einer Literaturgattung, die unbestritten zu den Stiefkindern der Literaturgeschichtsschreibung gehört: In drei von Raluca Cernahoschi und Réka Jakabházi bestrittenen Unterkapiteln werden ausgewählte Prosa-, Essay- und Lyrikanthologien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie aus den Jahren nach 2000 auf ihre Darstellungsmodi der Stadt und ihrer Umgebung hin befragt. So bestechend auch die Querverbindungen und Abweichungen angesichts der ethnischen Positionierung, der Projektionsqualitäten des urbanen Raums und der literarischen Verfahren selbst gezeigt werden, so erklärungsbedürftig erscheint allerdings die Entscheidung, die zeitgenössischen Literaturen, welche die »alte« Kronstadt beschwören, neben jene zu stellen, die in den Jahren vor 1945 entstanden sind. Und dies gilt für die anschließenden Romananalysen ebenso wie für die abschließenden Betrachtungen von Enikő Dácz, die sich – gemeinsam mit Ion Lihaciu – der Rolle der Kulinarik bzw. wiederum einer wenig priorisierten Gattung widmet, nämlich den Autobiografien und Memoiren ausgewählter Autorinnen und Autoren. Denn selbst wenn eine Reihe von literarischen Topoi, wie jene der Schwarzen Kirche oder des Hausbergs der Stadt, der Zinne, etliche Attribuierungen auch heute scheinbar unverändert mittransportieren, und selbst wenn eingangs noch Pierre Noras Konzept der Erinnerungsorte als eine der theoretischen Leitlinien herangezogen wird (vgl. 29), so ließen sich Kontinuitäten und Diskontinuitäten

in der urbanen Imagination auf einem höheren Reflexionsniveau erörtern, wenn der nicht unbedeutenden historischen Distanz eingehender Rechnung getragen würde.

Nichtsdestotrotz besticht der Band durch seinen enormen Materialreichtum, der kanonisierte und auf den Rand des Kanons gedrängte Autorinnen und Autoren sowie ebensolche literarische Genres vor dem Hintergrund einer ebenfalls reichen Forschungsliteratur in vier Sprachen in den Fokus rückt. Die Ausführungen zu den immer wieder vorkommenden festen Größen der deutschsprachigen Kronstädter Literatur, Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich, erweisen sich wiederum gerade deshalb als äußerst ertragreich, weil sie in den unterschied-

lichsten Kontexten positioniert werden: einmal als maßgebliche Gestalten der Zeitschriftenliteratur, die zugleich eine Vermittlungs- und Abschottungsfunktion innehatten, dann ein anderes Mal als Vermittler von völkischem und nationalsozialistischem Gedankengut oder aber auch als Verfasser von literarisch hochgeschätzten Texten. So vermag diese kollektive Monografie die Produktivität einer literaturgeschichtlich und topografisch stark fokussierten analytischen Arbeit sichtbar zu machen und zu weiterführenden Forschungen anzuregen.

Katalin Teller

(<http://orcid.org/0000-0002-7432-6789>)

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK



GiG im Gespräch 2021/1

Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,
liebe Mitglieder der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*,
sehr geehrte Leserinnen und Leser der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*,

als Allererstes möchte ich dieses Mal unserem hochgeschätzten Kollegen, langjährigem GiG-Mitglied, sehr verdienstvollem GiG-Vorstand und ausgezeichnetem Gesprächspartner Herbert Uerlings an dieser Stelle nochmals zu seinem besonderen Geburtstag ganz herzlich gratulieren, den er im vergangenen Jahr gefeiert hat. Im Namen der gesamten *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* übermittle ich Dir, lieber Herbert, unsere allerbesten Wünsche.

Ebenfalls sehr herzlich gratuliere ich unserer GiG-Preisträgerin, der renommierten amerikanischen Germanistin und Literaturwissenschaftlerin Leslie Allan Adelson, und unserem GiG-Preisträger Stefan Hermes. Beide teilen sich dieses Mal den *Preis für erfahrene Forscherinnen und Forscher*. Außerdem gratuliere ich ebenso herzlich Václav Smyčka, der den *Preis für jüngere Forscherinnen und Forscher* erhalten hat. Ausdrücklich danke ich an dieser Stelle allen Mitgliedern des Internationalen Ausschusses und des Wissenschaftlichen Beirats der GiG, die die Nominierungen begutachtet haben. Auf dieser Grundlage hat der Vorstand in seiner Videokonferenz am 10. Dezember 2020 intensiv und lange diskutiert und sich einhellig darauf verständigt, dass der GiG-Preis für etablierte Forscherinnen und Forscher dieses Mal aufgeteilt und jeweils zur Hälfte an Leslie Allan Adelson und Stefan Hermes verliehen wird und der für jüngere Forschende an Václav Smyčka aus Tschechien. Wie freuen uns, dass wir mit den beiden GiG-Preisen wieder eine ausgezeichnete Fachvertreterin und ausgezeichnete Fachvertreter ehren konnten. Den Termin für die offizielle Preisverleihung konnten wir unter den derzeit nach wie vor gegebenen pandemischen Unwägbarkeiten noch nicht endgültig festlegen, aber wenn möglich, sollte sie in diesem Jahr im Rahmen der IVG-Tagung stattfinden. Natürlich werden Sie dann umgehend die Details erfahren.

In der Rubrik *GiG im Gespräch* des vorliegenden ZiG-Heftes greife ich nun ein Thema auf, das aus meiner Sicht unsere Aufmerksamkeit verdient. Denn vor wenigen Wochen hat das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland auf seiner Website eine Unterlage veröffentlicht, in der eine neue Strategie in der Außen- und Kulturpolitik skizziert wird (vgl. Auswärtiges Amt 2020). Im Zentrum steht nunmehr der Begriff einer ›Science Diplomacy‹ respektive ›Wissenschaftsdiplomatie‹. Viel von dem, was auch die GiG mit ausmacht, nämlich u.a. »akademische Mobilität und wissenschaft-

liche Kooperationen« werden seitens des Auswärtigen Amtes in ihrer strategischen Bedeutung für eine »nachhaltige deutsche Außenpolitik« akzentuiert (ebd.). In der Wissenschaftsdiplomatie Deutschlands soll die Vernetzung aktiv mitgestaltet und ein weltweiter Einsatz für Freiheit von Wissenschaft und Forschung geleistet werden.

Nun ist es gewiss so, dass nicht nur aus wissenschaftlicher Sicht die vielen von uns in praktisch allen Belangen zum Grundsatz gewordene Haltung der Skepsis auch hier angebracht sein dürfte. Desto mehr, so meine ich, sollten wir uns über solche Entwicklungen gut informiert halten, nicht zuletzt, weil Positionierungen des Auswärtigen Amtes u.a. auch für das Goethe-Institut, den DAAD und die Alexander von Humboldt Stiftung Maßstab setzend sind. Sehen wir uns die Dinge also etwas genauer an und unterziehen das auf der Website des AA abrufbare Strategiepapier »Science Diplomacy« vom Dezember 2020 gewissermaßen einer gemeinsamen Lektüre.

Die besagte neue Strategie wird einleitend mit der Absicht verbunden, »Wissenschaft als notwendige Bedingung demokratischen Handelns zu fördern« (ebd.), welches seinerseits auf einem Diskurs informierter Bürgerinnen und Bürger und ihrer Vertreterinnen und Vertreter beruhe und als Modell wissenschafts- und evidenzbasierter Politik in der Tradition der Aufklärung stehe. Diese Tradition wird mit implizitem Kant-Zitat als Ausgang aus der Unmündigkeit bezeichnet und soll dem Strategiepapier zufolge nun neu belebt werden. Denn Freiheitsräume von Wissenschaft und Gesellschaft seien zunehmend bedroht, würden zunehmend kommunikativ unterlaufen und faktisch u.a. durch eine mangelnde Ausstattung mit Ressourcen bedroht. Entsprechenden autoritären Narrativen sei zu begegnen mit der »Stärke Europas, wissenschaftsbasiert verantwortliche politische Entscheidungen zu treffen und Wissenschaft – ebenso wie Kunst und Kultur – als Freiheits- und Erkenntnisraum für gesellschaftliche Entscheidungen zu pflegen« (ebd.), die identitätstiftend sowohl nach innen als auch europaweit und global nach außen wirken solle.

Neben diesem politischen Auftrag, demokratische Strukturen zu stärken, werden verschiedene Themenbereiche aufgezählt, die im Zentrum wissenschaftlichen Arbeitens stehen sollen, darunter solche, die mit sozial- und geisteswissenschaftlichen Zuständigkeiten verbunden sind, wie die Auswirkungen menschlichen Handelns auf die natürliche Lebenswelt, Fragen der Diversität in den nationalen Gesellschaften, Wissenschaftskommunikation »mit einer engagierten Bürgergesellschaft« (ebd.), Fluchtursachen und Migration. Ausdrücklich hervorgehoben wird die Friedenspolitik unter besonderer Berücksichtigung von Wissenskommunikation und Wissenstransfer; dabei sei den Empfehlungen des Wissenschaftsrates zur Friedens- und Konfliktforschung zu folgen (vgl. Wissenschaftsrat 2019).

Auf diese Analyse des Wissenschaftsrates möchte ich Ihrer Aufmerksamkeit lenken, wenn Sie sich für Themen im Zusammenhang von Frieden und Konflikt interessieren. In diesen informativen Empfehlungen wird ein aktueller Bericht zur disziplinären Ausbildung, Lehr- und Forschungslage sowie internationalen Kooperationspartnern in diesem Gebiet vorgelegt und u.a. auf seine Interdisziplinarität aufmerksam gemacht, wobei auch die Geschichts-, Geistes-, Kommunikations-, Sprach- und Literaturwissenschaften sowie natürlich auch interkulturelle Kompetenzen und Migrationsforschung Erwähnung finden (vgl. ebd.: 14, 43, 46–48, 54f., 71, 114). Aus meiner Sicht wird zu Recht mit Bedauern bemerkt, dass die Friedens- und Konfliktforschung u.a. in den Kommunikations-, Medien- und Kulturwissenschaften gar nicht institutionell verankert sei, so dass z.B. Radikalisierungsprozesse nur unzureichend

erfasst werden könnten (vgl. ebd.: 47). Ausdrücklich wird jedoch auch ein Punkt angesprochen, der Sie vielleicht bei der Lektüre meiner bisherigen Skizze schon ein wenig unruhig gemacht haben könnte, nämlich die Frage der Unabhängigkeit der Wissenschaft angesichts einer möglichen mangelnden Distanz seitens der Wissenschaft ebenso wie einer drohenden Vereinnahmung seitens politischer Instanzen und Zielsetzungen (vgl. ebd.: 19-21).

Für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Konzept *Science Diplomacy* ist der Blick auf Formen der Institutionalisierung ebenso wie historische Hintergründe zu richten. Zur Institutionalisierung gehören die Gründung des *Center for Science Diplomacy* unter dem Dach der *American Association for the Advancement of Science* (vgl. AAAS o.J.) und in diesem Rahmen die Einrichtung des Onlineperiodikums *Science & Diplomacy* (vgl. <https://www.sciencediplomacy.org/>). Wenn man so will, erfährt die Konzeption Nobilitierung seitens einer der weltweit ältesten wissenschaftlichen Akademien, nämlich der traditionsreichen *Royal Society*, die 1660 gegründet wurde, Wissenschaft von Anfang an international begriff und 1723 die Position eines *Foreign Secretary* einrichtete (vgl. Poliakoff 2015). 2009 fand ein gemeinsam mit der AAAS organisiertes zweitägiges Treffen statt, das den Titel *New frontiers in science diplomacy* trug. Es ist unter demselben Titel dokumentiert und im Netz abrufbar (vgl. The Royal Society 2010). Einleitend wird betont:

Science diplomacy is not new, but it has never been more important. Many of the defining challenges of the 21st century – from climate change and food security, to poverty reduction and nuclear disarmament – have scientific dimensions. No one country will be able to solve these problems on its own. The tools, techniques and tactics of foreign policy need to adapt to a world of increasing scientific and technical complexity. (Ebd.: v)

Ähnlich wird das Konzept auch seitens des Deutschen Bundestages begründet, der dabei die Aspekte von Sprache und Kultur besonders betont: »Die frühzeitige Vermittlung der Chancen, die kulturelle Diversität und Kooperation zwischen den Kulturen bieten, um gemeinsame Probleme durch gemeinsames Handeln zu lösen, ist eine Aufgabe, die in besonderer Weise von den Deutschen Auslandsschulen und den PASCH-Schulen wahrgenommen wird« (Deutscher Bundestag 2020: 4).

Nun, wie ich oben bereits andeutete, werden diese Entwicklungen mit kritischem Interesse und angemessener – mehr oder weniger wohlwollender – Skepsis zu betrachten sein. Im letzten Heft der ZiG schrieb ich, dass wir es womöglich mit einer Situation zu tun hätten, »in der es parallel sowohl zu Entwicklungen neuer Formen von gewissermaßen »autoritär verengten« Kommunikationsräumen als auch zunehmend zur Horizonterweiterung im Sinn einer Vergrößerung unserer kommunikativen Responsivität« komme (Schiewer 2020: 249). Damit würde internationale Kommunikation jedoch – auch oder gerade bei Themen wie Klimaschutz, die als »gemeinsame Probleme durch gemeinsames Handeln zu lösen« seien – noch komplexer als immer schon. Dies hat sich in der Vergangenheit u.a. daran gezeigt, wie viele Jahre verstrichen, bis es am 12. Dezember 2015 auf der internationalen Klimakonferenz in Paris zum Beschluss eines Abkommens kam. Ich meine, dass wir unsere Expertise in der Interkulturellen Germanistik und in Interkulturellen Austauschprozessen hier einbringen können und auch sollten.

Schließlich möchte ich an dieser Stelle auf die seit 2015 bestehende *Philipp Schwartz-Initiative für gefährdete Wissenschaftler*innen* aufmerksam machen, die als Sonderprogramm für die Aufnahme und Integration gefährdeter Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in Deutschland einen Teilbereich der Wissenschaftsdiplomatie darstellt (vgl. Alexander von Humboldt-Stiftung o.J.).

Wie immer grüßt Sie sehr herzlich

Ihre Gesine Lenore Schiewer

Literatur

- AAAS (Hg.; o.J.): Center for Science Diplomacy, Homepage; online unter: <https://www.aaas.org/programs/center-science-diplomacy> [Stand: 1.2.2021].
- Alexander von Humboldt-Stiftung (Hg.; o.J.): Philipp Schwartz-Initiative, Homepage; online unter: <https://www.humboldt-foundation.de/bewerben/foerderprogramme/philipp-schwartz-initiative> [Stand: 1.2.2021].
- Auswärtiges Amt (Hg.; 2020): Science Diplomacy, Dezember 2020; online unter: <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/2423206/a2086c45807120c7b5842ba5055649eb/201203-science-diplomacy-strategiepapier-data.pdf> [Stand: 1.2.2021].
- Deutscher Bundestag (Hg.; 2020): Antrag der Fraktionen der CDU/CSU und SPD. Die Auswärtige Kultur- und Bildungspolitik im Wandel – Neue Bedingungen und Herausforderungen für zeitgemäßes Handeln, Drucksache 19/16834; online unter: <https://dip21.bundestag.de/dip21/btd/19/168/1916834.pdf> [Stand: 1.2.2021].
- Poliakoff, Martyn (2015): The Royal Society, the Foreign Secretary, and International Relations. In: Science & Diplomacy 4, H. 1; online unter: <https://www.sciencediplomacy.org/letter-field/2015/royal-society-foreign-secretary-and-international-relations> [Stand: 1.2.2021].
- Schiewer, Gesine Lenore (2020): GiG im Gespräch 2020/2. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11, H. 2, S. 247-249.
- The Royal Society (Hg.; 2010): New frontiers in science diplomacy. Navigating the changing balance of power. RS Policy document 1/10; online unter: https://royal-society.org/~media/royal_society_content/policy/publications/2010/4294969468.pdf [Stand: 1.2.2021].
- Wissenschaftsrat (Hg.; 2019): Empfehlungen zur Weiterentwicklung der Friedens- und Konfliktforschung, 12. Juli 2019; online unter: https://www.wissenschaftsrat.de/download/2019/7827-19.pdf?__blob=publicationFile&v=2 [Stand: 1.2.2021].

Autorinnen und Autoren

Acharya, Swati, Prof. Dr., Savitribai Phule Pune University, Department of Foreign Languages, German Section, Ranade Institute Building, Fergusson college Road, Pune 411004, Indien; E-Mail: swarami@gmail.com.

Amann, Wilhelm, Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: wilhelm.amann@uni.lu.

Bauer, Matthias, Prof. Dr., Europa-Universität Flensburg, Institut für Sprache, Literatur und Medien, Seminar für Germanistik, Auf dem Campus 1, 24943 Flensburg, Deutschland; E-Mail: matthias.bauer@uni-flensburg.de.

Bremer, Kai, Prof. Dr., Universität Osnabrück, Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, An der Katharinenkirche 8b, 49074 Osnabrück, Deutschland; E-Mail: kai.bremer@uni-osnabrueck.de.

Costa, Marcella, Prof. Dr., Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne, Via S. Ottavio, 20, 10124 Torino, Italien; Email: marcella.costa@unito.it

Dembeck, Till, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: till.dembeck@uni.lu.

Geier, Andrea, Prof. Dr., Universität Trier, FB II Germanistik, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, 54286 Trier, Deutschland; E-Mail: geier@uni-trier.de.

Heimböckel, Dieter, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: dieter.heimboeckel@uni.lu.

Hermes, Stefan, PD Dr., Universität Duisburg-Essen, Fakultät für Geisteswissenschaften, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 2, 45141 Essen, Deutschland; E-Mail: stefan.hermes@uni-due.de.

Holdenried, Michaela, Prof. Dr., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg, Deutschland; E-Mail: michaela.holdenried@germanistik.uni-freiburg.de

Mein, Georg, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: georg.mein@uni.lu.

Meyer, Anne-Rose, Prof. Dr., Bergische Universität Wuppertal, Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften, Fachgruppe Germanistik, Gaußstraße 20, 42119 Wuppertal, Deutschland; E-Mail: ameyer@uni-wuppertal.de.

Miguoué, Jean Bertrand, Ass. Prof., Université de Yaoundé I, Département de Langues, Littératures et Civilisations Germaniques, BP. 755, Yaoundé, Kamerun; E-Mail: jb_miguoué@yahoo.fr.

Patrut, Iulia-Karin, Prof. Dr., Europa-Universität Flensburg, Institut für Sprache, Literatur und Medien, Seminar für Germanistik, Auf dem Campus 1, 24943 Flensburg, Deutschland; E-Mail: iulia-karin.patrut@uni-flensburg.de.

Schiewer, Gesine Lenore, Prof. Dr., Universität Bayreuth, Interkulturelle Germanistik, 95440 Bayreuth, Deutschland; E-Mail: gesine.schiewer@uni-bayreuth.de.

Schößler, Franziska, Prof. Dr., Universität Trier, FB II Germanistik, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, 54286 Trier, Deutschland; E-Mail: schoessl@uni-trier.de.

Sieburg, Heinz, Prof. Dr., Université du Luxembourg, Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität, Maison des Sciences Humaines, 2, avenue de l'Université, 4365 Esch-sur-Alzette, Luxemburg; E-Mail: heinz.sieburg@uni.lu.

Simo, David, Prof. Dr., Université de Yaoundé I, Département des Langues, Littératures et Civilisations étrangères, Section d'Etudes germaniques, B.P. 755, Yaoundé, Kamerun; E-Mail: simobiegain20@yahoo.fr.

Teller, Katalin, Dr. habil., Eötvös-Loránd-Universität, Institut für Kunsttheorie und Medienforschung, Lehrstuhl für Ästhetik, Múzeum krt. 6-8, 1088 Budapest, Ungarn; E-Mail: teller.katalin@btk.elte.hu.

Weinberg, Manfred, Prof. Dr., Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, Ústav germánských studií FF UK, Nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1, Tschechien; E-Mail: Manfred.Weinberg@ff.cuni.cz

Zink, Dominik, Dr., Universität Trier, FB II Germanistik, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsring 15, 54286 Trier, Deutschland; E-Mail: zinkdo@uni-trier.de.

Hinweise für Autorinnen und Autoren

Die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (ZiG) ist ein *Peer-reviewed-Journal*. Das heißt, dass alle Beiträge in anonymisierter Form von mindestens zwei Gutachtern gelesen und beurteilt werden.

Hinweise zur Einrichtung der Beiträge sind online unter www.zig-online.de zu finden.

Die Manuskripte sind in deutscher oder englischer Sprache als MS-Word®-Dokument oder im RTF-Format mit einem englischsprachigen Abstract an folgende Adresse einzureichen:

contact@zig-online.de

