



Aus dem Inhalt

■ Michael Niehaus Strandgut, Treibgut ■ Dorit Müller Die Küste als transkultureller Erinnerungsraum ■ Nikolas Immer Maritime Erinnerungsräume in der Reiselyrik des frühen 19. Jahrhunderts ■ Nils Jablonski Erinnern – Übersetzen – Transponieren ■ Burkhardt Wolf Cruise Ships and D.F. Wallace's ›Experimental Essay‹ ■ Johannes Görbert Der Pazifische Ozean als Herausforderung für die europäische Moderne ■ Barbara Bollig Zwischen den Gezeiten ■ Elisa Müller-Adams Nautisches Erzählen und nautisches Erinnern in Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* ■ Johannes Pause Der Kalte Krieg und das Meer ■ Irina Gradinari U-Boot-Filme über den Zweiten Weltkrieg ■ Feridun Zaimoglu Im Gespräch mit Natalie Bloch über seine Theaterarbeit

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

zig | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

**11. Jahrgang, 2020, Heft 2:
Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen**

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 Lützel (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 2020 im transcript Verlag, Bielefeld

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

Lektorat: Jan Wenke

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

ISSN 1869-3660

eISSN 2198-0330

Print-ISBN 978-3-8376-4945-1

PDF-ISBN 978-3-8394-4945-5

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 | 7

SCHWERPUNKTTHEMA: MEER ALS RAUM TRANSKULTURELLER ERINNERUNGEN

Memory Meets Sea

Einleitung

IRINA GRADINARI | 11

STRANDSPAZIERGÄNGE

Strandgut, Treibgut

MICHAEL NIEHAUS | 35

Die Küste als transkultureller Erinnerungsraum in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*

DORIT MÜLLER | 53

MEER ÜBERQUEREN

»O Meer, o Meer, so trüb und wild«

Maritime Erinnerungsräume in der Reiselyrik des frühen 19. Jahrhunderts

NIKOLAS IMMER | 71

Erinnern – Übersetzen – Transponieren

Die poetische Verräumlichung des Meeres durch idyllische Reminiszenzen
an Homer und Goethe in Alexander von Warsbergs

Das Reich des Alkinoos (1878)

NILS JABLONSKI | 85

Smiles in the Face of *Nada*

Cruise Ships and D.F. Wallace's ›Experimental Essay‹

BURKHARDT WOLF | 101

MIT MEER EXPERIMENTIEREN

Erinnerung an die Zukunft

Der Pazifische Ozean als Herausforderung für die europäische Moderne – am Beispiel ›transpazifischer‹ Texte von Egon Erwin Kisch, Vicki Baum und Alfred Döblin (1933-1946)

JOHANNES GÖRBERG | 115

Zwischen den Gezeiten

Griechische Wikinger, teuflische Götter, natürliche Gewalt
in Lars von Triers *Medea* (1988)

BARBARA BOLLIG | 129

»Ein bisschen was muss dran sein«

Nautisches Erzählen und nautisches Erinnern
in Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht*

ELISA MÜLLER-ADAMS | 147

MEER UND KRIEG

Der Kalte Krieg und das Meer

Zur Erinnerungspolitik des U-Boot-Films

JOHANNES PAUSE | 171

Die Arbeit an einer EU-Identität

U-Boot-Filme über den Zweiten Weltkrieg:

Laconia/The Sinking of the Laconia (D/UK 2001, R.: Uwe Janson)

IRINA GRADINARI | 187

AUS LITERATUR UND THEORIE

»[I]ch bin gerne dort, wo es gärt«

Feridun Zaimoglu im Gespräch mit Natalie Bloch über seine Theaterarbeit

NATALIE BLOCH/FERIDUN ZAIMOGLU | 211

FORUM

Projektbericht

RENATA CORNEJO | 223

REZENSIONEN

Matthias Aumüller, Weertje Willms (Hg.): Migration und Gegenwartsliteratur.
Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft
zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum
(= Kulturtransfer und ›Kulturelle Identität‹ 5)
von DOMINIK ZINK | 229

Chunjie Zhang: Transculturality and German Discourse
in the Age of European Colonialism
von HEIKO ULLRICH | 235

Benoît Ellerbach: L'Arabie contée aux Allemands:
Fictions interculturelles chez Rafik Schami
von MYRIAM GEISER | 239

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

GiG im Gespräch 2020/2 | 247

Autorinnen und Autoren | 251

Hinweise für Autorinnen und Autoren | 255

Editorial

Wie bereits im letzten Heft angekündigt, widmet sich die aktuelle ZiG dem Schwerpunktthema *Meer als Raum transkultureller Erinnerungen*. Besorgt und herausgegeben ist der Band durch Irina Gradinari und Elisa Müller-Adams.

Versammelt sind elf Beiträge, welche nach unterschiedlichen Perspektivierungen und Fokussierungen gegliedert sind und schon dadurch die Spannweite und ›Tiefe‹ der Thematik verdeutlichen. Diesen entsprechen dann auch die variierenden Zugriffe im Einzelnen, die vom antiken Heldenepos bis zum rezenten Debütroman Judith Schalanskys reichen, von der Reiselyrik bis zum U-Boot-Film. Das Meer zeigt sich darin als ein vielfach entgrenzter und ungreifbarer Raum, der in besonderer Weise geeignet zu sein scheint, unterschiedlichste Konstellationen des Trans- bzw. Interkulturellen erfahr- und kommunizierbar zu machen und dabei zugleich die Fragilität anthropozentrischer Determinierungen wachzuhalten. In ihrer Einleitung spricht Irina Gradinari auch hierauf bezogen sehr eindrücklich von der »alles übersteigenden Lebens- und Kraftdimension des Meeres«.

In der Rubrik *Aus Literatur und Theorie* findet sich dieses Mal ein Interview mit Feridun Zaimoglu, durchgeführt von Natalie Bloch. Thema darin ist vor allem die Theaterarbeit des Autors. Zaimoglu gewährt hier einen unverstellten Blick auf die Schaffensprozesse eines leidenschaftlichen Theatermakers. Gleichzeitig wird er so auch als Romanautor fassbarer.

Es folgen ein Bericht zum Erasmus+-Projekt *Internationalisierung und Weiterentwicklung des Doktorandenstudiums* durch Renata Cornejo, der Rezensionsteil sowie die Rubrik *GiG im Gespräch*. Natürlich wird hier auf die aktuelle Pandemiesituation und die dadurch bedingten Herausforderungen und Limitierungen hingewiesen. Gleichzeitig kann aber gezeigt werden, dass die Produktivität der GiG, zumal in Hinblick auf Publikationstätigkeiten, ungebrochen ist, und auch der Ausblick auf die (verschobene) GiG-Jahrestagung in Zadar 2022 macht Hoffnung.

Bayreuth und Esch-sur-Alzette im November 2020

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

Schwerpunktthema:
Meer als Raum
transkultureller Erinnerungen

Memory Meets Sea

Einleitung

IRINA GRADINARI

Abstract

The sea, a special ecosystem with a special materiality, was long unable to become a medium for humankind's cultural memories (at least under the prevailing confrontational national policies), and has long largely escaped political control and exploitation. Increasingly, however, Western literary and cinematic works have been linking the sea with memory, especially when themes of political transformation and the dissolution of borders are in the foreground. Current cultural interest in the sea can be traced to the transcultural phenomena that led to globalisation, expansion of communication channels, cross-border mobility, migration, refugeeism and the formation of the European Union. The sea offers a special space in which interdependencies and shifts, cultural de-differentiation and a fusion with the Other can be fostered, thus allowing for the creation of new genealogies and new paradigms in global (memory) politics. Not only does the sea make life possible – it also functions as a source and medium of new symbolic and epistemological frameworks. The following essays approach the sea from a historical and intermedial perspective, focusing on the aesthetic as well as the changing cultural functions of the sea.

Title: Memory Meets Sea. Introduction

Keywords: sea; transcultural phenomena; memory politics; new epistemology; interculturality

DAS MEER ALS TRANSKULTURELLER GEDÄCHTNISRAUM?

Das Meer stellt seit dem antiken Epos *Odyssee* einen zentralen Topos, wenn nicht gar einen Ursprungsmythos der westlichen Kultur dar. Das Narrativ der explorativen Seefahrt hat nicht zuletzt jene Reiseepistemologie gesetzt, in deren Rahmen spätestens seit der Frühen Neuzeit Formen und Techniken moderner Wissensgenese entstehen konnten (vgl. Blumenberg 1973; Gradinari/Müller/Pause 2016). Weniger verbunden scheint es hingegen mit jenen Wissensparadigmen, die auf Speicherung, Archivierung und Tradierung basieren. Das Meer selbst entzieht sich jeder Fixierung und Erfassung, es lässt sich nur in »Abschnitten« betrachten (Corbin 1990: 39), bleibt ein vorwiegend mythischer »Zwischenraum, in dem die Helden sich verlieren oder finden, sich angesichts einer thalassischen Natur [...] bewähren müssen« (Baader/Wolf 2010: 8). So sind das Meer und das Gedächtnis in ihrer kulturellen Funktion wie auch in ihrer epistemologischen Kontextualisierung gegensätzlich. Vor allem verläuft zwischen Meer und Erinnerungen eine bis heute wirkmächtige, wenn auch viel kritisierte epi-

stemologische Grenze zwischen Natur und Kultur. Aufgrund dieser impliziten Zuordnung zeichnen sich das Meer und die kulturelle Erinnerung grundsätzlich durch verschiedene Zeitlichkeiten aus, die schwer zu synchronisieren sind. Das Meer scheint zwar nicht jenseits menschlicher Geschichte und politischer Regelungen zu stehen – es spielt eine große Rolle in der Handels-, Eroberungs- und Kolonialisierungsgeschichte und auch in allen Kriegen des 20. Jahrhunderts –, übersteigt diese jedoch als ein besonderes eigenständiges Ökosystem. Es gab das Meer, bevor die Menschheit überhaupt entstanden ist, und es wird vermutlich auch nach dem Verschwinden der Menschen das Meer geben – vorausgesetzt, wir tun nicht (weiterhin) alles dafür, dass der Planet mit uns verschwindet. Das Meer ist also mit seinen »täglichen Zyklen und seine[r] Jahrmillionen währenden Geschichte« (ebd.: 10) kaum vereinbar mit menschlichen und zudem sehr diversen, nationalspezifischen Geschichten wie deren Historiografien.

Weiterhin stellt das Meer keinen (stabilen) Raum dar bzw. lässt sich schwer als Raum fixieren. Für das kulturelle und kollektive Gedächtnis sind dagegen topografische, historische wie symbolische Lokalisierungen von besonderer Bedeutung, wie sie zuerst durch den französischen Historiker Pierre Nora (vgl. 2005) als *lieux de mémoire* erfasst wurden (vgl. auch A. Assmann 1996; Schmidt 2004). Für die Formung, Funktionsweise und Regulierung von kulturellen, kollektiven, nationalen, sozialen wie individuellen Gedächtnissen erscheinen symbolische, imaginative und historische Orte als konstitutiv, aber auch konkrete Produktionsorte und -trägerinnen des Gedächtnisses, etwa Archive, Bibliotheken, Museen, Denkmäler oder besondere Bauwerke. Aus diesem Grund nehmen Räume (vgl. Niethammer 2000: 364) oder vielleicht sogar Orte (vgl. Hall 2018: 127), die in der Regel durch staatliche Institutionen verwaltet werden, als epistemologische und vor allem medial-ästhetische Kategorien eine zentrale Rolle in nationalen Erinnerungsdebatten ein. Das Meer kann zwar zum (universellen und existenziellen) Topos werden (vgl. z.B. Wolf 2013), entzieht sich jedoch einer konkreten historischen Situierung und Verortung und wirkt daher der memorialpolitischen Eingrenzung und Festlegung tendenziell entgegen. Meere und Ozeane gehören zum größten Teil keiner Nation, auch wenn sie spätestens seit dem Mittelalter zum Gegenstand politischer, militär-strategischer oder wirtschaftlicher Interessen diverser Staaten wurden (vgl. Blume u.a. 2019). Die Verarbeitungskraft des Meeres wirkt auf die Erinnerungskultur entpolitisierend und generell eher der menschlichen Geschichte entgegen – sie zersetzt überflutete Städte und untergegangene Schiffswracks, Güter und Schätze bis vielleicht auf Industrie- und Plastikmüll, der die Meeresorganismen vergiftet und vernichtet. Seit es die Tiefseeforschung gibt, wird zwar über das Gedächtnis des Meeres gesprochen, das jedoch das Wissen der Menschheit herausfordert und die anthropozentrische Perspektive auf die Historie erschüttert (vgl. Wolf 2013). Nicht zufällig war und bleibt das Meer daher zum größten Teil Quelle mythischer Imaginationen, die in naturwissenschaftliche Epistemologien hineinreichen (vgl. Adamowsky 2017).

Letztendlich existiert das Meer in seiner eigenen Materialität, aus der das planetarische Leben hervorgegangen ist und die einen konstitutiven und le-

benserhaltenden Bestandteil der Biosphäre darstellt. In dieser alles übersteigenden Lebens- und Kraftdimension des Meeres, ja in ihrer alles überwältigenden Materialität, kann es auch nicht zum Medium im Allgemeinen und schon gar nicht zum Medium kollektiver Gedächtnisse im Besonderen werden; es kann nie ganz aktuellen Politiken unterworfen werden. Es entzieht sich zum größten Teil auch der Symbolisierung und der Metaphorisierung – und eben aus dieser Ungreifbarkeit speist sich sowohl die Faszination für das Meer als auch die Furcht vor ihm. Kulturelle Erinnerungen sind hingegen mediale Produkte, sie entstehen mit und durch schriftliche und seit kurzem auch audiovisuelle Medien (vgl. Erll/Nünning 2004; 2005; Gradinari 2020). Erst solche Medien haben eine langfristige Wissenstradierung sowie die Herausbildung kollektiv geteilten Wissens möglich gemacht, das auf die individuelle und kollektive Wahrnehmung zurückwirkt und so auch politisch an Bedeutung gewinnt. Wie und mit welchen Effekten konnte also das Meer nun doch zum Raum transkultureller Erinnerungen werden?

Wo das Meer als Erinnerungsraum an Bedeutung gewinnt, werden tradierte Praktiken des Erinnerns und die etablierten epistemischen Paradigmen insgesamt herausgefordert. Denn der Fokus auf das Meer verschiebt besonders in der Gegenwart Wissensformen und -inhalte: Vor dem Hintergrund der historischen Nichtfixierbarkeit des Meeres werden in kulturellen Imaginationen die Akzente auf Verflechtung und Fluidität, Grenzauflösung und globale Perspektiven gelegt. Auch die eigene Wirkkraft des Meeres rückt nun als nie abschließend signifizierbare und nie völlig bewusst zu machende Affektion in den Vordergrund, wodurch sich das Erleben und somit die Grenzen des Wissbaren (vgl. dazu auch Pause 2016) entfalten. Die Gründe dafür sind politischer Natur – eine neue globale kapitalistische Weltordnung, die Mobilität und internationale Kommunikation gefördert und nationale Erinnerungskulturen transformiert hat. Das Meer gewinnt also im Zusammenhang mit Phänomenen wie Transkulturalität und transnationalen Gedächtnissen stark an Bedeutung; es wird von einem Ort der Passage zwischen den Kulturen zu einer Kontaktzone. Transkulturalität erfordert die Transformation kollektiver Erinnerungen, die aufgrund ihrer nationalen Spezifik nicht imstande sind, aktuelle Veränderungen von Gemeinschaftsbildungen und Identitätsprozessen zu erfassen und zu legitimieren. Im Zuge der Reflexion dieser Bedeutungszunahme des Meeres für kulturelle Erinnerungen, in denen das Meer vor allem als ein aktualisiertes »gewaltiges Reservoir von Daseinsmetaphoriken« (Wolf 2013: 15) fungiert, wird wiederum grundsätzlich deutlich, dass wir einen neuen, noch zu entwickelnden epistemologischen Rahmen benötigen, der konsequent das Meer mit Kulturen verbindet bzw. Kulturen als Bestandteil der planetarischen Biosphäre begreift und so eine andere Verantwortung dafür einfordert (z.B. Chakrabarty 2015). Die Literatur und der Film handeln, indem sie das Meer zu einem geteilten Ort erheben, somit ein neues Wissensparadigma aus, das sich heute immer noch erst in der Entwicklung befindet.

1. AUFLÖSUNG NATIONALER GEDÄCHTNISSE

Diese neue Bedeutung des Meeres korreliert mit einem Wandel kultureller Gedächtnisse insgesamt. Kulturelle Erinnerungen sind sozial-politische Konstrukte, die zwar nicht einfach von oben auferlegt und kontrolliert werden können, sich jedoch durch eine starke Abhängigkeit von staatlichen politischen Prozessen auszeichnen: Vor allem hat sich das Konzept des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses für Nationalstaaten als konstitutiv erwiesen; daher hat der Staat umgekehrt intensiv die Entwicklung von Erinnerungskultur(en) (oft homogenisierend und in bestimmten Bereichen) gefördert (vgl. z.B. Cornelißen 2003). Politische Ordnungen der Gegenwart bedürfen also einer entsprechenden Diskursivierung der Vergangenheit, aus der heraus aktuelle Gesellschaften mitsamt ihren Identitätsentwürfen legitimiert werden können (vgl. J. Assmann 1988; A. Assmann 1999). Während das kulturelle Gedächtnis etwa durch Bildung, Wissensverwaltung und Archivierung auf die Form der Kultur Einfluss nimmt, geht es im Falle des kollektiven oder nationalen Gedächtnisses um einen meta-politischen Diskurs, durch den Bürger*innen an einer gemeinsam ausgehandelten Vergangenheit teilhaben können und sich so einer Gemeinschaft zugehörig fühlen. Das wurde zum Beispiel nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und dem Ende des Kalten Krieges deutlich, also nach jenen politischen und ideologischen Veränderungen auf globaler Ebene, im Zuge derer Staaten in Osteuropa die Geschichte neu gedeutet haben, um diese als politisches Argument nutzbar zu machen (vgl. Binder/Kaschuba/Niedermüller 2001; Troebst 2013).

In diesem Zusammenhang wurde das Gedächtnis je nach kultureller Funktionsweise unterschiedlich beschrieben: Entsprechend ihrer Institutionalisierungsform werden etwa kulturelles (archiviertes und langfristiges) und kommunikatives (orales und kurzlebiges) Gedächtnis (vgl. J. Assmann 1988; etwas anders bei Welzer 2005), kollektives (vgl. Halbwachs 1985; Erll 2011a), soziales (vgl. A. Assmann 2000; Welzer 2001) und nationales Gedächtnis (vgl. A. Assmann 1993) oder offizielles und okkupiertes Gedächtnis (vgl. Arnold 1998) unterschieden. Hinsichtlich seines Gebrauchs wurde das Gedächtnis als Speicher- und Funktionsgedächtnis (vgl. A. Assmann 1995) oder als informatives und kreatives Gedächtnis (vgl. Lachmann 1993) beschrieben. Die Form der Weitergabe von Wissen fand im Familien- und Generationsgedächtnis (vgl. Halbwachs 1985; J. Assmann 1995) ihren Ausdruck. Weil das kollektive Gedächtnis formbar ist und dabei eine große persuasive Kraft besitzt, wurden staatliche Interventionen und Regulierungen der kulturellen und kollektiven Erinnerungen durch Gesetze, Gedenkpolitik, Finanzierung oder öffentliche Rituale auch unter den Konzepten Erinnerungspolitik (vgl. Reichel 1995), Vergangenheitspolitik (vgl. Frei 1996) und Gedächtnispolitik (vgl. Wolfrum 1999) untersucht. Das kulturelle wie das kollektive Gedächtnis sind in jedem Fall auf Medien angewiesen (vgl. Erll/Nünning 2004; Gradinari 2020), da erst durch Medien so etwas wie ein kollektives Archiv aufgebaut und ein kollektiver Konsens ausgehandelt und hergestellt wird, durch die eine Erinnerungsgemeinschaft entstehen kann. Darauf weist nicht zuletzt die gestiegene Zahl der Forschungsarbeiten von

Historiker*innen zu musealen, literarischen, fotografischen und filmischen Artefakten hin. Erinnerungen lassen sich nicht allein an historischen Dokumenten erforschen. Zu beobachten ist daher auch eine Intensivierung der Debatten um die Vergangenheit in der Gegenwart, zum Beispiel um den Zweiten Weltkrieg. Medien produzieren im Lauf der Zeit immer mehr Stoff, immer neue Bilder und Narrative, welche über die Zeit immer stärker akkumuliert werden (vgl. ebd.). Diese ›Erinnerungsdokumente‹ lassen Vergangenheit nicht einfach nicht ›vergessen‹, sondern formulieren diese nach unseren aktuellen sozialpolitischen Bedürfnissen immer wieder um. Die Medialität koppelt dabei zum einen das Gedächtnis vom individuellen Erinnerungsvermögen ab. Im Zuge dessen schreibt sie zum anderen ihre mediale Spezifität in die Form des Gedächtnisses und das Verbreitungsausmaß der Erinnerungen ein (vgl. Erll 2004: 6, 11). So wurde das Gedächtnis nicht zufällig anhand von Literatur, Bildern, Filmen oder Denkmälern untersucht und u.a. als bildliche Tradierung von Pathosformeln (vgl. Warburg 2000), als *postmemory* (vgl. Hirsch 1997), als soziales Bildgedächtnis (vgl. Brink 1998), als prophetisches Gedächtnis (vgl. Landsberg 2004) oder als Sammlung von Nachbildungen (vgl. Ebbrecht 2011) beschrieben, um nur einige wenige Konzepte zur Schnittstelle Erinnerung/Medialität zu erwähnen. Die meisten dieser theoretischen Überlegungen wurden in der Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg – genauer: im Zusammenhang mit der Kritik am Nationalsozialismus und der Erfassung des Ausmaßes des Holocausts – entwickelt. So müssen sowohl die Form des Gedächtnisses als auch seine wissenschaftliche Theoretisierung als spezifische historische Erscheinungen verstanden werden, die sich ständig aufgrund von politischen und medialen Änderungen wandeln und sich daher durch diskursive Dynamik, Konflikte und Prozesshaftigkeit auszeichnen (vgl. Erll 2011a). Diese Erinnerungsarbeit stand bis vor kurzem vor allem im Dienste nationaler Interessen. Oder vielleicht sogar umgekehrt: Die Entstehung der Erinnerungskulturen, in denen die Vergangenheit eine große politische Kraft besitzt und kollektive (und daher im Grunde genommen für das Individuum fremde) Vergangenheiten zu Bestandteilen individueller Selbstbilder und Identitätsprozesse der Gegenwart werden lässt, ist mithin nicht zuletzt auf die Medialisierung westlicher Gesellschaften zurückzuführen, die der Vergangenheit eine erzählbare und bildlich tradierte Form verliehen. Verschiedene (besonders aber audiovisuelle) Medien schaffen nicht nur solche Bilder, sondern popularisieren diese auch, lassen sie zirkulieren und binden sie in aktuelle Diskurse ein, wodurch sie in der Gegenwart identitätsstiftend wirken (vgl. Gradinari 2020).

Zugleich bewirken die Medien durch ihre Genrehaftigkeit und Transmedialität eine Uniformierung und Stereotypisierung der Wissensbestände, die deren Verbreitung über die Grenzen hinaus fördert. Die Medialisierung hat also jene Globalisierungsprozesse verstärkt, die durch die Entstehung der internationalen Großkonzerne und durch die politische Umformung der Welt in den letzten drei Jahrzehnten angestoßen wurden und die so die Grenzen und Interessen der Nationalstaaten längst überstiegen haben. Phänomene wie (Arbeits-)Migration und Flucht fordern beispielsweise spezifische nationale Gedächtnisse her-

aus (vgl. z.B. Leggewie 2009); aber auch die Erweiterung der Europäischen Union durch mittel- und osteuropäische Staaten löste im Europäischen Parlament Kontroversen über das Verhältnis zwischen dem Nationalsozialismus und dem Stalinismus aus und warf in diesem Zusammenhang Fragen nach einer gesamteuropäischen Erinnerungspolitik auf (vgl. Troebst 2013). Zu beobachten ist also eine Öffnung und daher ein Wandel nationaler Gedächtnisse, die durch transnationale und transmediale Phänomene herausgefordert sind und nun neu gedacht werden müssen, um politisch wirksam zu bleiben.

2. TRANSKULTURALITÄT

Die Entwicklung von Verkehrs- und Kommunikationssystemen sowie der globale Kapitalismus haben also symbolische Staatsformen grundsätzlich verändert, wobei es die Vorstellungen von Kulturen als homogenen Entitäten nie richtig gab, nicht einmal in der viel und kontrovers diskutierten Kulturtheorie von Johann Gottfried Herder (vgl. dazu Dembeck 2010), die gerne als Zeugnis für einen obsoleten, geschlossenen Kulturbegriff zitiert wird (z.B. bei Welsch 2009). Transkulturalität und die ihr zur Seite gestellten Konzepte der Transnationalität und Transstaatlichkeit (vgl. Hühn u.a. 2010) sind aktuell verstärkte oder vielleicht eher aktuell verstärkt beobachtbare kulturelle Phänomene, die im Zuge gegenwärtiger sozialer und technologischer Konjunkturen entstanden sind. Sie sind keineswegs allein als subversiv oder kritisch zu verstehen, je nach Kontext erscheinen transkulturelle Phänomene als Effekte neuer ideologischer Justierungen (z.B. die kulturelle Arbeit an einer gesamteuropäischen Identität).

Transkulturalität steht zugleich aber auch für einen theoretischen Fokus, bei dem es darum geht, Hybridisierungen, Fluidität, Grenzauflösungen und Transformationen der Kulturen in Bezug auf ihre Vermengungen und Überschneidungen mit anderen Kulturen zu erforschen. So postuliert Transkulturalität laut Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat »eine Öffnung, Dynamisierung und vielfältige wechselseitige Durchdringung der Kulturen.« (Kimmich/Schahadat 2012: 8) Diese Forschungsperspektive verspricht, sowohl das im Rahmen der Nationalstaaten Nicht-Beachtete als auch neue Machtbeziehungen zu erfassen, die im Zuge der Verflechtungen und des Durchdringens verschiedener kultureller Elemente entstehen. Phänomene wie Flucht (vgl. Arendt 2015), Migration (vgl. Glick Schiller/Basch/Blanc-Szanton 1997), Kolonisierung (vgl. Bhabha 2000) oder die gewaltsame Entortung von Menschen durch Menschenhandel und Sklaverei (vgl. Gilroy 2004) erfordern nun die Entwicklung von Wissens- und Wissenschaftsformaten, die vorwiegend aus inter- und transdisziplinären Forschungsperspektiven entstehen können (vgl. Spivak 2015; weitere Texte bei Langenohl/Poole/Weinberg 2015). Im Lichte dieser Forschungsthemen wird jedoch deutlich, dass transkulturelle und interkulturelle Forschung sowie Postcolonial Studies immer schon Hand in Hand gingen und sich auf gleiche Phänomene bezogen. So wird hier die Transkulturalität als Bestandteil der Interkulturalitätsforschung sowie zugleich als ihre besondere Zu-

spitzung bzw. Akzentuierung verstanden. Denn die Interkulturalität »schließt die Beschreibung von Gemeinsamkeiten, Überschneidungen oder Ähnlichkeiten mit ein.« (Heimböckel 2013: 21) Gleichzeitig greift die Forschung zur Transkulturalität auch (inter-)kulturelle Begegnungen, Thematisierung der Grenzen (wenn auch im Begriff der Auflösung) und die Verhandlung des Anderen auf. Auch das Staunen – Dieter Heimböckel (ebd.: 22) beschreibt es als zentrale Erfahrung und zugleich als »Vehikel der Interkulturalität« – ist wichtig für die Debatten zur Transkulturalität. Es ermöglicht epistemologische Überschreitungen und Ausbrüche aus bestehenden Gewohnheiten, löst notwendige Verunsicherungen und Momente des Unvertrauten aus, die aus den Begegnungen mit dem Anderen hervorgehen, und hilft dabei, die eigene kulturelle Bedingtheit kritisch zu reflektieren (vgl. ebd.). Vor allem ist die Interkulturalität mit Dieter Heimböckel und Manfred Weinberg als offenes und prozessual ausgerichtetes Projekt zu verstehen, das sich ständig weiterentwickelt und in dem mit verschiedenen wissenschaftlichen Zugängen experimentiert wird. In diesem Projektgedanken sind nicht nur die eigene wissenschaftliche Historizität und Dynamik inbegriffen, sondern auch ein Ausprobieren neuer konzeptioneller Zugänge wie das Hinterfragen bestehender Methoden (vgl. Heimböckel/Weinberg 2014: 123). Die Abgrenzung der Transkulturalität gegenüber der Interkulturalität (vgl. z.B. Kimmich/Schahadat 2012; Adelson 2015) würde so die Vorarbeiten der Interkulturalitätsforschung sowie die wissenschaftliche Kontinuität, die dem Wissen genuin ist, negieren. Außerdem unterscheiden kulturelle Artefakte nicht zwischen trans- oder interkulturellen Formen; es handelt sich oft um ein und dasselbe diskursive Feld.

Ein prägnantes und populäres Beispiel in Bezug auf das Verhältnis zwischen dem Meer und Transkulturalität stellt das Konzept des *Black Atlantic* dar. Im Rahmen dieses Konzeptes versucht Paul Gilroy (vgl. 2004), mit dem Atlantischen Ozean offensiv eine gemeinsame Erinnerung und somit einen neuen Ursprung für *Blackness* und weltweit zerstörte Diaspora zu etablieren. Oder umgekehrt: Sobald das Meer in den Fokus gerät, können nationale Grenzen nicht mehr eingehalten werden. So eröffnet bereits Braudels 1949 zuerst erschienene berühmte Studie *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* (1994) eine transnationale Perspektive, die eine transdisziplinäre Erweiterung und letztendlich eine eigene originäre Geschichtskonzeption erforderte.

Das Meer eignet sich also für die Verschiebung analytischer Fokusse und epistemologischer Rahmen. So entzieht sich die atlantische Genealogie bei Gilroy der Verfestigung, erschafft immer neue Verflechtungen und ist grundsätzlich heterogen und polyphon, bleibt dynamisch und mobil und lässt sich niemals beschränken oder eingrenzen. Das Meer fungiert somit als eine Metapher für eine neue Ökologie und Epistemologie transkultureller Erinnerungen, Identitätsprozesse und Gemeinschaftsbildung, bei denen Territorien und Grenzen an Bedeutung verlieren (sollen). Im Meer verdichten sich zugleich historische Diskurse. Der Ozean soll nicht als gedächtnisfrei verstanden werden. Er erinnert an die sog. *Middle Passage* – an den Dreieckshandel, bei dem die Menschen aus verschiedenen afrikanischen Ländern durch Gewalt und Betrug über den

Atlantik in die US-amerikanische Sklaverei entführt und gegen Rohstoffe und Güter für Europa ausgetauscht wurden (vgl. aktuell z.B. Wright 2015). Die See wird so zugleich zu einem transkulturellen Gedächtnisraum, der das Wissen über historische Verbrechen aufrechterhält und der nun zugleich – durch die Kraft des Meeres selbst – positiv umgedeutet wird, um eine neue, nicht homogenisierte, sondern dialogische und dynamische Identität schwarzer Menschen zu erschaffen, aber auch um Differenzen unter ihnen aufzuheben und daraus eine neue Solidarisierungskraft zu schöpfen. Das Meer lässt keine physischen Grenzen zu und es lässt sich nicht ohne Weiteres territorial besetzen oder aneignen; es besitzt eine eigene widerständige Materialität, die sich der Ideologisierung verweigert.

3. DAS MEER ALS TOPOS UND FORSCHUNGSRAUM

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb in den letzten Jahrzehnten auch ein verstärktes kulturwissenschaftliches Interesse am Meer zu beobachten ist. Davon zeugen zahlreiche Untersuchungen zum Meer selbst und zu angrenzenden maritimen Räumen wie Insel, Küste und Strand: Ausstellungen wie *Europa und das Meer* (im Deutschen Historischen Museum vom 13.06.2018 bis zum 06.01.2019; vgl. Blume u.a. 2019) oder Studien wie *Von Flaschenpost bis Fischreklame. Die Wahrnehmung des Meeres im 19. und 20. Jahrhundert* (Ruppenthal/Schilling/Weiss 2019), *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Ozeanische Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs* (Brittnacher/Küpper 2018), *Inseln und Insularitäten. Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960* (Ostheimer/Zubarik 2016), *The Meeting of the Waters. Fluide Räume in Literatur und Kultur* (Briški/Samide 2015), *Das Meer – Geschichte der ältesten Landschaft* (Richter 2014), *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt* (Wolf 2013), *Passagiere und Papiere. Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika* (Siegert 2006) oder das Essay *Boat People. Literatur als Geisterschiff* (Buch 2014), um nur einige wichtige Arbeiten der letzten Jahre zu nennen (vgl. weitere Studien, z.B. Feldbusch 2003; Schmitz-Emans 2003; Cohen 2010; Billig 2009; Feigel/Harris 2009; Baader/Wolf 2010; Wilkens/Ramponi/Wendt 2011; Kloof 2011; Horatschek/Rosenberg/Schäbler 2014). Eine der einschlägigen Publikationen, mit denen die Debatten zum Meer aktuell wurden, ist dabei *Le territoire du vide. L'Occident et le plaisir du rivage 1750-1840* (1988; dt. *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840*) von Alain Corbin (1990) zur sich im späten 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert entwickelnden »Erfindung« der Küste und zur Hinwendung zum Meer als Paradigmenwechsel in der (Selbst-)Wahrnehmung der westlichen Gesellschaften. Auch frühere Arbeiten zum Meer als Gegenstand der Geschichte, vor allem Braudels bereits erwähntes Buch *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* oder Carl Schmitts *Land und Meer* (vgl. Schmitt 2018), Michel Foucaults Bestimmung des Schiffs als Heterotopie schlechthin (vgl. Foucault 2013: 22; vgl. dazu auch Schäfer-Biermann u.a. 2016: 70), Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979) als

Geschichte der philosophischen Epistemologie oder auch Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Überlegungen zum Meer als glattem Raum (vgl. Deleuze/Guattari 1992) bilden Grundlagen der gegenwärtigen Forschung, wobei die Human-geografie und, darauf folgend, die Ansätze des *spatial turn* die Meeresuntersuchungen sicher weiterhin angespornt haben (vgl. z.B. Soja 1989; Weigel 2002; Döring/Thielmann 2008). Merkmal dieser kulturwissenschaftlichen Meeresforschung ist ihr interdisziplinärer Charakter, da das Meer den epistemologischen Rahmen jeder Einzeldisziplin sprengt: Archäologie, Anthropologie, Geografie, Geschichte, Kunstgeschichte sowie Medien- und Literaturwissenschaften tragen alle gemeinsam zu diesem Forschungsfeld bei. Kennzeichnend für diese neue Wende zum Meer ist auch seine Historisierung, wobei das Meer als historischer Kulturraum zugleich durchaus in seiner Materialität berücksichtigt wird. Das Meer ist nach Klein und Mackenthun daher nicht nur in seiner metaphorischen oder psychologischen Deutung zu sehen, sondern auch als »material and very real« (2003: 2), wie es etwa Derek Walcott in seinem Gedicht *The Sea Is History* (1979) programmatisch formuliert hat: Walcotts Metapher »works to restore the sea to the dynamics of the historical process energizing it for the project of re-imagining, re-writing and re-membling the past as a complex and polysemic dialogue, a meeting place of different cultures.« (Klein/Mackenthun 2003: 1f.)

Bevor das Meer als Forschungsgegenstand entdeckt wurde, war es bereits seit langer Zeit ein Gegenstand der Literatur, der bildenden Kunst und im 20. Jahrhundert auch des Films. Das Ästhetische ist möglicherweise das wirkungsvollste Wissen über das Meer – es gibt ihm Sinn und erschafft tradierbare Bilder. Das Meer wird in der Literatur nach Dieter Richter (2019) zum mythischen Meer, zum Meer des Abenteurers, zum erlebten Meer und dabei insbesondere zum Meer als Landschaft der Seele. In diese Tradition gehören auch die Küsten- und Inselmythen. Diese Unterteilung macht historisch-kulturelle Annäherungen an das Meer nachvollziehbar, die von der Mythologie bis hin zur Psychologie immer neue Paradigmen durchwandert haben, wie auch die Verarbeitung des Meeres in verschiedenen Gattungen und Genres: in Sagen und Heldenepen, Abenteuer-, Seefahrten- und Entdeckungsreiseromanen sowie in Inselutopien und Robinsonaden, wobei deren Motive überdauern und sich in den Werken vermischen. Vor allem wird die Reise als Kulturtechnik des Wissenserwerbs und des Abgleichs eigener Wissensstrukturen (vgl. Pause 2016) in diesem Zusammenhang relevant: Homers *Odysee*, persische Geschichten von *Sindbad dem Seefahrer* (9./10. Jahrhundert) und das deutsche *Kudrun*-Epos (um 1230) zeugen von früheren Entdeckungs- und Handelsreisen, wie später unter ganz anderen Vorzeichen das kolonial-utopische Bewohnen einer Insel in *Robinson Crusoe* (1719) von Daniel Defoe, Herders im *Journal meiner Reise im Jahr 1769* aufgezeichnete Bildungsreise und *Die Reise um die Welt* (1777) von Georg Forster, der James Cook auf seiner Entdeckungsreise begleitet hat. Die Schattenseite dieser Unternehmen, wie zum Beispiel Piraterie oder Kolonialisierungsgewalt, verarbeiten *Treasure Island* (1883) von Robert Stevenson oder *Heart of Darkness* (1902) von Joseph Conrad. *Moby-Dick; or, The Whale* (1851) von Herman Melville oder auch Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les mers* (1869/70; dt. 20.000 Meilen un-

ter dem Meer) befassen sich mit der Gewalt der Menschen gegen die Natur (und andersherum) und reflektieren die Modernisierung der Welt und deren neue Epistemologie – sie bezeugen und etablieren ein neues (naturwissenschaftliches) Paradigma, das auf der Beherrschung und Unterwerfung des Naturraums gründet. Philosophische Überlegungen über die menschliche Existenz finden sich in *A Descent into the Maelström* (1841) von Edgar Allan Poe und *Der Schimmelreiter* (1888) von Theodor Storm (vgl. Heimböckel 2018), vielfach bei Thomas Mann (z.B. *Buddenbrooks*, 1901, oder *Tod in Venedig*, 1912) oder in *The Old Man and the Sea* (1952) von Ernest Hemingway. Dabei wird das Meer nicht nur als erhaben und überwältigend erfahren, wie es zum Beispiel Friedrich Schiller in seinem berühmten Essay *Über das Erhabene* (1801) beschreibt, sondern als gefährlich, sich der Kontrolle entziehend – also als Ort der Katastrophen aller Art, etwa Havarien, des gefährlichen Abkommens vom Kurs, der Gefahren der Tiefsee und Stürme, die nach Stefan Hermes (vgl. 2016) einen besonders verbreiteten Meerestopos darstellen.

Diese ästhetischen Traditionen werden teilweise im Film tradiert, jedoch erzeugt das Meer, so Roman Mauer, hier eine besondere Paradoxie: Einerseits widersetzt es sich der medialen Erfassung:

Doch das »Gesicht« des Meeres (wenn es eines hat) sträubt sich [...] gegen den Rahmen der Kamera. In seiner offenen Weite deutet es auf den Raum jenseits des Bildkaders, so wie seine gewellte Oberfläche auf den Raum darunter und wie der Horizont auf den Raum dahinter verweist – gerade dieses dreifach sichtbar Unsichtbare prädestiniert die See zum mentalen Projektionsfeld, sodass es auch das eigene Gesicht sein kann, das einem aus der Meereslandschaft entgegen blickt. (Mauer 2010: 10)

In diesem medialen Widerstand verliert das Meer jedoch seine Universalität, wird durch die Filmtechnik und das Filmmaterial einerseits sowie durch die generische Logik (Kreuzfahrtschiffe in Melodramen und Katastrophenfilmen, Galeeren im Historienfilm, Haie im Horrorfilm usw.) andererseits historisiert (vgl. ebd.). Das Meer fungiert nach Mauer dabei als Handlungsraum, als Akteur, als Stimmungs- und Symbolträger (vor allem des Weiblichen, vgl. ebd.: 11). Auf allen diesen Traditionen bauen zudem die Werke auf, die die See jetzt auch als Erinnerungsräum verarbeiten.

4. ZU DEN BEITRÄGEN DES SCHWERPUNKTTHEMAS

Die Konjunktur des Meeres als Medium kultureller und kollektiver Erinnerungen führt somit zu einer Überschneidung unterschiedlich komplexer Bereiche der Kultur- und Wissensproduktion. Das vorliegende Themenheft schließt an jene Forschung an, die das Meer bzw. den Umgang mit dem Meer zu historisieren sucht, und versteht dabei das Interesse am Meer, wie bereits zu Beginn ausgeführt wurde, als Resultat eines politischen und somit symbolischen Wandels, der in Bezug auf Erinnerungen vor allem mit transkulturellen Prozessen in Ver-

bindung steht. Aber schon in der Vergangenheit – je nach Thema oder Perspektive – hatte das Meer immer wieder Konjunktur, etwa wenn es um Grenzüberschreitungen und diskursiven Wandel ging. Das Meer scheint also dazu geeignet zu sein, den Fantasien und dem Gedächtnis einen Raum zu bieten, der nicht allein als unzugänglicher Naturraum oder als politischer Demarkations- und Konfrontationsraum zu verstehen ist. Das Meer als Erinnerungsraum fungiert als imaginärer Ort jenseits nationaler Geschichten und kultureller Symbole, vor allem als gemeinsamer Raum potenzieller Entdifferenzierung, ja als Schwellen- und Übergangsraum ohne Grenze und Besitz. In diesem Raum wird nicht nur der Kontakt mit dem Anderen möglich – interkulturelle Semantiken werden hier immer wieder aufgerufen –, sondern im Meer als mythisch aufgeladenem Ursprungsraum des Lebens werden neue Anfänge und Genealogien gestiftet, die nun einen gemeinsamen, transkulturellen Ursprung und so die existenzielle Abhängigkeit vom Anderen begründen. Die Diskursivierung dieses politischen Wandels ist zugleich epistemologischer Natur, da das Meer in den Fokus politischer Aushandlungen rückt: Es konstituiert einen Raum von Gemeinsamkeiten, Berührungen und Verflechtungen, es eröffnet auch aufgrund eigener Eigenschaften neue Perspektiven.

Ozeane, Schiffe und Küsten werden demnach nicht mehr nur als Metaphern – zum Beispiel für das menschliche Dasein (wie in Hans Blumenbergs Essay *Schiffbruch mit Zuschauer*, 1979) –, sondern aus raumtheoretischer Perspektive auch in ihrer Bedeutung für die Konstruktion von Identitäten und die Gemeinschaftsbildung betrachtet, vor allem aber als grenzauflösende Räume und komplexe Kontaktzonen, als Räume von asymmetrischen und achronologischen Verflechtungs- und transkulturellen Beziehungsgeschichten, die Ansätze wie *histoire croisée* (vgl. Werner/Zimmermann 2002) oder *travelling memory* (Erl 201b) zu erfassen suchen: Die hier analysierten ästhetischen Werke bringen aus der Vergangenheit des maritimen Raums heraus fusionierende und grenzvermischende Erfahrungen hervor, die keine Trennung oder Gegenüberstellung mit dem Anderen, keine Stiftung autonomer Kulturen und keine (dauerhafte) Festlegung von Sinn mehr möglich machen. Diese Prozesse, die Diskontinuitäten, Fragmentarisierungen (des Erzählens, des Erinnerns, des Subjektwerdens), Entsemantisierungen oder symbolische Verdichtungen evozieren und schwer zu erfassende Affekte produzieren, werden in allen Beiträgen besprochen. Das Meer fordert also zur kulturellen Sinngenese heraus und benötigt eine neue epistemologische Rahmung. In diesem Zusammenhang erlangen hybride Identitäten, Grenzgänger*innen und Mischwesen, die die Untrennbarkeit und das Verflochtensein von Kulturen, Fakten und Fiktionen, Historie und Mythos erschaffen, eine besondere Bedeutung. In allen Beiträgen dieses Heftes werden neue Erinnerungsfiguren etabliert oder tradierte umgeschrieben, zu denen sich historische Ereignisse verdichten und verfestigen können, um erinnerbar zu werden (vgl. A. Assmann/J. Assmann 1988): Strandspaziergänger bei Dorit Müller und Michael Niehaus, die nationale Gedächtnisse und Geschichtsschreibungen vom Rande her dezentrieren; Medea und Meerjungfrauen an der Schnittstelle von Mythos und Geschichte, Vergangenheit und Gegenwart bei Barbara Bollig und

Nikolas Immer; der Matrose als Heimatloser, Grenzgänger und als ein Knotenpunkt verschiedener transkultureller Ereignisse bei Elisa Müller-Adams; Reisende und Migrant*innen, die das Kolonialwissen Europas konterkarieren, bei Johannes Görbert; die transkulturelle Allegorie Europas bei Irina Gradinari; der Tourist als sozialhistorisches Phänomen und Wissensfigur bei Burkhardt Wolf und Nils Jablonski sowie U-Boot-Mannschaften als unbekannte Helden des Kalten Krieges, die transnational und an der Schnittstelle von Natur und Technik hervorgebracht werden, bei Johannes Pause. Diese Erinnerungsfiguren stellen dabei spezifische epistemologische Rahmungen bereit, die sich nationalen Vergangenheiten widersetzen, diese verschieben und mit neuen Motiven und Bildern füllen und so rückblickend auch nationale Erinnerungsprozesse reflektieren. In den meisten Beiträgen kommt dabei auch dem Konzept der *lieux de memoire* von Pierre Nora eine besondere Bedeutung zu, denn das Meer lässt sich – das sollte aus den Vorüberlegungen deutlich werden – schwer zu einem Raum verfestigen. So rücken jene diskursiv-symbolischen und poetologischen Strategien in den Fokus, durch die das Meer im Rahmen von Kompensierungen, Übersetzungen oder fiktionalen Zuschreibungen als Erinnerungsraum performativ hervorgebracht wird. Das Meer ist so Raum kultureller Projektionen und Verdichtungen und zugleich – aufgrund seiner besonderen, nicht kontrollierbaren Materialität – Raum dynamischer und instabiler Verschiebungen, Überlagerungen, Umspülungen und Verflechtungen kultureller Prozesse.

Unter dem Abschnitt *Strandspaziergänge* sind die Beiträge zu finden, die den Strand als Ende der Kultur und somit auch als Ende der Repräsentation verstehen. Von diesem Ort aus können die Geschichte des Spaziergangs wie auch das nationale Gedächtnis einer Revision unterzogen werden. Michael Niehaus weist in seinem Beitrag *Strandgut, Treibgut* auf eine spezifische Materialität des Meeres, das zunächst als Speicherraum und erst später zum Gedächtnisraum wurde. Der Inhalt des Meeres als Speicherraum war vor allem angeschwommenes Strand- und Treibgut, das Küstenbewohner*innen sich aneigneten und das daher rechtlich stark umkämpft war. Erst mit der Entstehung der Kulturtechnik des Spaziergangs wurde das Meer zum Erinnerungsraum, der jedoch Spaziergänger nicht vereinnahmte oder an den sie sich nicht ganz anschließen konnten. Angeschwemmte Dinge und vor allem der Müll sorgten nicht ohne Weiteres für die Etablierung kollektiver Erinnerungen, sondern dienten als individuelle Souvenirs, die nicht kontextualisiert wurden (also keine Bedeutung trugen) und die mit einer anderen zeitlichen Signatur – in die Zukunft gerichtet – versehen wurden. Der Meerspaziergang einerseits und das Meer als Verkehrs- und Urlaubsraum andererseits ließen sich also, so Michael Niehaus, als ein globales (und nicht interkulturelles) Gedächtnis konstituieren, da das Meer den Ursprung der Dinge wie nationale Differenzen auslösche.

Die Küste als transkultureller Erinnerungsraum in W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn, so lautet der Titel des Beitrags von Dorit Müller. Darin steht der Strand im Fokus als ein transitorischer Raum, in dem Erinnerungen an vergessene Menschen, die vertrieben worden oder auf der Flucht waren und die zum größten Teil nicht im nationalen Gedächtnis aufgehoben wurden, gestaltet werden.

Allerdings bleibt die Küste bei Sebald auch ein Ort, an dem jeder Ursprung ausgelöscht wird. Die Küste, die selbst leer ist, zeugt von der Entwurzelung, die nicht in Bildern zu verfestigen ist. An der Küste verschwinden Grenzen zwischen dem Festland und dem Meer, und durch Überflutung und Überschwemmung werden vor allem Auslöschung und Zerstörung deutlich. So können auch solche transkulturellen und daher ›Randerinnerungen‹ nur aus einer transitorischen Schreibweise zwischen historischen Dokumenten und Anekdoten, individuellen Erinnerungen und Reminiszenzen, Bildern und Text hervorgehen. Sebald entwirft, so Dorit Müller, ein Monument für Vertriebene, das zugleich jene Verflüchtigung und Vergänglichkeit kulturellen Wissens gerade zur Schau stellt und an sich nicht deutbar und leer erscheint.

In den Beiträgen, die unter der Überschrift *Meer überqueren* versammelt sind, steht die Reise übers Meer im Mittelpunkt, mit der Erinnerungs- und Vergessensprozesse reflektiert werden. An dieser Stelle kommt auch der Reise bzw. der Seefahrt als Erkenntnisparadigma Bedeutung zu, da die Begegnung mit dem Anderen oder sogar die Erfahrung des Andersseins durch sie hervorgehoben und neue und alte Wissensbestände so in ein Verhältnis gesetzt werden. Das Meer wird also zu einem Raum jenseits kultureller Verortung und Verfestigung, bei dem kollektive Wissensbestände aktiviert und in einem neuen Zusammenhang gedacht werden. Dadurch können neue Wissenssysteme an der Schnittstelle von Faktizität und Fiktion etabliert werden. Nikolaus Immer untersucht in »O Meer, o Meer, so trüb und wild.« *Maritime Erinnerungsräume in der Reiselyrik des frühen 19. Jahrhunderts* Reisegedichte von Adelbert von Chamisso, Nikolaus Lenau und Anastasius Grün, mit denen er eine Wiederentdeckung des Meeres in der Lyrik und seine poetische Nobilitierung festhält. Das Meer durchzieht die Ambivalenz von Bedrohung und zugleich jedoch mit dem Hinweis auf die *Odyssee* von Homer und vor dem Hintergrund zunehmender Reiseerfahrung von Faszination und Begehren. Im Meer vermengen sich so individuelle mit kollektiven Erinnerungen, um über existenzielle Zustände oder auch aktuelle politische Ereignisse nachzudenken. Das Meer stellt dabei grundsätzlich einen Raum interkultureller Begegnungen dar, der über nationale Selbstverständnisse hinausgeht, auch wenn individuelle Erinnerungen in der Reiselyrik prävalieren. Es geht also im Gegensatz zu Astrid Erlls *Travelling Memory* (201b) um individuelle dichterische Freiheit und somit um einen beweglichen Raum des Meeres, das intertextuell jedoch zu einem unendlich be- und umgeschriebenen Erinnerungsraum werden kann.

Literarische Spuren und intertextuelle Referenzen an Meeres- und Seefahrerliteratur sind auch in Nils Jablonskis Beitrag *Erinnern – Übersetzen – Transponieren. Die poetische Verräumlichung des Meeres durch idyllische Reminiszenzen an Homer und Goethe in Alexander von Warsbergs Das Reich des Alkinoos (1878)* zentral. Jablonski untersucht den Reisebericht zur Insel Korfu im Rückgriff auf Jean-Didier Urbains raumsemiotische Trias von Fläche, Raum und Ort und zeigt, dass das Meer und die Küste durch eine poetische Tätigkeit performativ zu einer (sozialen und historischen) Landschaft werden. Mithilfe von drei ästhetischen Strategien, dem (intertextuellen) Erinnern, Übersetzen und Transponieren, wird

das Meer zu einem kulturellen Erinnerungsort, mit Pierre Nora zum *lieu de mémoire*, geformt, bei dem vor allem das Gedächtnis der Literatur konstitutiv wird. Das schwer semantisierbare Meer wird u.a. mit Reminiszenzen aus den antiken Texten und einigen Werken von Johann Wolfgang von Goethe gefüllt, wodurch sich das Meer und die Küste zu einem Raum verwandeln, in dem eine besondere Zeitlichkeit herrscht bzw. sich Vergangenheit und Gegenwart verdichten. Der Tourist Warsberg ›bereist‹ so zugleich auch den Ursprung und die Geschichte der westlichen Zivilisation.

Im Gegensatz dazu merken die Tourist*innen auf Kreuzfahrten, die im Fokus von Burkhardt Wolfs Überlegungen in *Smiles in the Face of Nada. Cruise Ships and D.F. Wallace's ›Experimental Essay‹* stehen, kaum noch, dass sie sich auf dem Meer befinden. Im Gegensatz zu früheren Seefahrten schreiben Kreuzfahrtschiffe die kulturelle Bedeutung des Meeres um. Nun verdichten sich im Meer Unterhaltung und Kommerz, die seine neue Erfassung einfordern, wie es zum Beispiel David Foster Wallace in seinem experimentalen Essay reflektiert. Anstelle von Gefahren, Abenteuern, Entdeckungen und dem Zufall, dem man sich überlässt, herrschen bei Kreuzfahrten Sicherheit, Unterhaltung und Befriedigung durch den Konsum. Passagier*innen wird jeder (Kauf-)Wunsch erfüllt, sodass nach Wolf vor allem narzisstische Triebe aktiviert werden bzw. eine Art Regression in eine der infantilen Entwicklungsphasen, die ›thalassische Regression‹, stattfindet. So wird das Schiff zu einem Unort, eine bloße Passage ohne symbolische Bedeutung. Diese Passage verwandelt das Meer in eine sichtbare und kommerziell verwertbare Dekoration, die wiederum zugleich einen Ort des unsichtbar gemachten, von existenziellen Ängsten heimgesuchten Unbewussten etabliert. Weiße Schiffe verdecken mit ihrer luxuriösen Ausstattung zugleich diesen Ort des Unbewussten.

Der Abschnitt *Mit Meer experimentieren* versammelt jene Beiträge, welche die besondere Materialität des Meeres ästhetisch und epistemologisch verarbeiten und mit dem Meer Umschreibungen und Dekonstruktionen von nationalspezifischen Erinnerungstopoi vornehmen. Das größte Weltmeer, der Pazifik, steht im Mittelpunkt von Johannes Görberts Beitrag *Erinnerung an die Zukunft. Der Pazifische Ozean als Herausforderung für die europäische Moderne – am Beispiel ›transpazifischer‹ Texte von Egon Erwin Kisch, Vicki Baum und Alfred Döblin (1933-1946)*. Allein der Fokus auf den Pazifischen Ozean verschiebt Perspektiven auf die Weltordnung und -politik, dezentriert so eurozentristische Sichtweisen und etabliert Gegenerzählungen gegenüber Kolonialberichten und westlichen imperialistischen Schriften. Es ist deshalb kaum verwunderlich, dass drei von Görbert exemplarisch besprochene Werke heute kaum noch bekannt sind. Sie sprengen den engen Rahmen des nationalspezifischen Kanons und so den der nationalen deutschen Erinnerungen, fungieren also selbst als Herausforderungen bestehender nationaler Erinnerungskulturen und nehmen zugleich künftige Themen wie Globalisierung und Transkulturalität vorweg. Das transatlantische Dreieck zwischen China, Japan und den USA, das durchaus als ein Krisen- und Kriegsgebiet zu fassen ist, rückt heute besonders aktuelle Themen wie Migration, Akkulturation oder kulturelle Ursprünge in den Vordergrund.

Barbara Bollig untersucht im Beitrag *Zwischen den Gezeiten. Griechische Wiking, teuflische Götter, natürliche Gewalt in Lars von Triers Medea (1988)* historische und medienästhetische Transformationen des Medea-Mythos. Von Triers *Medea* führt antike und germanische Mythen zusammen, zugleich rekurriert der Film auf den vor allem durch Klaus Theweleit beschriebenen westlichen Topos, der Weiblichkeit mit Meer und Fluten assoziiert. Medea erscheint durch Meer und Sümpfe als Zwischenwesen und Grenzgängerin, die in ihrer Andersartigkeit und Fremdheit traditionelle Dichotomien wie Land und Meer, Staat und Gesetzlosigkeit, Männlichkeit und Weiblichkeit, Kultur und Natur auflöst. Die Medeafigur begreift Bollig mit Pierre Nora als *lieu de mémoire*, der von allen nationalen Semantiken befreit Zuschauende mit dem eigenen westlichen, als gewaltsam und universell inszenierten Ursprung konfrontiert und zugleich durch den Entzug der eindeutigen Sinnfestlegung einen Schock evoziert. Medea wird so zu einem transkulturellen und transhistorischen Erinnerungsraum rekonstituiert.

Reise- und Migrationsbewegungen von Erinnerungen, *travelling memories*, stehen im Mittelpunkt von Judith Schalanskys Roman *Blau steht dir nicht*, den Elisa Müller-Adams untersucht. Schalansky unternimmt in der Tradition eines »nautischen Erzählens«, das zum einen durch die Ambivalenz von Fakt und Fiktion gekennzeichnet ist und zum anderen hochgradig intertextuell und selbst-reflexiv erscheint, eine Hinterfragung und Dezentrierung von Erinnerungsdiskursen, argumentiert sie in ihrem Beitrag »Ein bisschen was muss dran sein«. *Nautisches Erzählen und nautisches Erinnern in Judith Schalanskys Blau steht dir nicht*. Individuelle, biografische Erinnerung an die Kindheit in der DDR werden in diesem Werk mit nationalen und transkulturellen Erinnerungsdiskursen des europäischen kollektiven Gedächtnisses verknüpft. Das Meer übernimmt dabei eine zentrale erinnerungspoetologische Funktion: Schalansky entwickelt in Text-Bild-Kombinationen den Matrosenanzug als Bildtopos, der als zentrales Motiv des Romans die vielfältigen Vernetzungen und Reise- oder Migrationsbewegungen von Erinnerung vor Augen führt.

Meer und Krieg, der vierte und letzte Abschnitt in diesem Schwerpunktthema der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, behandelt Kriegserinnerungen, die in vielen nationalen Gedächtnissen etabliert sind. In diesem Kontext war das Meer als Bedrohungsraum konzipiert, der gnadenlose Kriegszustände verschärfte. Allerdings ist das nicht in Bezug auf Atom-U-Boot-Filme der Fall, wie es Johannes Pause in seinem Beitrag *Der Kalte Krieg und das Meer. Zur Erinnerungspolitik des U-Boot-Films* ausarbeitet. Dieses Genre etabliert das Meer als einen transnationalen Handlungsraum und so als transnationalen Gedächtnisraum, in dem Erinnerungen an gemeinsame, internationale Bemühungen während des Kalten Krieges über Grenzen hinaus und trotz der Konfrontationen gestaltet werden. Mit ihnen werden gerade die Kriegshandlungen memoriert, die den Krieg und somit die Auslöschung der Nationen verhindern sollen. Die Handlungen der U-Boot-Filme und die Handlungen des Kalten Krieges verbinden sich so zu einer gebrochenen Allegorie, die den Kalten Krieg vor allem als epistemologisches Problem kenntlich macht: Die Paradoxie der Erinnerungen an den Kal-

ten Krieg ist die verhinderte Selbstauslöschung der Nationen – also Nichtkriegshandlungen, deren Monument das versunkene Atom-U-Boot darstellt (und nicht etwa das erfolgreiche U-Boot). Das (versunkene) U-Boot entzieht sich den öffentlichen Erinnerungsakten und den kollektiven Ritualisierungen, nichtsdestotrotz erschaffen Filme szenische Erinnerungseinheiten (Szenografien), mit denen im Meer fehlende Orte durch Handlungen kompensiert werden und so ein Raum entstehen kann, der vorstellbar und somit erinnerbar wird.

Auch die deutschen U-Boot-Filme über den Zweiten Weltkrieg sind nach *Irina Gradinari* Effekt des Kalten Krieges, da sie im Meer ehemalige Feindschaften zu den aktuellen Nato-Partnern abstrahieren können. In ihrem Beitrag *Die Arbeit an einer EU-Identität. U-Boot-Filme über den Zweiten Weltkrieg: Laconia/The Sinking of the Laconia* (D/UK 2001, R.: Uwe Janson) zeigt sie, dass das U-Boot – anders als in den Atom-U-Boot-Filmen bei Johannes Pause – nicht als »Staatschiff« (Wolf 2013: 187), sondern als universelle Volkssubstanz jenseits des Politischen inszeniert wird, wobei sich diese U-Boot-Filme durchaus der Ikonografie des faschistischen Körperpanzers (Theweleit) bedienen. Auf diese Tradition greift der aktuelle U-Boot-Film zurück, eine englisch-deutsche Koproduktion unter der Regie von Uwe Janson, um eine gesamteuropäische Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zu erschaffen, in deren Kontext die Parteien versöhnt werden. Nicht nur entsteht dabei durch Zitate aller Art eine transkulturelle Ikonografie, sondern im Zuge dessen wird sogar eine transnationale Erinnerungsfigur – die Allegorie Europas – erschaffen, die nicht nationalspezifisch verortbar wäre. So wird das Meer zu einem Experimentierraum, in dem Geschichte und kulturelle Differenzen umgeschrieben, ja aufgelöst werden können.

Einzelne Beiträge wurden im Rahmen des gemeinsamen gleichnamigen Workshops des *Centrums für Postcolonial und Gender Studies (CePoG)* der Universität Trier (gefördert aus den Mitteln der inneruniversitären Forschungsförderung des Präsidenten der Universität Trier) und des Instituts für Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft der FernUniversität in Hagen diskutiert. Der Workshop, der von Junior-Professorin Irina Gradinari und Dr. Elisa Müller-Adams organisiert wurde, fand vom 30.11. bis zum 01.12.2017 an der Universität Trier statt. Für die Vorbereitung dieser Ausgabe bedanken wir uns für die Korrekturen einzelner deutschsprachiger Beiträge bei Silvana Dorothea Schmidt und Dominic Hölzel sowie für die Korrekturen der englischen Texte bei Alisa Rethy.

LITERATUR

- Adamowsky, Natascha (2017): *Ozeanische Wunder. Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*. München.
- Adelson, Leslie A. (2015): *Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen*. In: Andreas Langenohl/Ralph Poole/Manfred Weinberg (Hg.): *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld, S. 125-138.

- Arendt, Hannah (2015): *Wie Flüchtlinge [1943]*. In: Andreas Langenohl/Ralph Poole/Manfred Weinberg (Hg.): *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld, S. 33-44.
- Arnold, Rosemarie Sabine (1998): *Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis. Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat*. Bochum.
- Assmann, Aleida (1993): *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt a.M.
- Dies. (1995): *Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung*. In: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.): *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*. Opladen, S. 169-189.
- Dies. (1996): *Im Zwischenraum zwischen Geschichte und Gedächtnis. Bemerkungen zu Pierre Noras *Lieux de mémoire**. In: Etienne François (Hg.): *Lieux de mémoire, Erinnerungsorte. D'un modèle français à un projet allemand*. Berlin, S. 19-27.
- Dies. (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Dies. (2000): *Individuelles und kollektives Gedächtnis. Formen, Funktionen und Medien*. In: Kurt Wettengl (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit, S. 21-27.
- Dies./Assmann, Jan (1988): *Schrift, Tradition und Kultur*. In: Wolfgang Raible (Hg.): *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema »Mündlichkeit und Schriftlichkeit«*. Tübingen, S. 25-49.
- Assmann, Jan (1988): *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: Ders./Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M., S. 9-19.
- Ders. (1995): *Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitskultur und normative Vergangenheit*. In: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.): *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*. Opladen, S. 51-75.
- Baader, Hannah/Wolf, Gerhard (2010): *Maritime Tableaus. Eine Vorbemerkung*. In: Dies. (Hg.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Zürich/Berlin, S. 7-12.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort v. Elisabeth Bronfen*. Aus dem Engl. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen.
- Billig, Volkmar (2009): *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin.
- Binder, Beate/Kaschuba, Wolfgang/Niedermüller, Peter (2001): *Inszenierungen des Nationalen – eine einleitende Bemerkung*. In: Dies. (Hg.): *Inszenierung des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien, S. 7-15.
- Blume, Dorlis u.a. (Hg.; 2019): *Europa und das Meer*. Berlin.
- Blumenberg, Hans (1973): *Der Prozess der theoretischen Neugierde*. Frankfurt a.M.
- Ders. (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.
- Braudel, Fernand (1994): *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. [1949]*. 3 Bde. Aus dem Franz. v. Grete Osterwald u. Günter Seib. Berlin.
- Brink, Cornelia (1998): *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin.

- Brittnacher, Hans Richard/Küpper, Achim (Hg.; 2018): *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Ozeanische Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen.
- Briški, Marija Javor/Samide, Irena (Hg.; 2015): *The Meeting of the Waters. Fluide Räume in Literatur und Kultur*. München.
- Buch, Hans Christoph (2014): *Boat People. Literatur als Geisterschiff*. Frankfurt a.M.
- Chakrabarty, Dipesh (2015): Postcolonial Studies und die Herausforderung des Klimawandels. In: Ulrike Bergermann/Nanna Heidenreich (Hg.): *total – Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*. Bielefeld, S. 329-348.
- Cohen, Margaret (2010): *The Novel and the Sea*. Princeton.
- Corbin, Alain (1990): *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840*. Aus dem Franz. v. Grete Osterwald. Berlin.
- Cornelißen, Christoph (2003): Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 54, S. 548-563.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Franz. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin.
- Dembeck, Till (2010): X oder U? Herders ›Interkulturalität‹. In: Dieter Heimböckel u.a. (Hg.): *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*. München, S. 103-128.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.; 2008): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld.
- Ebbrecht, Tobias (2011): *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld.
- Erll, Astrid (2004): Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Dies./Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin/New York, S. 3-22.
- Dies. (Hg.; 2005): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York.
- Dies. (2011a): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar.
- Dies. (2011b): *Travelling Memory*. In: *Parallax* 17, H. 4, S. 4-18.
- Dies./Nünning, Ansgar (Hg.; 2004): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin/New York.
- Feigel, Lara/Harris, Alexandra (Hg.; 2009): *Modernism on Sea: Art and Culture at the British Seaside*. Oxford.
- Feldbusch, Thorsten (2003): *Zwischen Land und Meer: Schreiben auf den Grenzen*. Würzburg.
- Foucault, Michel (2013): *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Berlin.
- Frei, Norbert (1996): *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München.
- Gilroy, Paul (2004): *Der Black Atlantic*. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin, S. 12-32.

- Glick Schiller, Nina/Basch, Linda/Blanc-Szanton, Christina (1997): Transnationalismus: Ein neuer analytischer Rahmen zum Verständnis von Migration. In: Heinz Kleger (Hg.): Transnationale Staatsbürgerschaft. Frankfurt a.M./New York, S. 81-105.
- Gradinari, Irina (2020): Kinematografie der Erinnerungen. Bd. 1: Filme als kollektives Gedächtnis verstehen. Wiesbaden.
- Dies./Müller, Dorit/Pause, Johannes (Hg.; 2016): Versteckt – Verirrt – Verschollen. Reise und Nicht-Wissen. Wiesbaden.
- Halbwachs, Maurice (1985): Das kollektive Gedächtnis [1939]. Aus dem Franz. v. Holde Lhöst-Offermann. Frankfurt a.M.
- Hall, Stuart (2018): Das verhängnisvolle Dreieck: Rasse, Ethnie, Nation. Aus dem Engl. v. Frank Lachmann. Berlin.
- Heimböckel, Dieter (2013): Die deutsch-französischen Beziehungen aus interkultureller Perspektive. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 4, H. 2, S. 19-40.
- Ders. (2018): Gespenster-Geschichte. Theodor Storms »Der Schimmelreiter«. In: AION. Annali. Sezione Germanica 28, H. 1-2, S. 59-78.
- Ders./Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119-144.
- Hermes, Stefan (2016): »[W]as gibt ein Schiff, das zwischen Himmel und Meer schwebt, nicht nur weite Sphäre zu denken!« Seefahrt und (Nicht-)Wissen in Herders *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. In: Irina Gradinari/Dorit Müller/Johannes Pause (Hg.): Versteckt – Verirrt – Verschollen. Reise und Nicht-Wissen. Wiesbaden, S. 329-345.
- Hirsch, Marianne (1997): Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge.
- Horatschek, Anna-Margaretha/Rosenberg, Yvonne/Schäbler, Daniel (Hg.; 2014): Navigating Cultural Spaces: Maritime Places. Amsterdam/New York.
- Hühn, Melanie u.a. (Hg.; 2010): Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. Münster.
- Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (2012): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld, S. 7-21.
- Klein, Bernhard/Mackenthun, Gesa (Hg.; 2003): Sea Changes: Historicizing the Ocean. New York.
- Klooß, Wolfgang (2011): Writing Coast and Sea: An Introductory Essay. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 44, H. 2/3, S. 97-109.
- Lachmann, Renate (1993): Kultursemilogischer Prospekt. In: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München, S. XVII-XXVII.
- Landsberg, Alison (2004): The Prothetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York/Chichester.
- Langenohl, Andreas/Poole, Ralph/Weinberg, Manfred (Hg.; 2015): Transkulturalität. Klassische Texte. Bielefeld.
- Lazardig, Jan (2007): Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert. Berlin.
- Leggewie, Claus (2009): Schlachtfeld Europas. Transnationale Erinnerungen und europäische Identität. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 54, H. 2, S. 81-93.

- Mauer, Roman (2010): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Das Meer im Film. Grenze. Spiegel. Übergang. München, S. 9-28.
- Niethammer, Lutz (2000): Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Reinbek b. Hamburg.
- Nora, Pierre (Hg.; 2005): Erinnerungsorte Frankreichs. Aus dem Franz. v. Michael Bayer. München.
- Ostheimer, Michael/Zubarik, Sabine (Hg.; 2016): Inseln und Insularitäten. Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960. Hannover.
- Pause, Johannes (2016): Reise und Nicht-Wissen. Ein Aufbruch. In: Ders./Irina Gradinari/Dorit Müller (Hg.): Versteckt – Verirrt – Verschollen. Reise und Nicht-Wissen. Wiesbaden, S. 1-27.
- Reichel, Peter (1995): Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit. München/Wien.
- Richter, Dieter (2014): Das Meer – Geschichte der ältesten Landschaft. Berlin.
- Ders. (2019): Seeseiten. Die Literatur und das Meer. In: Dorlis Blume u.a. (Hg.): Europa und das Meer. Berlin, S. 166-174.
- Ruppenthal, Jens/Schilling, Ruth/Weiss, Martin P.M. (Hg.; 2019): Von Flaschenpost bis Fischreklame: Die Wahrnehmung des Meeres im 19. und 20. Jahrhundert. Köln.
- Schäfer-Biermann, Birgit u.a. (2016): Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument. Eine Anwendung am Beispiel Kleingarten. Wiesbaden.
- Schmidt, Patrick (2004): Zwischen Medien und Topoi: Die *Lieux de mémoire* und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses. In: Astrid Erll / Ansgar Nünning (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York, S. 25-43.
- Schmitt, Carl (2018): Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung [1942]. Stuttgart.
- Schmitz-Emans, Monika (2003): Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg.
- Siebert, Bernhard (2006): Passagiere und Papiere. Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika. München.
- Soja, Edward (1989): Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London/New York.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2015): Grenzen überqueren. In: Andreas Langenohl/Ralph Poole/Manfred Weinberg (Hg.): Transkulturalität. Klassische Texte. Bielefeld, S. 213-229.
- Troebst, Stefan (2013): Von Nikita Chruščëv zu Sandra Kalniete: »1956« und Europas aktuelle Erinnerungskonflikte. In: Ders.: Erinnerungskultur – Kulturgeschichte – Geschichtsregion: Ostmitteleuropa in Europa. Stuttgart, S. 85-110.
- Warburg, Aby (2000): Der Bildatlas Mnemosyne. In: Ders.: Gesammelte Schriften (Studienausgabe), Bd. II/1. Hg. v. Martin Warnke u. Claudia Brink. Berlin.
- Weigel, Sigrid (2002): Zum »topographical turn« – Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: Kulturpoetik 2, H. 2, S. 151-165.
- Welsch, Wolfgang (2009): Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Lucyna Darowska/Claudia Machhold (Hg.): Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz. Bielefeld, S. 39-66.

- Welzer, Harald (Hg.; 2001): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg.
- Ders. (2005): Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (2002): Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28, H. 4, S. 607-636.
- Wilkens, Anna E./Ramponi, Patrick/Wendt, Helge (Hg.; 2011): Inseln und Archipele: Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung. Bielefeld.
- Wolf, Burkhardt (2013): *Fortuna di mare*. Literatur und Seefahrt. Zürich/Berlin.
- Wolfrum, Edgar (1999): Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948-1990. Darmstadt.
- Wright, Michel M. (2015): *Physis of Blackness*. Beyond the Middle Passage Epistemology. Minneapolis.

Strandspaziergänge

Strandgut, Treibgut

MICHAEL NIEHAUS

Abstract

This article imagines the sea, through a focus on the coast, as a space of remembrance. The coast is a zone where the sea, understood as a storage medium, deposits natural things and artefacts in an uncontrolled way. The essay distinguishes two historical phases: In the first phase – up until the 19th century – the commercial value of the deposited things is the central concern. Accordingly, the beach appears first and foremost as a chaotic zone of (collective) beach robbery. In the second phase, an aesthetic and contemplative relationship between man and the beach can take hold, which manifests itself particularly in the (solitary) beach walk. Things are assigned a symbolic value and memorial character, making the sea a special reservoir of memory. Understood in this framework, the contemporary sea, predominantly depositing sea garbage, creates less an image of transculturality than of the inescapable globalisation of Western civilization.

Title: Flotsam and Jetsam

Keywords: beach theft; storage memory; found objects; commemorative mark; globalization

1. VON DER KÜSTE ZUM STRAND

Das Meer ist nicht grenzenlos; es wird von Küsten begrenzt, von Stränden. Im Normalfall sehen wir das Meer von der Küste aus. Wenn wir von der Küste als Küste sprechen, denken wir sie als die Zone des Austauschs, des Übergangs, der Schwelle, während das Meer für uns ein Raum für sich ist. In seiner Studie *Mee-reslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840* hat Alain Corbin die Entwicklung nachgezeichnet, die unsere abendländische Wahrnehmung der Meere von der Küste genommen hat, bevor es, wie er sich ausdrückt, zur »Erfindung des Strandes« (Corbin 1990: 319) gekommen ist, wie wir ihn kennen. Der Strand als ein friedlicher Aufenthaltsort für den Menschen ist nicht nur deshalb voraussetzungsreich, weil das Baden im Meer eine späte Errungenschaft ist. Das Meeresbaden – ob zum Vergnügen oder der Gesundheit halber – stellt nur ein Element des Ensembles von Praktiken dar, die mit den zu gehegten Stränden gewordenen Küstenstreifen verbunden sind. Corbin macht in diesem Zusammenhang den Begriff des *otium* – der *Muße* – stark. Bereits von den vornehmen Römern der Antike konnte eine Villa am Meer (in sicherer Entfernung von ihm) als ein Raum der Entspannung und der Kontemplation genossen werden (vgl. ebd.: 320-322); in den Texten zur Ästhetik aus dem 18. Jahrhundert ist der Anblick des Meeres (aus einer Halbdistanz) eines der topischen Beispiele für das

Erhabene; und in anderer Weise ist auch das gesellige Leben am Strand (in der Nähe des Wassers) mitsamt den dort ausgeübten Tätigkeiten zunächst einmal eine Form des Müßiggangs, wodurch eine Opposition zu jenen Teilen der Bevölkerung entsteht, deren unmittelbare Begegnung mit dem Meer sich ihrem Arbeitsleben verdankt.

Den Strand als geselligen Natur-Kultur-Raum der Freizeitbeschäftigungen – den Strand, den man kultursemiotisch »als Text lesen« (Fiske 2000: 56) kann – gibt es nur, weil das Meer in besonderer Weise dazu in Lage ist, ein *vereinzeltes* Subjekt in eine im weitesten Sinne ästhetische Stimmung von unterschiedlicher ›Tiefe‹ zu versetzen. Diese Tiefe wurde erstmals in der Romantik ausgelotet, wobei die Romantiker freilich, wie Corbin beschreibt, »viel von früheren Modellen« (Corbin 1990: 213) übernehmen. Das Meeresufer wird »zum privilegierten Ort der Selbstentdeckung«, der Strand zum Auslöser einer »besondere[n] Schwingung des Ich«, und der »Traum von einer Verschmelzung mit den elementaren Kräften« kann sich hier ebenso entfalten wie das »Phantasma des Verschlungenwerdens«; überdies lässt die »Leere des Ozeans, zum metaphorischen Ort des persönlichen Schicksals erhoben, [...] den Strand als einen Grenzbereich erscheinen, der den Spaziergänger [...] zu einer periodischen Lebensbilanz auffordert.« (Ebd.: 214) Emblematisch vor Augen geführt wird dies in dem revolutionären (und entsprechend schnell berühmt gewordenen) Gemälde *Mönch am Meer* (1809) von Caspar David Friedrich, in dem der gemalte Raum zu einem »inneren Raum« (ebd.: 217) für ein einsames Subjekt geworden ist. Das Individuum der Romantik, so fasst Corbin zusammen, komme nicht mehr an die Küste, um »die Grenzen zu bewundern, die Gott der Gewalt der Meere gesetzt hat«, sondern hoffe, auf »der Suche nach sich selbst, [...] seine eigenen Grenzen zu entdecken oder, besser gesagt, sich wiederzufinden« (ebd.: 214). Wenn das Subjekt in dieser Weise müßig ist, wird das Meer zu einem abstrakten Gegenüber, einem Imaginären und einem Ort der Imagination. Man könnte sagen, es kommt zu keiner konkreten *Verbindung*. Man kann dem Meer auch – von der Küste aus – etwas Konkretes übergeben, vor allem aber kann man vom Meer etwas vor die Füße gespült bekommen. Dann wird die Verbindung konkret. Der Art und Weise, in der das Meer über Dinge mit uns in Verbindung tritt, widmen sich die folgenden Überlegungen.

2. STRANDRAUB

Das Meer lässt sich – wie vieles andere auch – als ein Speichermedium auffassen, das freilich nicht Informationen, sondern Dinge gespeichert hat. Den Output dieses Speichers findet man in der Zone des Strandes, als angeschwemmtes oder zu bergendes Strandgut. Das ist natürlich eine sehr spezielle Betrachtungsweise. Sie lenkt aber den Blick darauf, dass das Meer als ein Speichermedium ein Gegenüber und ein *Akteur* ist, der – gleichsam – etwas Konkretes *hergibt*. Was das Meer hergibt, ist insofern ein *Gut*, als es unter dem *Wert*-Aspekt betrachtet werden kann.

Zunächst ist daran zu erinnern, dass die Orte, an denen Wertgegenstände einen (neuen) Eigentümer erhalten, stets Gegenstand von Regelungen sind – so etwa, wenn etwas getauscht, erworben oder geschenkt wird: Der Eigentümer ist der *rechtmäßige* Besitzer. Wer das, was er sein Eigentum nennen darf, nicht selber hergestellt hat, hat es in der Regel von einem Voreigentümer übertragen bekommen. Wenn jemand Dinge am Strand findet und aufliest, ist er noch nicht deren Eigentümer geworden, er hat sich nur *besitzlose* Sachen angeeignet. Wenn diese Sachen einen Eigentümer gehabt haben, sind sie zunächst einmal nicht *herrenlos*. Herrenlos im juristischen Sinne sind allerdings das Wasser des Meeres selbst und die Dinge, die es *von Natur aus* an den Strand spült (Dinge, die nie Sachen gewesen sind). Damit eine Sache herrenlos ist, bedarf es eines Eigentumsverzichts (*Dereliktion*). Haben die vormaligen Eigentümer auf das Eigentum an den Sachen, die man am Strand findet, verzichtet? Das ist nicht gewiss. Nach deutschem Recht fällt das Strandgut unter das Fundrecht, welches für Sachen im Wert von mehr als 10 Euro eine Abgabepflicht festlegt. Erst nach Ablauf eines halben Jahres geht das Eigentum, wenn kein Eigentümer einen Anspruch geltend gemacht hat, an den Finder.

Es ist nicht selbstverständlich, dass das Strandgut unter das Fundrecht fällt. In Deutschland ist das erst seit 1990 der Fall. Diese Subsumtion markiert den (vorläufigen) Endpunkt einer langen Geschichte, in der es darum ging, die umkämpfte Zone des Strandes zu pazifizieren. Hat nicht das, was man am Strand finden kann, das Meer selbst hergegeben? Hat das Meer als Speichermedium nicht alle anderen Eigentumsverhältnisse gewissermaßen gelöscht? Muss der Strand nicht ein Ort besonderen Rechtes sein? Schon in hellenistischer Zeit wurde das, was auf dem Meer und an den Küsten geschieht, Gegenstand rechtlicher Regelungen. Die erste, von der wir wissen, ist die *Lex Rhodia de iactu* aus dem 3. vorchristlichen Jahrhundert (vgl. Wagner 1997), die später in das Römische Recht eingearbeitet wurde. Sie behandelte in erster Linie den *Seewurf*, das heißt die diffizilen Fragen des Schadensausgleichs, wenn in Seenot befindliche Schiffe Teile des ihnen von den Eigentümern anvertrauten Frachtguts über Bord werfen müssen, um dem Schiffbruch zu entgehen. Schon das Römische Recht legt aber auch fest, dass eine »zur Entlastung eines Schiffs über Bord geworfene Sache [...] im Eigentum ihres Herrn« verbleibt und eben »nicht dem Ergreifer« gehört, »weil sie nicht als derelinquiert, als herrenlose Sache erachtet wird; denn der Eigentümer hat nicht die Absicht, *mentem*, sie aufzugeben, vielmehr würde er sie, wenn er sie wiederfände, mitnehmen« (ebd.: 370): Auch derjenige, der seine Sachen über Bord wirft, hofft, dass das Meer als ihr temporärer Speicher (sozusagen als – wenn auch unsicheres – Depot) fungieren wird.

Mit dem Wort *Strandrecht* wird das ursprünglich überall verbreitete und gleichsam »natürliche« – nämlich vom Meer verliehene – Recht der Küstenbewohner bezeichnet, das, was sie am Strand auflesen oder in der Uferzone bergen können, als ihr Eigentum zu betrachten, und häufig auch die als rechtlo-

se Fremde betrachteten Überlebenden eines Schiffbruchs zu versklaven.¹ Mit anderen Worten, das Strandrecht läuft darauf hinaus, den Strand als einen *gewöhnheitsrechtlichen* Ort jenseits des kodifizierten Gesetzes zu statuieren (vgl. Wolf 2013: 296f.).

In den Zeiten, in denen die Schifffahrt aufgrund der beschränkten Manövrierfähigkeit und Sturmanfälligkeit der Schiffe, der rudimentären nautischen Instrumente und der Ungenauigkeit der Karten sehr gefährvoll war, galt dieses Gewohnheitsrecht als eine willkommene zusätzliche Einkommensquelle für diejenigen Küstenbewohner, die nicht das Glück hatten, von einem Hafen zu profitieren. Verbreitet sind die Geschichten, in denen es nicht beim Auflesen und Bergen von Strandgut blieb (vgl. Rath 2007; Wolf 2013: 293-313). Bereits im Römischen Recht wird unter Strafe gestellt, wer Schiffbrüchige daran hindert, sich selbst um die Bergung der Fracht zu kümmern (vgl. Wagner 1997: 377; Engelbrecht 1790: 31-33), oder gar durch Aufstecken irreführender Lichter das Stranden von Schiffen zu provozieren versucht (Wagner 1997: 379). Außerhalb des Römischen Weltreiches, etwa an der Nord- und Ostsee, herrschte das alte Strandrecht noch bis ins 11. Jahrhundert hinein ungebrochen; für ein Schiff war also gewissermaßen »alles feindlich, sobald man den Heimathafen verlassen hatte« (Rath 2007: 60; vgl. auch Wolf 2013: 296). Im Mittelalter setzte sich die Kirche für die Abschaffung des Strandrechtes ein; ein Konzil bestimmte im Jahr 1100, dass, wer Sachen aus einem Schiffbruch raubt und einen Schiffbrüchigen tötet, exkommuniziert werden solle, schränkte dies aber auf Opfer christlicher Religion ein. Auch die deutschen Kaiser bemühten sich um die Abschaffung des Strandrechtes (vgl. ebd.). Den Hauptanstoß für dessen Zurückdrängung gaben jedoch die Bemühungen der Hansestädte um Risikoverringerung (vgl. Hansen 2001). Das erste »Privileg einer Strandrechtsbefreiung« (Rath 2007: 66) erwirkte die Hansestadt Lübeck für die Küsten Dänemarks im Jahr 1204. Ohne solche Abkommen hätte der Städtebund überhaupt nicht funktionieren können. Nach diesem Abkommen gehörte den Schiffbrüchigen alles, was sie selber bergen konnten; der Rest fiel an die Strandbewohner. Um allerdings »trotzdem in den Besitz aller angetriebenen Güter zu kommen, brauchten die Strandbewohner nur abzuwarten und für die um ihr Leben kämpfenden Seeleute keine Hand zu rühren.« (Ebd.) Das ist sozusagen eine unmetaphorische Version des »Schiffbruch[s] mit Zuschauer« (Blumenberg 1979). Noch aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Fälle überliefert, in denen die Bewohner der Nord- und Ostseeinseln Schiffbrüchigen aus ökonomischen Interessen heraus keine Hilfe gewährten. Als ein Schiff 1881 auf einer südschwedischen Insel auf Grund lief, reagierte niemand auf die Notsignale, erst als es einem Matrosen zwei Tage

1 | Der finnische Rechtshistoriker Vilho Niitemaa stellt fest: »Somit muss man das Strandrecht in seiner ursprünglichen Form, wonach ein Schiff, wenn es scheiterte und an den Strand trieb, mit seiner Besatzung, seiner Ladung und seinem sonstigen beweglichen Gut demjenigen zufiel, der von ihm Besitz ergriff, als eine universale Auffassung ansehen, die die ältesten Rechtsanschauungen des Menschen widerspiegelt.« (Niitemaa 1955: 18)

später mit einem Floß gelang, das Land zu erreichen, »erschieden die Hilfsmannschaften am Ufer, die schon die ganze Zeit in den Dünen gelegen und das Geschehen auf dem gestrandeten Schiff beobachtet hatten.« (Rath 2007: 69)

In der Frühneuzeit haben die staatlichen Gewalten den Strand zunehmend zu hegen versucht und selbst ihren Anspruch auf diese Zone erhoben. Sie haben nach und nach Strandvögte eingesetzt, Strandordnungen erlassen und den sogenannten Bergelohn eingeführt. Im *Allgemeinen Landrecht für die Preußischen Staaten* von 1794 heißt es beispielsweise: »Hafen und Meeresufer, und was auf diese von der See angespült oder ausgeworfen wird, sind nach gemeinen Rechten ein Eigenthum des Staats.« (ALR 1794, Teil II, 15: § 80) Es gibt »zur Beobachtung des Strandes angesetzte Beamte«, die dafür zu sorgen haben, »daß gestrandete Sachen gerettet, erhalten, und den Eigenthümern zurückgegeben werden.« (Ebd.: § 82) »Gestrandete Sachen« hingegen, »zu welchen kein Eigenthümer sich meldet«, gehören nicht dem Finder, sondern »dem Staate« (ebd.: § 86).² Was dem Finder zusteht, ist lediglich ein in den Strandordnungen der Provinzen festgelegter »Bergelohn« (ebd.: § 85).³

Der Strand⁴ ist eine »elementare Übergangszone« (Wolf 2013: 297) zwischen Land und Meer. Er gehört noch nicht zum *mare liberum* (vgl. Grotius 1916), zum »ökonomisch-theologisch« konzipierten Meer, das alle Schiffe – als Vorbereiter und Vorboten der globalisierten Wirtschaft – frei befahren dürfen, das *ius communicationis* für sich in Anspruch nehmend (vgl. Thumfart 2009: 26); und er ist auch nicht der Ort des geregelten Austausches zwischen Land und Meer,⁵ der Hafen, wo die Schiffe in See stechen und die Ladungen gelöscht werden. Er ist *wild*. Aus der Perspektive der Globalisierung wie des Staates sind Strandbewohner daher strukturell rückständig und latent barbarisch. In einer Publikation des

2 | Sogar das Strandrecht im alten Sinne selbst wird – wenn man so will – im *Allgemeinen Landrecht* zu einem staatlichen Instrument: »Gegen fremde Nationen, welche das Strandrecht noch ausüben, behält sich der Staat eben dieses Recht, zur Schadloshaltung seiner verunglückten Unterthanen, ausdrücklich vor.« (Ebd.: § 87)

3 | Weil immer wieder große Werte zu bergen waren, konnte allerdings auch der Bergelohn als Einkommensquelle durchaus ins Gewicht fallen: »Auf der Insel Amrum übertraf er mehr als einmal das Jahreseinkommen der gesamten Inselbevölkerung.« (Rath 2007: 85)

4 | Es versteht sich von selbst, dass juristisch gesehen von alters her unklar war, was eigentlich genau unter dem Begriff des Strandes zu verstehen sei – insbesondere, wie weit der Strand ins Meer reichte. Hier eine Feststellung dazu (aus einem Rechtsgutachten zu einer einschlägigen Problematik): »Das Gewässer, über das die Strandhoheit sich ausdehnte, gehörte eben zum Strande und fiel mit unter den Begriff des Strandes. Ob man diesen Meeresgürtel als Küstengewässer, Strandgewässer, Strand oder Strandmeer [...] bezeichnen will, ist einerlei.« (Strecker 1925: 10)

5 | Das berühmte Büchlein *Land und Meer* von Carl Schmitt (Schmitt 1993) beschäftigt sich zwar mit dem Land und dem Meer (mit der Ordnung des Landes und des Meeres), nicht aber mit der Frage nach der unklaren Grenzzone zwischen beidem. Das kann kaum verwundern, weil der Dezisionismus hier ein Schlag ins Wasser ist.

preußischen Staatsrates von 1801 kommt das sehr gut zum Ausdruck. Der König habe »mißfällig wahrgenommen, daß die Verordnungen, welche von Zeit zu Zeit wegen des bei Strandungen [...] zu beobachtenden Verfahrens ergangen sind, von den Strandbewohnern in Westpreußen häufig außer Acht gelassen« würden; nicht selten werde »die Mannschaft eines verunglückten Schiffes« einem »lieblosen Verhalten« ausgesetzt, und immer wieder komme es zu »Räubereien«, was zum Teil allerdings »in der Unbekanntheit der Strandbewohner mit den vorhandenen gesetzlichen Vorschriften« zusammenhängen möge, die im Folgenden noch einmal zusammengefasst würden (Simon 1844: 377). Es folgt in 19 Paragraphen ein System von Strafen und Belohnungen, das die – stets als ein »unter einer Decke« steckendes Kollektiv betrachtete – Strandbewohnerschaft disziplinieren soll.⁶ So ist »jeder Strandbewohner schuldig«, im Falle einer Strandung nach Kräften bei der Rettung von Mannschaft und Ladung mitzuwirken und den Anweisungen des »Strandbedienten« Folge zu leisten; vor erfolgter Rettung dürfen die Strandbewohner nicht mit den Schiffern in Unterhandlung in Sachen Bergelohn treten; der Bergelohn, den die Schiffer den Strandbewohnern entrichten müssen, darf bis zu einem Drittel des Wertes der geborgenen Sachen gehen; erweist sich ordnungsgemäß abgeliefertes Strandgut als herrenlos, erhält der Finder die Hälfte; wer nachts ein Feuer am Strand entzündet, welches Schiffe irreführen mag, kann mit Festungshaft zwischen einem bis zu zehn Jahren bestraft werden; wer sich unbefugt gewaltsam Zutritt zu einem gestrandeten Schiff verschafft, »soll mit geschärfter Züchtigung und Einsperrung in eine Besserungsanstalt bis auf drei Jahre belegt werden.« (Simon 1844: 378)

Die Abschöpfung eines – wie man es nennen könnte – Friktionsgewinns durch den Staat beschränkt sich nicht nur auf Transportgut, das in den Reibungen zwischen Land und Meer zu Strandgut geworden ist und nun *eingesammelt* werden kann. Das Strandgut steht hier im Regelfall in Verbindung mit einem konkreten Ereignis, das »im Idealfall« ein *Wrack* erzeugt,⁷ und die Dauer, während derer das zum Strandgut Gewordene tatsächlich dem Speichermedium Meer überlassen war, bleibt sehr begrenzt und kann völlig entfallen (wenn es das Wrack selbst ist, das ausgeraubt wurde). Wenn diese Dauer recht lang ist – wenn also der Bezug zu einem konkreten Ereignis verblasst ist oder wenn es ein solches Ereignis gar nicht gegeben hat –, spricht man terminologisch eher von *Treibgut*, das ebensowohl Rückstände wie Wertgegenstände, ebenso Abfall wie

6 | »Der Strandraub ist Kollektivritus, schließlich betätigt sich die Gemeinschaft aus Anlass einer gemeinsamen Beute, dass sie mehr als ein Agglomerat von Individuen und atomisierten Interessen ist.« (Wolf 2013: 299) Es geht hier eben nicht um das Verhältnis eines *Einzelnen* (eines Vereinzelten) am Strand, der ein ästhetisches (kontemplatives) Verhältnis zum Meer hat, sondern um ein Tun, bei dem auch der Einzelne als Teil eines Kollektivs wahrgenommen wird.

7 | Das Schiffswrack ist eine faszinierende Figur, die im Zentrum zahlloser literarischer Texte steht, wie man Burkhardt Wolfs eindrucksvoller Studie *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt* entnehmen kann (vgl. vor allem Wolf 2013: 294-296).

Naturgegenstände umfassen kann. Die obrigkeitliche Abschöpfung hat sich aber nicht nur auf Wirtschaftsgüter bezogen, sondern auch auf Dinge, die ›das Meer selbst‹ hergibt, die also nicht ›geschöpft‹ wurden – Dinge also, die keine Sachen waren, die nie einen ›Herrn‹ hatten. Sie müssen in einem anderen Sinne und auf eine andere Art gesammelt werden.⁸

Dass es solche Dinge überhaupt gibt, zeugt von dem besonderen Gewaltverhältnis,⁹ das die Beziehungen zwischen den Strandbewohnern und den obrigkeitlichen Institutionen grundiert. In der preußischen Publikation für die Strandbewohner von 1801 schließt sich an den ersten, dem eigentlichen Strandgut gewidmeten Abschnitt ein zweiter Abschnitt an, welcher »der Befugniß, Bernstein zu suchen, und den bei dessen Auffindung zu beobachtenden Pflichten« (Simon 1844: 378) gewidmet ist. Bernstein kann in Europa als das Paradigma eines wertvollen Naturprodukts gelten, das, obwohl vom Meer abseits der staatlichen Territorien und jenseits aller Eigentumsverhältnisse ›hergegeben‹, gleichwohl nicht vom Finder angeeignet werden darf. Bernstein ist ein fossiles Harz. Die insbesondere in der Ostseeregion vorkommenden Bernsteinarten haben ein Alter von 30 bis 50 Millionen Jahren; das Meer hat den Bernstein also sehr lange gespeichert, bevor er – vor allem nach Stürmen – in den Uferbereich gespült und schon in vorgeschichtlicher Zeit als Schmuckstein gesucht und gefunden wurde (gesammelt, aber nicht eingesammelt). Gleich der erste Paragraph der Publikation stellt fest: »Der Bernstein ist ein vorbehaltenes Eigentum des Staats.« (Ebd.: 379) Wer unbefugt Bernstein findet, muss ihn abgeben und bekommt den zehnten Teil seines Werts, wer ihn unbefugt sucht, wird als Dieb bestraft. Wer einen Bernsteindieb erfolgreich denunziert, bekommt ein Viertel des Wertes.

Es ist nicht verwunderlich, dass die Strandbewohner so etwas nicht gerne lassen. Dass sie aber vom Eigentumsanspruch des Fiskus auf den Bernstein nichts wüssten, kann man nicht behaupten. Tatsächlich datieren die Bernsteinregalien für den Ostseebereich zumindest aus dem Hochmittelalter, genauer gesagt, sind sie verbunden mit der von den Kreuzzügen zurückgekehrten Ritterschaft des Deutschen Ordens, die nach ihrer Eroberung des Samlandes das einträgliche Recht auf das Bernsteinsammeln für sich in Anspruch nahm. Im weiteren Verlauf wurden die »Strandbewohner [...] verpflichtet, den Bernstein zu sammeln, zu schöpfen, zu stechen und den Ordensbeamten abzuliefern, welche ihnen ihre geringe Bezahlung aushändigten.« (Tesdorpf 1887: 9) Wilhelm Tesdorpf, der im 19. Jahrhundert eine historische Studie zum Bernsteingewinn in

8 | Vgl. für eine elaborierte Theorie Manfred Sommers *Sammeln. Ein philosophischer Versuch* (2002).

9 | Der juristische Begriff des besonderen Gewaltverhältnisses betrifft Verhältnisse zwischen Subjekt und Staat, in denen ein besonderer Status vorliegt, in welchem die bürgerlichen Grundrechte teilweise außer Kraft gesetzt sind (das ist sowohl bei Beamten wie bei Strafgefangenen oder Soldaten der Fall). Kennzeichen eines besonderen Gewaltverhältnisses sind insbesondere Disziplinarmaßnahmen (vgl. Niehaus 2003: 358-360).

Preußen verfasst hat, wirft natürlich die Frage auf, wie sich die Ordensritter gegen Unterschlagungen schützen konnten. Er sieht, mit eindeutiger Sympathie für die Strandbewohner, einen über Jahrhunderte währenden Wettbewerb zwischen Vorbeugungsmitteln und Unterschleif: Auch wenn auf den »Bernsteindiebstahl die härtesten Strafen gesetzt waren, obwohl der Ergreifung bei unbefugtem Bernsteinsammeln Aufknüpfen am nächsten Baum auf dem Fuße zu folgen pflegte« (ebd.), hätten die Samländer nicht aufgehört, Bernstein beiseitezuschaffen. »Die Korruption, die so notwendig entstand, stieg je länger, desto mehr«, wovon die »von Jahrhundert zu Jahrhundert verschärften Strandordnungen und Maßregeln« (ebd.) Zeugnis ablegten. Diese Argumentation setzt voraus, dass die Strandbewohner zu Recht kein Unrechtsbewusstsein hatten, wenn sie Bernstein suchten und fanden. Dass man in einem *extraterritorialen* Raum, in dem alle Eigentumsverhältnisse suspendiert sind, *sammeln* darf, scheint zu den unverbrüchlichen »natürlichen« Rechten zu gehören, zu einer »natürlichen Einstellung«, die nicht ausgerottet werden kann.¹⁰

In Zeiten der Absatzkrise – zum Beispiel als nach der Reformation nicht mehr so viele Rosenkränze aus Bernstein benötigt wurden – wurden die Gewinnungskosten überdies dadurch gedrückt, dass die Strandbewohner »statt mit Geld mit Salz« (Tesdorpf 1887: 12) bezahlt wurden (auf welches die Regierung ein Monopol hatte). Überdies wurde ein Verwaltungsapparat um den Bernstein Gewinn aufgebaut, der im Lauf der Zeit weiter verfeinert wurde, »um eine desto genauere Überwachung des ganzen Strandes zu ermöglichen.« (Ebd.: 17) Ende des 16. Jahrhunderts hatte man außerdem »längs des Strandes Galgen« (ebd.: 20) für die sofortige Exekutierung unbefugter Bernsteinsammler errichtet. Das besondere Gewaltverhältnis schlug sich aber auch darin nieder, dass man allen erwachsenen Strandbewohnern – in Preußen etwa nach der Bernsteinordnung

10 | Darin liegt mehr als die Feststellung eines Gewohnheitsrechts. Gegen eine »bloß« gewohnheitsrechtliche Anschauung (dass man beispielsweise Strandgut einsammeln darf) kann man Argumente geltend machen (etwa dass der noch lebende Eigentümer seine Rechte nicht aufgegeben hat), gegen die Anschauung, dass man sammeln darf, was der extraterritoriale Raum (die »Wildnis«) selbst hergibt, kann man nur mit Gewalt einschreiten. Das sogenannte Unrechtsbewusstsein kann in diesem Fall keine Wurzeln schlagen. In abgeschwächter Form zeigt sich dies auch im Verhältnis der »einfachen Bevölkerung« zum Wald, in dem man Reisig usw. sammeln darf. Das Parallelbeispiel des Waldes zeigt aber auch: Man muss erst einmal etwas als extraterritorial *definieren*, um diese »natürliche Einstellung« geltend machen zu können. Immanuel Kant – der bekanntlich in Königsberg an der Ostsee lebte – erwähnt die rechtliche Frage des Bernsteinsammelns im Zusammenhang mit der Frage, wie weit das eigene Territorium in Bezug auf das nichtterritoriale Gewässer reiche. Seine Antwort ist pragmatisch: »So weit ich aus meinem Sitze mechanisches Vermögen habe, meinen Boden gegen den Eingriff anderer zu sichern (z.B. so weit die Kanonen vom Ufer abreichen), gehört [der Boden] zu meinem Besitz und das Meer ist bis dahin geschlossen (mare clausum).« (Kant 1993: 381 [A 95]; Hervorh. i.O.) Das Kollektiv der Küstenbewohner kommt in dieser Erwägung freilich gar nicht vor.

des Großen Kurfürsten im 17. Jahrhundert – alle paar Jahre sogenannte Strand-eide abverlangte: Sie mussten schwören, keinen Bernstein zu entwenden und alle ihnen bekannt werdenden Unterschlagungen unverzüglich anzuzeigen (vgl. ebd.). Parallel dazu war Ortsfremden, die den Eid nicht geleistet hatten, überhaupt der Zugang zum Strand untersagt – ein Verbot, das in Ostpreußen erst 1885 aufgehoben wurde.

Kein Tourist am Strand, keine Strandspaziergänge: Auch wenn wir alle in- zwischen – ob Touristen oder nicht – Bernstein suchen und finden können, wie es uns beliebt, sollte aus dieser Vorgeschichte deutlich geworden sein, dass der Strand nicht nur deshalb nicht als ein idyllischer Ort gelten kann, weil im Ozean die Ungeheuer hausen. Wie es vormalig »wirklich« an den Stränden ausgesehen hat, ist damit nicht gesagt. Entscheidend ist vielmehr, dass der Strand nur in dieser Weise vom Diskurs erfasst werden konnte. *Konkret* kommt der Strand – in rechtlichen Verordnungen, in Überlieferungen – nur als ein Ort der Friktion, der Friedlosigkeit, des Kampfes, als zweideutige Zone vor.¹¹

3. STRANDSPAZIERGANG

Wer sich als ein Einzelner an den Strand begibt, ohne zum Kollektiv der Küstenbewohner zu gehören, hat zunächst und zumeist kein konkretes ökonomisches Interesse. Seine Einstellung kann, insoweit es ihm um den Strand als solchen geht, im weiteren Sinne als *ästhetisch* bezeichnet werden. Zum Ort solch »interesselosen Wohlgefallens« im Sinne Kants wird der Strand insbesondere beim Strandspaziergang. Wer einen Strandspaziergang macht, verspürt nichts von der friedlosen Vergangenheit des Strandes, sie ist ihm allenfalls als ferne Erinnerung präsent.

Das siebte Kapitel von Thomas Manns *Zauberberg* ist mit »Strandspaziergang« überschrieben. Berühmt ist dieser Abschnitt, weil sich Thomas Mann in einem abermaligen essayistischen Exkurs die Frage vorlegt, ob und inwiefern man »die Zeit erzählen« (Mann 1981: 654) kann. In diesem Rahmen ist ihm der Strandspaziergang jene besondere, durch »landschaftliche Umstände« gegebene »Lebenslage«, in der sich das Subjekt einer »Verwirrung und Verwischung der zeitlich-räumlichen Distanzen bis zur schwindligen Einerleiheit« (ebd.) aussetzen kann. Ein derartig verzaubernder »anderer Zustand« könne freilich »für Ferienstunden allenfalls als statthaft gelten« (ebd.). Wenn der Erzähler (im Plural von sich sprechend) erklärt, er vertraue darauf, »daß auch Erfahrung und Erinnerung des Lesers uns nicht im Stich lassen werden, wenn wir auf diese wunderbare Verlorenheit Bezug nehmen« (ebd.: 661), appelliert er an ein Kollektiv anderer Ordnung – an ein Kollektiv der Einzelnen, die in Ferienstunden schon

11 | Zu diesem Komplex gehören natürlich neben dem unmittelbaren Strandraub noch weitere – hier nicht in den Blick genommene – Delikte und Maßnahmen, die für die Grenze zwischen Land und Meer charakteristisch sind, so etwa der Schmuggel auf der einen oder der Bau von Leuchttürmen auf der anderen Seite.

einmal als Vereinzelte die unpezifische (aber unschwer als nichtmediterran erkennbare) Meeresentgrenzung erfahren haben:

Sausende Öde, blaß hellgrau überspannt, voll herber Feuchte, von der ein Salzgeschmack auf unseren Lippen haftet. Wir gehen, gehen auf leicht federndem, mit Tang und kleinen Muscheln bestreutem Grunde, die Ohren eingehüllt vom Wind, von diesem großen, weiten und milden Winde, der frei und ungehemmt und ohne Tücke den Raum durchfährt und eine sanfte Betäubung in unserem Kopfe erzeugt, – wir wandern, wandern und sehen die Schaumzungen der vorgetriebenen und wieder rückwärts wallenden See nach unseren Füßen lecken. (Ebd.)

Ersichtlich wird hier versucht, den Strandspaziergang als eine ästhetische Situation zu beschwören, die zwar alle Sinne erfasst, aber keinen überwältigt und die uns daher auf eine integrale Weise absorbiert. Das ist die Voraussetzung der »Einerleiheit«. Das »sanft brausende Getöse« der Brandung »sperrt unser Gehör für jede Stimme der Welt«, und daraus resultiert »[t]iefes Genügen, wesentlich Vergessen« (ebd.). Wir sollen uns also daran erinnern, wie wir uns am Strand dem Vergessen anheimgeben. Der Text versetzt uns in die Situation am Strand: »Schließen wir doch die Augen, geborgen von Ewigkeit! Nein, sieh, dort in der schaumig grau-grünen Weite, die sich in ungeheuren Verkürzungen zum Horizont verliert, dort steht ein Segel. Dort? Was ist das für ein Dort? Wie weit? Wie nah?« (Ebd.) Wir können die Entfernung des entfernten Segelbootes nicht schätzen, weil wir »kein Organ und Sinn« haben, das uns »über den Raum Bescheid« (ebd.) gibt. Und diese Dislozierung spiegelt sich in unserer eigenen Dislozierung, die Raum und Zeit verschwimmen lässt: »Wir gehen, wir gehen, – wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie ertrinkt die Zeit« (ebd.).

Ein solcher Strandspaziergang hat zunächst einmal keine Affinität zum Strandgut. Weder richtet das postulierte Subjekt seinen schweifenden Blick in die Ferne, um gegebenenfalls der Anzeichen eines schiffbruchartigen Ereignisses gewahr zu werden, noch heftet es den schweifenden Blick bisweilen vor sich auf den Boden, um vielleicht etwas Kleines zu entdecken und sich gegebenenfalls zu bücken. Nur aber, wer in gleichsam freischwebender Aufmerksamkeit Letzteres tut (wer sich nicht vollständig in die »Einerleiheit« fallen lässt oder sich ihr nicht ganz überlassen kann), wendet sich, ohne dabei unbedingt etwas Bestimmtes zu suchen, darüber hinaus dem sinnlich Konkreten zu. Dann öffnet sich das Subjekt dem Spiel der Einbildungskraft, und das Meer wird als Speichermedium *auch* zu einem Speichergedächtnis, das unablässig etwas auf dem Strand ablagert, was möglicherweise (jenseits ökonomischer Interessen) aufgelesen werden kann, was vielleicht zu Assoziationen anregt oder Erinnerungen weckt.

Dass derjenige, der am Strand entlanggeht, bereit sei für einen *Fund*, ist in der Ära des befriedeten Strandes untrennbar mit der ›Institution‹ des als ein »Umherstreifen am Meeresufer« (Corbin 1990: 225; Hervorh. i.O.) verstandenen

Strandspaziergangs verknüpft. Die Zone des einsamen Strandes ist in unserer Kultur der exemplarische Ort geworden, an dem man etwas finden kann, ohne etwas Bestimmtes gesucht zu haben. Die Subjektposition, die im Umherstreifen am Strand impliziert ist, muss in Verbindung zur Kulturtechnik des Spazierengehens gesehen werden, das um 1800 als eine Gelegenheit zum »freye[n] Spiel der Vorstellungskräfte« (Schelle 1990: 50) hypostasiert wird: »Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spazierengeht«, fasst Harald Neumeyer (1999: 9) zusammen. An Spaziergänge am Strand ist damit allerdings zunächst noch nicht gedacht (vgl. König 1996; Moser/Schneider 2007).¹² Denn der Spaziergang zu Lande als ein müßiges Tun ist zwar nicht wie die Promenade eine Veranstaltung, um zu sehen und gesehen zu werden, findet aber gleichwohl in einem von der Kultur kodierten Raum statt. Die Freiheit des kultivierten abendländischen Spaziergängers, sich ablenken zu lassen, seine Offenheit gegenüber unvorhergesehenen Eindrücken, nimmt im Strandspaziergang eine ganz andere Form an. Erstens ist dem Spaziergänger am Strand die Richtung vorgegeben, zweitens ist seine Offenheit für Eindrücke von einer Monotonie grundiert, die zu einer Zerstreuung dieser Eindrücke führt, drittens wird der Strandspaziergang natürlich in anderer Weise als ein Randgang zwischen Natur und Kultur empfunden, und viertens ist er mit der Bereitschaft des Auflesens von Dingen verknüpft. In einigen dieser Aspekte erweist sich der Strandspaziergänger als Spiegelbild des seit langem als paradigmatisches modernes Subjekt aufgefassten *Flaneurs*, obwohl (bzw. weil) dieser umgekehrt ganz und gar im Zivilisationsraum angesiedelt ist (vgl. Neumeyer 1999). In Ansehung dessen darf man überspitzt formulieren: Der Mensch ist dort, wo er am Strand spazieren geht, ganz und gar ein Geschöpf der modernen westlichen Zivilisation. Und deshalb kommen in Ansehung unseres Verhältnisses zu den Dingen, die da zu finden sind, ganz basale Kategorien zum Einsatz.

Zunächst einmal hat der Umstand, dass das, was das Meer dem Strandspaziergänger vor die Füße gespült hat, nicht als ein Wirtschaftsgut angesehen wird (dass es *Treibgut* ist), verschiedene Implikationen. Das Meer hat dafür gesorgt, dass es für uns keine Sache ist, sondern ein Ding. Und dieses (nicht zuletzt vom Meer *gesäuberte*) Ding siedelt sich, sobald es von uns wahrgenommen wird, grob gesagt, zwischen den Polen *Abfall* und *Souvenir* an. Als Abfall gilt, was sich nicht mehr verwerten lässt. Als Souvenir gilt, was einen Erinnerungswert bekommen kann. Am Strand werden in erster Linie Rückstände der modernen Zivilisation – vor allem »hässlicher« Plastikmüll – als Abfall aufgefasst. Zu möglichen Souvenirs hingegen werden in erster Linie »schöne« Naturdinge wie Muscheln usw. gezählt. Insofern kommen also ästhetische Kategorien verbunden mit einer moralischen Wertung zur Anwendung. Der konkrete Zeichen- oder Verweischarakter des Strandguts bzw. Treibguts realisiert sich allerdings erst jen-

12 | Heinrich Heine beispielsweise, der in den *Reisebildern* auch von seinem Besuch auf der Insel Norderney berichtet, erklärt zwar, dass er gerne am Strand spazieren geht, gedenkt dort aber nur der »seemännischen Wundersagen« (Heine 1826: 137); von Strandgut oder Treibgut ist keine Rede.

seits dieses Gegensatzes zwischen dem Abfall als »undifferenzierte[r] Materialmasse« (Weber 2014: 157) und Einzelstück als »mobile[m] Gedächtnismedium« (Holm 2014: 197). Das *einzelne* (reingewaschene) Müll-Ding verweist auf etwas Vergangenes und Entferntes, während umgekehrt das Souvenir erst in der Zukunft und in einiger Entfernung auf die Zeit am Strand verweisen wird. Weil aber das Meer (sofern es kein Binnenmeer ist) an alle Länder grenzt, vermag es die Einbildungskraft von uns Angehörigen der westlichen Zivilisation zu entgrenzen. In dem, was es als Strandgut bzw. Treibgut an den Strand wirft, bringt das Meer sich selbst als Speichergedächtnis in Erinnerung, aber in mehrfacher Vermittlung auch das, woran es grenzt.

4. MEER ALS GLOBALER ERINNERUNGSRAUM

Zu Beginn seines Büchleins *Kleines Strandgut*, das er zusammen mit seiner Frau als Illustratorin verfasst hat, verleiht Siegfried Lenz seinem immer wiederkehrenden Wunsch Ausdruck, dass das Meer »plötzlich, in einer Nacht – schrumpfte und austrocknete und seinen runzligen Grund freigabe mit allen Geheimnissen« (Lenz/Lenz 2011: o.S. [3]), dass wir also das Innere dieses Speichermediums selbst mit unseren Blicken erfassen könnten. Da die Erfüllung dieses Wunsches sogleich als unmöglich erkannt wird, muss sich das Ich damit begnügen, als »Sucher und Sammler« die »Geschenke« in Augenschein zu nehmen, »die das Meer dem Strand macht.« (Ebd.: o.S. [5]) Diese Dinge, die uns das metaphorisch als Interaktionspartner aufgefasste Meer »vor die Füße spült«, erschienen nur »auf den ersten Blick [...] ziemlich wertlos«, nämlich als »ausgespiene Nutzlosigkeiten, Reste, zernagte Belanglosigkeiten, die dem Meer nichts bedeuten.« (Ebd.) Eine solche Geringschätzung habe »das Strandgut nicht verdient«; vielmehr sei »jedem Stück etwas abzuhorchen, abzusehen, auch das unscheinbarste, alltäglichste ist bereit, etwas zu erzählen« (ebd.) – so die Behauptung, welche die Auswahl kleiner Betrachtungen in diesem schmalen Band unter Beweis stellen soll.

Ein »Tauende«, eine »Buddel«, ein »Knochen« oder ein »pockenbesetzter Pott« (ebd.: o.S. [7]), aufgelesen und »träumerisch gegen den Horizont gehalten«, laden uns ein, »ihrer Herkunft nachzudenken« (ebd.), sie appellieren »an unsere Phantasie, mögliche Schicksale zu entwerfen«, »weil alles, was wir am Saum des Meeres finden, etwas bezeugt: einen Unfall, ein Versehen, Leichtsinn und Übermut, Gewalt und ordnungsgemäßen Tod.« (Ebd.: o.S. [7f.]) Der Strand wird also in einen Ort poetischer Imagination verwandelt, die sich an den Dingen konkretisiert und bewährt, die am Strand zu finden sind: »Was du hier am Strand erfahren willst, mußt du dir erfinden, denn du magst noch so viel entdecken und sammeln: über seine Herkunft schweigt jedes Ding.« (Ebd.: o.S. [35]) Dabei versucht Siegfried Lenz, auch die Unterscheidung zwischen Naturgegenständen und Zivilisationsrückständen zu verflüssigen. Denn die einen wie die anderen hat das Speichermedium Meer nach und nach modifiziert. Während die gestrandete Fracht aus ökonomischen Gründen der materiellen Werterhaltung

möglichst unverdorben (und zügig) geborgen werden musste, gewinnt das ›kleine Strandgut‹ – das Strandgut als Treibgut – genau umgekehrt dadurch an immateriellem Zeichen-Wert, dass es Spuren der allmählichen Bearbeitung durch das Meer zeigt: »Wer den Ast brach, den die Wellen ans Land werfen, kann keiner ermitteln, doch du fühlst dich aufgefordert, dem weißen, gepökelten Holz eine Reise zu entwerfen, zu denken, welche Strömungen es entführten« (ebd.). Während die Begegnung von Meer und Strand einige Relikte – wie die »Reste der Krabben« (ebd.: o.S. [23]) – nach und nach zerreiben wird, hat das Meer die Seeigel, damit sie »für immer Seeigel bleiben«, konserviert, indem es sie »zu Stein« (ebd.: o.S. [39]) gemacht hat.

Nicht nur die Naturgegenstände, die das Meer an den Strand spült, werden von ihm diesen gleichsam naturgeschichtlichen Prozessen der Modifikation unterworfen, sondern auch die Artefakte der Zivilisation. Unter anderem werden ein Schuh, eine Schrubbbürste, eine zerbeulte Dose, eine Injektionsspritze, ein Plastikhelm, ein Stück Ankertau und leere Schrotpatronen für Lenz zum Ausgangspunkt von kurzen Betrachtungen oder kleinen Geschichten. Dabei deutet sich freilich an, dass der Strandspaziergang selbst zwar ein Ort der Kontemplation sein mag, dass aber der Strand deswegen noch nicht zu einem Ort der Harmonie geworden ist. Eine von einem Ausflugsdampfer ins Meer geworfene »Limonadendose«, so Lenz, habe »im Meer ebensowenig zu suchen wie eiserne Rohrstücke oder eine Stabtaschenlampe« (ebd.: o.S. [57f.]), und umgekehrt wirft das Meer auch den toten Alk mit »verklebtem Gefieder« und »Öl in seinen Lungen« (ebd.: o.S. [83]) an Land oder die »von den Schwermetall-Wunden bedeckten Fische«, die beim Fang »bereits auf See ausgesondert wurden« (ebd.: o.S. [87]).

Wenn das Meer in dieser Weise an die Kollateralschäden der Zivilisation erinnert, dann geschieht dies unter Absehung aller interkulturellen Unterschiede. Oder anders ausgedrückt: Der Abfall der westlichen Zivilisation ist global. Auf den Meeren gibt es keinen anderen Abfall – auch wenn jede »materielle Kultur [...] sowohl durch den Umgang mit den Dingen als auch durch ihr Entsorgen geprägt ist.« (Weber 2014: 157) Aus der Perspektive des Strandes und der *hard facts* ist das Meer kein interkultureller oder transkultureller, sondern ein globaler Erinnerungsraum. In dem kleinen Buch von Lieselotte und Siegfried Lenz wird dies noch auf recht selektive Weise vorgeführt, insofern es – jeweils auf der linken Doppelseite gezeichnete – Einzelstücke sind, die einen Resonanzraum eröffnen. Die Massenhaftigkeit des Zivilisationsabfalls bleibt bei diesem poetischen Strandspaziergang ausgespart, und ebenso spielt der prosaische Plastikmüll, dessen Widerstandskraft gegen die Erosion des Meeres seit Jahrzehnten im Fokus steht, nur eine untergeordnete Rolle.

Ihm widmen sich andere, gänzlich unpoetische Arbeiten wie etwa das Buch *Strandgut aus Plastik und anderer Meeresmüll* (Timrott 2015). Der Meeresmüll besteht nach offiziellen Schätzungen zu etwa 70 Prozent aus Kunststoffen (vgl. ebd.: 14), die das Meer erst nach Jahrzehnten, teilweise auch erst nach Jahrhunderten in (nicht weniger schädliche) Mikropartikel zersetzt und zuvor auf der ganzen Welt verteilt hat. Porträtiert wird dann – ausgehend von der Situation in

der Nordsee – Gewerbemüll (Netzfragmente, Arbeitshandschuhe, Gehörschutzstöpsel, Plastikfolien usw.), Müll aus Freizeitaktivitäten (Luftballons, Spielzeug, Feuerwerkskörper, Angelzubehör usw.) und Verbrauchermüll (Getränkeflaschen, Joghurtbecher, Kosmetikbehälter, Hundekotbeutel usw.).¹³ Im kulturübergreifenden Plastikmüll an den Stränden bringt sich die Globalisierung in Erinnerung. Die lokalen Strände, an denen das Strandgut vornehmlich aus Naturgegenständen besteht, sind die ›künstlichen Paradiese‹, an denen der Abfall (in der Saison) ohne jegliches ›interesseloses Wohlgefallen‹ systematisch – also von Nichtstrandspaziergängern – eingesammelt wird. Insofern sind die Strände ›von Natur aus‹ global und vermüllt.

Die westliche Zivilisation ist freilich nicht nur diejenige, die in der Globalität des Strandguts jenseits aller interkulturellen Differenzen ihre Vorherrschaft bekundet, sie ist auch diejenige, die den Raritäten des Strandguts Museen errichtet und das Strandgut zum gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Thema gemacht hat.¹⁴ Und sie hat es in gewisser Weise sogar als ein Mittel der Forschung eingesetzt, insofern der Umstand, dass Strandspaziergänger offen für das Auflesen und Inspizieren von Strandgut sind, dazu genutzt wurde, die Eigenschaften von Meeresströmungen selber genauer zu untersuchen. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam man auf den Gedanken, die in der Folklore des Meeres einen so vornehmen Platz einnehmende Institution der *Flaschenpost* für diese Zwecke zu verwenden. Die Flaschenpost ist sozusagen der singuläre Fall eines Treibguts, das zur konkreten Botschaft wird, in der sich jemand in Erinnerung bringt – und insofern der Modellfall eines Briefes, der immer seinen Bestimmungsort erreicht (vgl. Lacan 1975), weil jeder, der ihn lesen kann, ein korrekter Adressat ist. Um beispielsweise die Geschwindigkeit des Golfstroms genauer zu untersuchen, versenkte man im 19. Jahrhundert größere Mengen von Flaschenposten im Meer, in denen nebst genauer Datierung und Lokalisierung des Absenders im Falle des Auffindens in verschiedenen Sprachen um Rückmeldung gebeten wurde. Allerdings kann der rechte Zeitpunkt vorübergegangen sein, so dass die Rückmeldung nur noch den Wert eines anekdotischen Belegs dafür hat, dass das Unwahrscheinliche geschieht und das Medium die Botschaft ist. Einen wissenschaftlichen Hintergrund hatten auch die Flaschenposten, die 2015 auf

13 | Der ausführliche Wikipedia-Artikel *Plastikmüll in den Ozeanen* gibt über die vielfältigen Aspekte dieses Problems Auskunft. Nach offiziellen Schätzungen gelangen jährlich ca. 5 bis 12 Millionen Tonnen Plastikrückstände in die Meere. Nur etwa 15 Prozent kehren – wenn man so sagen darf – zurück an die Küsten. Die globale Dimension des Plastikmülls zeigt sich auch darin, dass sich in dem berühmigten Müllstrudel *Great Pacific Garbage Patch* mehr als 100 Millionen Tonnen Kunststoffmüll befinden sollen und dass der Großteil des gesamten Plastikmülls durch nur zehn Flüsse in die Meere eingeleitet wird, von denen sich acht in Asien und zwei in Afrika befinden. Vgl. Wikipedia 2020c.

14 | Auf den niederländischen Nordseeinseln gibt es teilweise kleine Museen, in denen Kuriositäten unter den im Laufe der Jahre am Strand gefundenen Dingen präsentiert werden, so etwa im Juttersmuseum Flora auf Texel (vgl. VVV Texel o.D.).

der Nordseeinsel Amrum und 2018 auf einer australischen Insel von Strandspaziergängern gefunden wurden. Erstere war als eine von tausend Flaschen 1906 im britischen Plymouth über Bord geworfen worden, Letztere 1886 von einem deutschen Frachtschiff (vgl. Wikipedia 2020a).

Die Multiplikation der ausgegebenen Posten führt zugleich vor Augen, dass das Meer ein Speichermedium ist, welches die Dinge nicht nur zeitversetzt, sondern auch in unwahrscheinlicher Streuung zustellt. Das kann sich nämlich nur zeigen, wenn der ›Ausgabeort‹ bekannt ist. Das berühmteste Beispiel sind die sogenannten *friendly floatees*. Am 10. Januar 1992 verlor ein Frachtschiff auf der Fahrt von Hongkong an die amerikanische Westküste nahe der Datumsgrenze im Pazifik bei einem Sturm drei Container, wobei knapp 30.000 Kunststofftiere der Firma First Year Inc. (gelbe Enten, grüne Frösche, blaue Schildkröten und rote Biber) ins Meer gespült wurden. In den folgenden 15 Jahren wurden nicht nur Exemplare in Australien und Indonesien sowie an der amerikanischen Westküste und in Chile, sondern auch – erstaunlicher Weise offenbar die legendäre Nordwestpassage durch das Packeis hinter sich – an der amerikanischen Ostküste sowie schließlich im Jahr 2007 sogar an der südensüdtlichen Küste gefunden, ca. 27.000 Kilometer vom ›Ausgabeort‹ entfernt (vgl. Wikipedia 2020b). All dies wird nur erfasst, weil es Strandspaziergänger auf aller Welt gibt, die etwas auflesen.

Ins Reich der schönen Literatur gehört es hingegen, wenn ein müßiger (aufnahmebereiter) Spaziergänger etwas am Strand findet, das *ihn selber* betrifft. An die Stelle eines pauschalen Adressiertseins durch die Flaschenpost tritt dann ein persönliches Adressiertsein, das allerdings strukturell gesehen auch nur vom Adressaten als solches erkannt werden kann und das Gegenstück zur globalen Adressierung ist.¹⁵ Was das Meer in diesem Falle vor die Füße spült, kann nicht *nicht* als Botschaft aufgefasst werden. Freilich kann diese Botschaft nicht beantwortet werden. Das Meer ist kein Gegenüber, mit dem es einen geregelten Austausch gibt.

In dem schmalen Buch *Aus dem Leben einer Matratze bester Machart* des Schweizer Autors Tim Krohn werden, wie es der Titel verspricht, beginnend mit dem Jahr 1935 und endend mit dem Jahr 1992, acht Stationen aus der Objektbiographie einer Matratze erzählt. Die erste und die letzte Station bilden eine Klammer: In der ersten Station wird erzählt, wie der deutsche Jude Immanuel Wassermann in der Schweiz eine junge Sizilianerin namens Gioia kennenlernt und vom Fleck weg heiratet; in der Hochzeitsnacht im Hotel gerät ein Blutfleck auf die nagelneue Matratze, der seltsamerweise die Form des amerikanischen Kontinents aufweist und ob dieses peinlichen Makels vom Ehemann kurzerhand käuflich erworben wird. In der letzten Episode begegnen wir Immanuel Wassermann noch einmal, 57 Jahre später. Er ist jetzt Pensionär in dem kleinen Ort

15 | In der ›reinen Form‹ dieser Struktur ist das adressierte Subjekt auch selbst der ›Ausgabeort: Das dem Meer überantwortete Ding wird – zum Subjekt zurückkehrend – zur Botschaft, so idealtypisch in Schillers Ballade *Der Ring des Polykrates* (vgl. Niehaus 2009: 53-55), freilich unter Umgehung des Strandspaziergangs.

Beaulieu unweit von Nizza und macht »täglich mehrmals seine ›Strandrunde‹, wie er das nannte« (Krohn 2014: 111):

Den Winter über wurde der Strand kaum gepflegt, das Treibgut häufte sich: allerlei weggeworfenes Material, zerstört oder sonstwie unbrauchbar geworden. Doch in Immanuel Wassermanns Augen wirkten die Dinge in ihrer Zersetzung und Verformung weit schöner, liebenswerter, gar lebendiger als in ihrer ursprünglichen, monotonen, zweckgerichteten Makellosigkeit. Im Treibgut erkannte er sich selbst, auch er war Abfall, zersetzt und verformt, seines ursprünglichen Zwecks und Nutzens beraubt, in gewissem Sinne längst schon tot. (Ebd.: 111f.)

Wassermann hat es sich angewöhnt, das Treibgut, angesichts dessen er manchmal »vor Rührung weinte« (ebd.: 112), aufzusammeln, es im Garten seiner Pension zu verbrennen und »aus den unbrennbaren Resten sonderbare Skulpturen zu formen, die er endlich, wenn er wieder Platz brauchte, von der Mole aus im Meer versenkte« (ebd.: 118). An diesem Morgen findet er die Reste der Matratze am Strand. Und er erkennt den immer noch sichtbaren Blutfleck: »den Golf von Mexiko, Zentralamerika, die Staaten der Karibik« (ebd.: 114). An diese Gestade jenseits des Meeres ist Wassermann niemals gelangt, wohl hingegen Gioia, deren Ehe mit ihm nach wenigen Tagen aufgrund der Nürnberger Rassengesetze annulliert wurde. Wassermann, der Überlebende der Konzentrationslager, blickt auf die Matratze am Strand – diese stumme Aufforderung zum Ziehen einer »Lebensbilanz« (Corbin 1990: 214) – und versucht, etwas zu empfinden, »angesichts des sonderbaren Zufalls«, dass er an diesem gleichgültigen Ort und

in einer Zeit, die nichts mehr mit jener zu tun hatte, in der sie sich getroffen und ihre Hochzeitsnacht begangen hatten, das Blut seiner Frau sah, Blut, das sie in einem Akt vergossen hatten, den er nicht einmal mehr bruchstückhaft erinnerte. Die Jahre der Gefangenschaft danach, der Folter, des Tötens (denn auch er hatte getötet) hatten alles andere verdrängt. (Krohn 2014: 115)

Schließlich verbrennt Wassermann, der seiner eigenen Lebensbilanz zufolge zum Treibgut Gewordene, die Matratze, das Treibgut, am Strand; und damit erinnert er uns daran, dass Erinnerungen wie Merkzeichen gelöscht werden können. Das Meer kann die Gelegenheit geben zu erinnern. Aber es gibt auch ein Meer des Vergessens.

LITERATUR

- Blumenberg, Hans (1979): Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M.
- Corbin, Alain (1990): Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840. Aus dem Franz. v. Grete Osterwald. Berlin.

- Engelbrecht, Johann Andreas (1790): *Corpus Iuris Nautici oder Sammlung aller Seerechte der bekanntesten handelnden Nationen alter und neuer Zeiten: nebst den Assecuranz-Havarey u.a. zu den Seerechten gehörenden Ordnungen*. Bd. 1. Lübeck.
- Fiske, John (2000): Lesarten des Strandes. In: Ders.: *Lesarten des Populären*. Aus dem Engl. v. Christina Lutter, Markus Reisenleitner u. Stefan Erdei. Wien, S. 56-95.
- Grotius, Hugo (1916): *The Freedom of the Seas, or the Right Which Belongs to the Dutch to take part in the East Indian Trade* [1608]. Hg. u. eingel. v. James Brown Scott. Aus dem Latein. v. Ralph Van Deman Magoffin. New York; online unter: <https://oll.libertyfund.org/titles/552> [Stand: 1.10.2020].
- Hansen, Nils (2001): Strandrecht und Strandraub – Bemerkungen zu einem Gewohnheitsrecht an den schleswig-holsteinischen Küsten. In: *Kieler Blätter zur Volkskunde* Bd. 33, S. 51-78.
- Heine, Heinrich (1826): *Reisebilder*. 1. Theil. Hamburg.
- Holm, Christiane (2014): [Art.] »Erinnerungsdinge«. In: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart/Weimar, S. 197-201.
- Kant, Immanuel (1993): *Die Metaphysik der Sitten* [1797]. Werkausgabe Bd. VIII. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.
- König, Gudrun M. (1996): *Eine Kulturgeschichte des Spaziergangs. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780-1850*. Wien.
- Krohn, Tim (2014): *Aus dem Leben einer Matratze bester Machart*. Roman. Berlin.
- Lacan, Jacques (1975): Das Seminar über E.A. Poes *Der entwendete Brief*. In: Ders.: *Schriften I*. Aus dem Franz. v. Rodolphe Gasché u.a. Frankfurt a.M., S. 7-61.
- Lenz, Siegfried/Lenz, Liselotte (2011): *Kleines Strandgut*. Hamburg.
- Mann, Thomas (1981): *Der Zauberberg* [1924]. Roman. Frankfurt a.M.
- Moser, Christian/Schneider, Helmut J. (2007): Einleitung. Zur Kulturgeschichte des Spaziergangs. In: Axel Gellhaus/Christian Moser/Helmut J. Schneider (Hg.): *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Köln/Weimar/Wien, S. 9-27.
- Neumeyer, Harald (1999): *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg.
- Niehaus, Michael (2003): *Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion*. München.
- Ders. (2009): *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*. München.
- Niitmaa, Vilho (1955): *Das Strandrecht in Nordeuropa im Mittelalter*. Helsinki 1955.
- Rath, Jürgen (2007): ... doch stehlen können sie meisterlich! Über Strandungen, Strandräuber und Strandvögte. Hamburg.
- Schelle, Karl Gottlob (1990): *Die Spatziergänge oder die Kunst spatzierenzugehen* [1802]. Hg. v. Markus Fauser. Nachdruck der Erstausgabe. Zürich/New York.
- Schmitt, Carl (1993): *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* [1942]. Stuttgart.
- Simon, Heinrich (1844): *Das preußische Staatsrecht*. 2. Teil. Breslau.
- Sommer, Manfred (2002): *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt a.M.

- Strecker, Werner (1925): Das vormalige Küstengewässer (Strand) und die Rechtsverhältnisse in der Travemünder Bucht. In: Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde 89, S. 1-228; online unter: http://mvdok.lbm.v.de/mjbrenderer?id=mvdok_document_00003559 [Stand: 1.10.2020].
- Tesdorpf, Wilhelm (1887): Gewinnung, Verarbeitung und Handel des Bernsteins in Preußen von der Ordenszeit bis zur Gegenwart. Jena.
- Thumfart, Johannes (2009): 400 Jahre Freiheit der Meere – 400 Jahre Ökonomische Theologie? Ideengeschichtliche Skizze zu Hugo Grotius und Francisco de Vitoria, nach Giorgio Agamben, Carl Schmitt und Max Weber. In: Norman Weiß (Hg.): Hugo Grotius: Mare Liberum. Zur Aktualität eines Klassikertextes. Potsdam, S. 25-32.
- Timrott, Jennifer (2015): Strandgut aus Plastik und anderer Meeresmüll. Hamburg.
- VVV Texel (Hg.; o.J.): Juttersmuseum Flora; online unter: <https://www.texel.net/de/veranstaltungsuebersicht/kultur/museen/juttersmuseum-flora-257> [Stand: 1.10.2020].
- Wagner, Herbert (1997): Die *Lex Rhodia de iactu*. Marburg.
- Weber, Heike (2014): [Art.] »Abfall«. In: Susanne Scholz/ Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar, S. 157-160.
- Wikipedia (Hg.; 2020a): [Art.] »Flaschenpost«; online unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Flaschenpost> [Stand: 1.10.2020].
- Wikipedia (Hg.; 2020b): [Art.] »Friendly Floatees«; online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Friendly_Floatees [Stand: 1.10.2020].
- Wikipedia (Hg.; 2020c): [Art.] »Plastikmüll in den Ozeanen«; online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Plastikm%C3%BCll_in_den_Ozeanen [Stand: 1.10.2020].
- Wolf, Burkhardt (2013): Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt. Zürich/Berlin.

Die Küste als transkultureller Erinnerungsraum in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*

DORIT MÜLLER

Abstract

In W.G. Sebald's *The Rings of Saturn* a walk along the coast of East Anglia triggers numerous memories about catastrophic events, leading to a variety of stories about people living under conditions of transit, exile, homelessness, and precarious identity. It is no coincidence that all these people are connected with the coast, a paradigmatic motif for processes of erosion and extinction, exchange and amalgamation, border-crossing and hybridity. This article investigates the narrative construction of the coast as a place for transcultural memory and describes the different functions of this specific literary scene for structuring and making visible processes of identity negotiation in Sebald's text. Furthermore, the article focuses on the coast's potential to provoke reflection upon processes of imagination and multiperspectival writing.

Title: The Coast as a Place of Transcultural Memory in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*

Keywords: Sebald, W.G. (1944-2001); memory; coast; liminal zone; identity

1. EINFÜHRUNG

W.G. Sebalds 1995 erschienener Prosatext *Die Ringe des Saturn*, welcher sich im Untertitel als *Eine englische Wallfahrt* ausgibt, stellt eine Ansammlung von Reiseeindrücken dar, die ein melancholischer Ich-Erzähler auf einer Wanderung durch die ostenglische Grafschaft Suffolk macht. In zehn Kapiteln werden Schauplätze der durchreisten Landschaft vorgestellt – heruntergekommene Provinzstädte, verfallene Landsitze, marode Befestigungstürme am Strand, ein unbenutzter *reading room* für Seefahrer, im Meer verschwundene Landschaften, Küstenorte, die ihre Blüte im Mittelalter hatten. Neben dem Adelssitz Somerleyten besucht der Erzähler die Ortschaften Lowestoft, Dunwich, Southwold, Middleton, Woodbridge und Orford. Sie sind der Ausgangspunkt weit ausgreifender und zugleich eng verflochtener Erinnerungen und Erzählungen über das Leben und Sterben historischer und fiktiver Persönlichkeiten, die auf eine bestimmte Weise mit dem spärlich besiedelten Küstenstrich von Suffolk verbunden sind und deren kulturelle Vernetzungen von England über Polen

und Russland bis nach China und in den Kongo, nach Belgien, den Niederlanden, Frankreich und Deutschland reichen. Es sind vor allem Binnenerzählungen über Grenzgänger*innen, deren kulturelle Identität seit jeher in Zweifel gezogen wurde oder problematisch geworden ist, die sich der eigenen Kultur entfremdet haben oder deren Assimilation in einer neuen Umgebung nicht oder nur schwer gelingt. Sebalds Text kann als Versuch verstanden werden, die Grenzgänge dieser Figuren zwischen den Kulturen zu rekonstruieren und die Graduationen der jeweiligen kulturellen Verhältnisse auszuloten. Zugleich bietet er Lesarten für die individuellen Geschichten an, indem er sie in das übergreifende Narrativ einer kollektiven Geschichte der Zerstörung und Auslöschung, aber auch einer »Fähigkeit zur Transmigration« (Sebald 2015: 39) im Sinne einer ständigen Transformation von Daseinsweisen einbettet.

Dass die Erinnerungen und Erzählungen auf einer Wanderung an der ostenglischen Nordseeküste entstehen, scheint kein Zufall zu sein. Denn die Küste steht paradigmatisch für Prozesse der Erosion und Auslöschung, für Austausch und Vermischungen, für Grenzgänge und Hybridisierungen. Nur im Medium der Kartographie erscheint die Küste als eine Grenzlinie, die Festland und Meer säuberlich trennt. Im Grunde genommen erweist sie sich jedoch als ein Zwischenraum »mit überaus unscharfen Rändern [...], an denen sich die Elemente auf verschiedene Weise durchdringen« (Feldbusch 2003: 12). Meer und Land bekämpfen und versöhnen sich hier beständig. Die Küste ist »dem Lande und dem Meer gegenüber nur ein Übergang, eine Vermittlung, sie steht nicht für sich« (Ratzel 1911: 34). Das rasch wechselnde »Pendeln der jeweiligen Uferlinien« (Kellett 1999: 84), die Strömungsverhältnisse, Überschwemmungen, Hebungen und Senkungen des Meeresspiegels sorgen für zerfrante und zerklüftete Küstensäume, so dass selbst Küstenmorphologen auf starre Definitionen der Grenze verzichten. Auch maritime Grenzbereiche wie Flussmündungen, Felsvorsprünge, Vorgebirge oder künstliche Befestigungsanlagen erfahren beständig Veränderungen, da sie Wind, Wetter und Meeresströmungen unterworfen sind.

Sebalds Prosatext thematisiert eben diesen Prozess. Wiederholt ist von den Erosionen der Küstenregion die Rede, welche durch die »Gewalt des unablässig die Küste zerfressenden Meers« hervorgebracht sei und dazu führe, »daß monatelang kein Mensch mehr wußte, wo die Grenze war zwischen dem Meer und dem Land« (Sebald 2015: 189f.). In einer traumartigen Sequenz nimmt der Ich-Erzähler wahr, wie »von der Küste nach Süden hinunter ganze Landesteile abgebrochen und in den Wellen versunken waren« (ebd.: 207). Sein Blick liegt auf dem »stets von Einbrüchen bedrohten Rand des festen Landes« (ebd.: 83) oder schweift über »im Dunst der Ferne« (ebd.: 274) verschwimmende Ufer.

Die Beschreibungssprache verweist nicht nur auf die Fragilität und Dynamik des Küstenraumes, sondern auch auf die Unschärfe seiner Ränder. Wo das Meer aufhört und das Festland anfängt, scheint eine Frage der Perspektiven, Motivationen und Interessen jener zu sein, die das ›Dazwischen‹ beobachten und vermessen, besiedeln oder durchschreiten, mit Mythen besetzen und kulturell codieren – die Seeleute und Meereskundler*innen, Küstenbewohner*innen, Reisenden und Schriftsteller*innen. Wie die Forschung herausgestellt hat, sind

vor allem Letztere prädestiniert dafür, den maritimen Grenzbereich als »Erlebnisort, Erzählraum und Bild für Erfahrungen und Projekte« (Feldbusch 2003: 15) zu thematisieren. In ihren Umschreibungen manifestiert sich die Denkfigur eines Grenzraums, der die Logik des Entweder-oder überwindet und einen Zwischenraum beschreibt, in dem es »zu einer Art Überblendung der angrenzenden Gebiete kommt« (Wirth 2012: 19). Man kann ebenso von einer Schwelle zwischen zwei Welten sprechen oder die Küste als »wandelbare Zone intensiven Austauschs« im Sinne eines natürlichen und kulturellen »Grenzregime[s] von Erosion, Produktion und Kommunikation« (Wolf 2013: 337) verstehen.

Sebalds Ich-Erzähler scheint dieses Konzept aufzugreifen. Während er den erodierenden Küstenraum wandernd erkundet, kommen ihm Reminiszenzen, Anekdoten, Traumbilder und Geschichten in den Sinn, die einerseits eine kaleidoskopische Ansicht der Katastrophen- und Leidensgeschichte der Menschheit entstehen lassen, andererseits aber auch die produktiven Momente und kulturellen Verflechtungen als Kehrseite der Erosion und Auflösung sichtbar machen. So versetzt ihn der Blick auf das Meer in das Kampfgeschehen großer Seeschlachten des 17. Jahrhunderts (vgl. Sebald 2015: 94) und zugleich in die Betrachtung berühmter Seeschlachtengemälde (vgl. ebd.: 95). Er führt ihn zu giftigen Algenfeldern und ausgefischten Meeren (vgl. ebd.: 69), gaukelt ihm aber auch phantastische Welten mit Seeungeheuern vor (vgl. ebd.: 89). Die Strandwanderung erinnert ihn an Überschwemmungskatastrophen und Migrationsbewegungen, aber auch an die Küste als »Wallfahrtsort für schwermütige Schriftsteller« (ebd.: 192). Nicht selten avanciert sie zum Fluchort für (fast ausschließlich männliche) Aussteiger und Exzentriker. Es überrascht nicht, dass die an den Küstenorten aufkommenden Erinnerungen und Assoziationen an Geschichten von Personen gebunden sind, die an der Schwelle zu fremden Kulturen stehen, weil sie Verfolgte und Vertriebene sind oder sich der eigenen Kultur entfremdet haben. Der Erzähler, der deutliche Züge seines Autors trägt, gehört selbst zu jenen transitorischen Gestalten, die zwischen den Kulturen ihrer Herkunft und ihres Aufenthaltes vermitteln müssen. Aus dieser Lebenssituation speist sich offensichtlich auch seine Empathie für jene, die neue kulturelle Identitäten annehmen mussten, weil sie wie Michael Hamburger aus dem nationalsozialistischen Deutschland ins Exil getrieben wurden oder wie der polnische Patriot Apollo Korzeniowski jahrelang in der russischen Verbannung ausharren mussten. Das Interesse gilt gleichermaßen den ruhelosen, exzentrischen und oft traumatischen Lebenswegen von gestrandeten Intellektuellen, Dichtern oder Staatsbeamten, die kulturelle Randexistenzen führten, weil sie ihre Herkunft verleugneten, alternative Lebensformen erprobten oder den Völkermord anklagten, wie der irische Diplomat Roger Casement.

Die Küste als maritimer Grenzraum scheint in Sebalds Text demnach mehrere Funktionen zu übernehmen: Als konkreter Schauplatz und Erlebnisraum einer literarischen Erzählerfigur strukturiert sie sowohl deren Bewegung durch den geographischen Raum als auch die Abfolge ihrer Eindrücke und Gedanken. Des Weiteren fungiert die Küste als Erinnerungsanlass und Gedächtnisort. Dass sich dabei die Grenzlinien permanent verändern, auflösen und neu bil-

den, ist eine Spezifik, die der assoziativen Verknüpfung des Erinnerten, seinem Verschwinden und unerwarteten Wiederauftauchen korrespondiert. Schließlich stellt die Küste einen Aushandlungsort transkultureller Prozesse dar. Gemeint sind damit Formen der »Fluidität«, der »Dynamik« und »Grenzüberschreitungen zwischen den Kulturen« (Kimmich/Schahadat 2012: 7), wie sie nicht erst im Zeitalter der Globalisierung signifikant geworden sind.

In der Bewegung durch die »liminale Zone«¹ zwischen Land und Meer führt der Ich-Erzähler vor, wie der Blick auf die See Narrationen freisetzt, die verschiedene kulturelle Räume und deren Bewohner*innen in Beziehung setzen, deren kulturelle Transformationen und Verflechtungen aufzeigen, aber auch den Prozess des Geschichtenerzählens selbst zum Gegenstand der Reflexion machen. Zumindest gibt die Sicht von der Klippe auf das Meer dem Ich-Erzähler Anlass, seine Gedanken um die Möglichkeiten und Grenzen des Imaginierens von Welten kreisen zu lassen und Jorge Louis Borges' »labyrinthische Konstruktion Tlöns« (Sebald 2015: 91) in Erinnerung zu rufen.

In der umfangreichen Forschungsliteratur wurden Sebalds *Ringe des Saturn* vor allem als Ausdruck eines melancholischen Erinnerns (vgl. Lemke 2008) und katastrophischen Schreibens (vgl. Mosbach 2008) gedeutet, in dem sich die »zivilisatorischen Abirrungen« (Öhlschläger 2006: 312) und eine »Absage an die Fortschrittsräume der Moderne« (Albes 2002: 280) offenbaren. Zwar hat man durchaus die Bezüge zwischen Wanderung und Schreibakt untersucht (vgl. Öhlschläger 2017: 40f.), doch darauf verzichtet, sich den Zusammenhang zwischen Küstentopos und literarischer Erinnerungsarbeit anzuschauen. Auch ist die Küste bisher nicht in ihrer Funktion als Erzählraum transkultureller Erinnerungen in den Blick geraten.² Der vorliegende Beitrag wird sich deshalb der beschriebenen Küstenpoetik in Sebalds Erzählung in mehreren Schritten nähern. Zunächst analysiert er die Spezifik der aus der Küstenwanderung des Erzählers hervorgehenden Erinnerungsarbeit, an der Text und Bild gleichermaßen beteiligt sind. Zweitens fragt er nach den narrativen Verfahren, mit denen der Küstenraum als Gedächtnisort transkultureller Prozesse konstruiert wird. Nicht zuletzt lenkt er den Blick auf den Küstenraum als Reflexionsraum imaginativer Prozesse und multiperspektivischen Schreibens.

2. DER KÜSTENRAUM ALS AUSGANGSPUNKT LITERARISCHER ERINNERUNGSARBEIT

Von der »Fußreise« entlang der ostenglischen Küste verspricht sich der Erzähler, »nach dem Abschluß einer größeren Arbeit« der in ihm sich »ausbreitenden

1 | Vgl. zum Konzept der »liminalen Zone« (Bonner/Egger/Hess-Lüttich 2016: 13) bzw. des »Transitraumes« als »Vorstellung des Übergangs, des Transitorischen, der Transformation, des Hybriden« (ebd.: 11) die Einführung zum Schwerpunktthema *Transitraume der Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*.

2 | Vgl. den Forschungsüberblick bei Feldbusch (2003: 16-57).

Leere entkommen zu können« (Sebald 2015: 11). Der erhoffte Blick auf das Meer mag dabei Antrieb gewesen sein. Gilt doch die Strandwanderung seit Gründung von Seebädern im 18. Jahrhundert als »Heilmittel gegen die Melancholie und Nervosität«, die Küste als »privilegierter Ort der Selbstfindung« (Bader 2008: 23f.).³ An der Nahtstelle zwischen Land und Meer kann sich laut medizinischer Gutachten der städtische Körper dem Rhythmus des Meeres überlassen und seine Empfindsamkeit erproben (vgl. Corbin 1999: 84-97). Sebalds Ich-Erzähler scheint jedoch gegen solche Therapievorschläge immun zu sein. Zwar erfüllt sich die Hoffnung auf Überwindung der Leere »bis zu einem gewissen Grad« (Sebald 2015: 11), denn selten habe sich der Erzähler »so ungebunden gefühlt wie damals bei dem stunden- und tagelangen Dahinwandern durch die teilweise nur spärlich besiedelten Landstriche hinter dem Ufer des Meers« (ebd.). Andererseits ist von einem »lähmenden Grauen« die Rede, das den Erzähler »verschiedentlich überfallen hatte angesichts der selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung« (ebd.). Die Wanderung steht »unter dem Zeichen des Hundssterns« (ebd.), das der Erzähler rückblickend als Auslöser einer melancholischen Grundstimmung deutet.

Die Wanderung perpetuiert zunächst eben jenen Mangel, den sie beheben soll. Der vor der inneren Leere flüchtende Erzähler begegnet unterwegs dem äußeren Abbild seiner inneren Verfassung: »Nichts ist hier zu sehen, als ab und zu ein einsames Flurwchterhaus, als Gras und wogendes Schilf« (ebd.: 42); leer sind die Bahnhöfe und die Perrons, die verwahrlosten Städte und die heruntergekommenen Hotels; »nirgends ein Mensch, den man nach dem Weg hätte fragen können« (ebd.: 43). Die Erfahrung der Leere und des Stillstands kulminiert schließlich im Anblick des Meeresstrands, der sich »irgendwo zwischen dunkel und hell« erstreckt: »[E]s bewegte sich nichts, weder in der Luft, noch auf dem Wasser. Selbst die schneeweiß in der Bucht auflaufenden Wellen, so schien es mir, standen still.« (Ebd.: 59)

Die der Textpassage beigefügte Fotografie – wie übrigens fast alle der fotografischen Abbildungen der Küste im Buch – scheint diese Beobachtung nicht nur zu illustrieren, sondern aufgrund ihrer Unschärfe und Beliebigkeit hinsichtlich des Aufnahmeortes als Allegorie der Vergänglichkeit und Auslöschung zu fungieren (Abb. 1). Qualifiziert als Ausschussprodukte, die Zerfall auch mittels der eigenen verschwindenden Materialität ausstellen, erweisen sich die Aufnahmen des Meeres als »Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffenen Welt« (Sebald 1985: 178).

Nun ist es aber paradoxerweise gerade die sich im Bild des Meeres und seiner Umgebung manifestierende Leere, welche eine ausgeprägte Erinnerungs- und Einbildungskraft des Erzählers antreibt. Ausgehend von der trostlosen Verlassenheit und ruinösen Beschaffenheit der Küstengebiete erläutert er kulturelle, wirtschaftliche und historische Zusammenhänge, ruft philosophische und literarische Traditionen auf, setzt weit auseinanderliegende Ereignisse und Personen in ein Verhältnis. Diese stehen in einem mehr oder weniger engen Bezug

3 | Siehe dazu auch den Artikel von Michael Niehaus in diesem Heft.

zur Küstenlandschaft, zu ihren tatsächlichen oder phantasierten Eigenschaften und zu den Bildern, die die Wahrnehmung des Meeres prägen. Die vermeintlich leere Landschaft scheint so reich an Zeichen, dass sie für den Erzähler zu einem Text der Vergangenheit wird, den er mittels Erinnerungen lesbar macht. Meist ist es der Meerblick, der den Erinnerungsprozess in Gang setzt. Im vierten Kapitel glaubt der Erzähler beim abendlichen Strandspaziergang in Southwold plötzlich vor einer Theaterbühne zu stehen:

Ich fühlte mich wie in einem leeren Theater, und es hätte mich nicht gewundert, wenn vor mir auf einmal der Vorhang aufgegangen und auf dem Proszenium beispielsweise der 28. Mai 1672 wieder heraufgekommen wäre, jener denkwürdige Tag, an dem dort draußen die holländische Flotte, das strahlende Morgenlicht hinter sich, aus dem über der See treibenden Dunst auftauchte und das Feuer eröffnete auf die in der Bucht vor Southwold versammelten englischen Schiffe. (Sebald 2015: 94)

Abbildung 1: Küste als Allegorie der Leere (Sebald 2015: 59)



Der inszenierte Schauplatzwechsel von der Küste ins Theater läutet zugleich einen Zeitenwechsel ein: Versetzt vom 20. ins 17. Jahrhundert fragt der Erzähler sich, wie wohl die damaligen Küstenbewohner »das seltene Schauspiel vom Strand aus verfolgt« (ebd.) haben könnten, und kommt dann auf die grundsätzliche Unzuverlässigkeit von Geschichtsüberlieferungen zu sprechen. Das Thema, das für alle Texte Sebalds substantiell ist, wird hier am Beispiel von Seeschlachtengemälden exemplifiziert, die trotz aller realistischen Absichten immer »pure Fiktionen« bleiben müssten, da sie die »erlittene Pein« und das »gesamte Werk der Zerstörung« (ebd.) durch die Schlachten nicht annäherungsweise ins Bild

setzen könnten. Aus dieser kulturkritischen Betrachtung, an die sich lakonische Mutmaßungen über die kontingenten Ursachen maritimer Vorherrschaft knüpfen, kehrt der Ich-Erzähler zur unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung zurück. So erblickt er über dem Meer »eine seltsam geformte Wolkenbank«, deren »wie die Eisfelder des Kaukasus« gleißende »Gipfelregionen« wiederum einen Traum ins Gedächtnis rufen, in dem er »ein ebensolches fernes und fremdes Gebirge seiner ganzen Länge nach durchwandert hatte«, durch »Schluchten, Tobel und Täler, über Jochstraßen, Halden und Driften« (ebd.: 98).

Die Passagen zeigen auf exemplarische Weise, wie aus Beobachtungen, Reflexionen, Imaginationen und traumartigen Sequenzen, die sich aus dem maritimen Grenzraum speisen, ein Erinnerungszusammenhang gestiftet wird, der auseinanderliegende Räume, Zeiten, Wahrnehmungszustände und Themen zusammenführt. Neben Erzähltechniken der Analepse und Prolepse, des Schauplatz- und Medienwechsels spielen vor allem die Verfahren der Variation und Wiederholung eine zentrale Rolle. Wird die sinnliche Erfahrung eines Meerwolkengebildes durch die Erinnerung an die Durchquerung einer geträumten Landschaft gespiegelt, so wiederholt sich die gesamte Küstenwanderung durch häufig aufgerufene Erinnerungen an zurückliegende Reisen des Erzählers und seiner Figuren im Sinne einer *Mise en abyme*-Struktur. Im fünften Kapitel beispielsweise, das die Kolonialisierungsgeschichte des Kongo beschreibt, erinnert sich der Erzähler an eine Belgienreise in den 1960er Jahren, welche ihn nach Brüssel führte, dessen Stadtbild die zuvor beschriebenen Verbrechen der Kolonisatoren des Kongo wiedererkennen ließ. Die Strandwanderung auf dem Gunhill von Southwold wird wiederum mit einer Reise kurzgeschlossen, die Sebald genau ein Jahr zuvor von Basel nach Amsterdam und Den Haag unternommen hatte. Sie führte ihn unter anderem zu Rembrandts berühmtem Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp*, das wiederholt im Text aufgegriffen und als Symbol eines menschenfeindlichen Forschungsdrangs gedeutet wird. Im siebten Kapitel schließlich lässt ihn die Betrachtung der verödeten Heidelandschaft von Dunwich, deren traurigen Zustand er auf die anthropogene Zerstörung dichter Wälder zurückführt, an eine Griechenlandreise erinnern, bei der er Zeuge eines Flächenbrandes wurde.

Solche »Mechanismen der Wiederholung« (Albes 2002: 280) bedingen kurräumliche Verschachtelungen und Überlagerungen unterschiedlicher Zeitkonzepte. Wenn der Erzähler im vierten Kapitel am Strand in Southwold einen früheren Blick vom holländischen Strand aus nach England erinnert, dann nimmt er damit nicht nur einen Perspektivwechsel vor, sondern vervielfältigt auch das gegenwärtige Erleben, indem er die Vergangenheit darüberlegt. Er erzeugt gewissermaßen eine »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« (Öhlschläger 2017: 42). Zu dieser Verflüssigung zeitlicher Konzeptionen passt auch die grenzüberschreitende Vision des Ich-Erzählers am Strand von Scheveningen, die ihn in die biblische Geschichte von der Rettung der Israeliten zurückversetzt:

Ich hörte das Rauschen des Meers, verstand, halb im Traum, jedes holländische Wort und glaubte mich zum erstenmal in meinem Leben angekommen, zu Hause. Selbst im

Erwachen schien es mir noch einen Augenblick, als halte rings um mich her mein Volk Rast auf dem Zug durch die Wüste. (Sebald 2015: 105)

Die Küste wird in diesem Erzählsetting zum kollektiven Erinnerungsort, weil sich hier mythische Erzählungen, kulturhistorische Bezugnahmen und symbolische Chiffren bündeln und transformieren können. Aufgrund seiner Intensität und sinnlichen Wirkung erzeugt das Meer Gefühle und Gedanken, welche die Form von Déjà-vu-Erlebnissen annehmen, andere Raum- und Medienassoziationen hervorrufen oder an kulturelle Erfahrungen in ähnlichen räumlichen Konstellationen erinnern. Die Spuren der Vergangenheit, die der Ich-Erzähler im Laufe seiner Reise entdeckt, sind dabei nicht nur textueller, sondern auch materieller Art. Sie verweisen auf eine kollektive Vergangenheit, die sich in der einst blühenden Küstenlandschaft abgelagert hat. So findet der Erzähler in den »verschandelten Fassaden und grotesken Vorgärtchen«, den »Spielsalons, Bingohallen, Betting Shops« der Küstenstadt Lowestoft die Zeugnisse eines jahrzehntelangen Niedergangs, der mit den »schweren Wirtschaftskrisen und Depressionen der dreißiger Jahre« (ebd.: 56f.) seinen Anfang genommen habe. In Reedham sind es ein einsames Flurwächterhaus und Bruchstücke von Windmühlen, die sich »wie Mahnmale« (ebd.: 42) einer erloschenen Zivilisation ausnehmen. Die Ruinen der ins Meer reichenden militärischen Forschungsanstalt Orford schließlich scheinen ihm wie Überreste »unserer eigenen, in einer zukünftigen Katastrophe zugrundegegangenen Zivilisation« (ebd.: 282), über die ein Nachgeborener allen Grund haben würde, irritiert zu sein.

Das erinnernde Auffinden der Spuren, Reste und Bruchstücke beim Durchwandern des Küstenraumes, so wird spätestens hier deutlich, korrespondiert nicht nur den Prozessen der beständigen Zerstörung, Auslöschung und Transformation von Küstenlandschaften, sondern folgt auch einem spezifisch Sebald'schen Zugang zur Geschichte. In allen visuell und akustisch evozierten Erinnerungen, Traumsequenzen und materiellen Fundstücken zeigt sich die Menschheitsgeschichte als eine Geschichte vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Katastrophen. Man könnte mit Blick auf den Gesamttext geradezu von der Konstruktion eines »katastrophischen Mnemotops« (Pethes 2015: 200)⁴ sprechen, insofern der Text einen maritimen Erinnerungsraum entwirft, in dem alle Infrastrukturen und Architekturen, aber auch die Naturprozesse »als Wahrzeichen der destruktiven Energien der Zivilisationsgeschichte gelesen werden« (ebd.). Aus einer solchen Perspektive muss die Welt zum »absurden Raum« werden, »in dem die Fortschrittsideologie [nur] noch zufällige Restbestände des Schönen übrig gelassen hat« (Kastura 1996: 202). Diese zu sammeln und mit einer »Geste des Eingedenkens« (ebd.)⁵ dem kollektiven Gedächtnis zu überantworten, scheint das Konzept von Sebalds Schreibens zu sein.

4 | Pethes bezieht den Begriff des katastrophischen Mnemotops auf Sebalds Roman *Austerlitz*.

5 | Das Konzept des »Eingedenkens« übernimmt Sebald von Walter Benjamin: »Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das

Welchen bewahrenswerten Beständen gilt aber nun die Sammelleidenschaft des Erzählers alias Sebald? Eine Antwort darauf findet sich im ersten Kapitel, das um die historische Person des frühneuzeitlichen Universalgelehrten Thomas Browne (1605-1682) kreist, der ein besonderes Interesse für singuläre Phänomene, Abnormitäten, abstruse Gestalten und Zwischenwesen entwickelte, vor allem aber die »Fähigkeit zur Transmigration« (Sebald 2015: 39) an Raupen und Faltern erforschte. Die Bezüge sind unverkennbar, denn auch auf Sebalds Ich-Erzähler üben hybride Gestalten und außergewöhnliche Menschen, die sich in kulturellen Zwischenräumen aufhalten, eine besondere Faszination aus. Durch die erzählerische Annäherung an diese meist historisch vergessenen Exzentriker und kulturellen Grenzgänger etabliert der Text eine alternative Erinnerungskultur, die zum einen das Ausgegrenzte, Randständige und Gegenläufige, zum anderen die in diesen Figuren angelegte Verflechtung der Kulturen ins Zentrum der Gedächtnisarbeit rückt.⁶

3. DIE KONSTRUKTION DER KÜSTE ALS GEDÄCHTNISORT TRANSKULTURELLER BEGEGNUNGEN

In den erzählten Lebensgeschichten fast aller Figuren, ganz gleich, welcher Epoche sie angehören, geht es um Verlusterfahrungen: den Verlust der Heimat, der Freunde, der Geliebten, des Besitzes oder des Lebens. Schon in Sebalds Erzählband *Die Ausgewanderten* war dieses Motiv zentral, denn hier erforschte der Autor die durch erzwungenen Verlust der Heimat hervorgerufene Infragestellung kultureller Identitäten jüdischer Protagonisten und inszenierte Hotels, Sanatorien und Friedhöfe als Gedächtnisorte, in denen die traumatischen Auswirkungen dieser Unsicherheit sichtbar wurden. In seinem letzten Roman *Austerlitz*, der die verschütteten Wurzeln eines in London lebenden jüdischen Wissenschaftlers freilegt, übernehmen diese Funktion Bahnstationen und Wartesäle in Brüssel, London, Paris und Prag. Sie erscheinen den Protagonisten als ein »bedrohlich und unheimlich anmutende[r] Zwischenraum«, dessen »Halbdunkel« als apokalyptisches Vorzeichen einer Verfinsterung der Welt und des »Ende[s] aller Zeiten« (Pakendorf 2016: 31 u. 33) gedeutet wurde.

Die Küstenorte in den *Ringern des Saturn* fungieren zwar ebenfalls als Gedächtnisorte, doch sind sie weniger bedrohlich besetzt. Sie bringen vielmehr die Übergänge, Verflechtungen und Überlagerungen kultureller Identitäten zur Ansicht. Hier laufen die Fäden der erzählten Biographien von Menschen zusammen, die sich aus unterschiedlichen Gründen mit ihrer Herkunft und Identität

Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Dieses entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich bei den Wahrsagern Auskunft holen.« (Benjamin 1991: 704)

6 | Was in Sebalds Text weitgehend ausgeblendet bleibt, sind jedoch die kulturellen Grenzgängerinnen. Die Vorliebe des Erzählers gilt vornehmlich männlichen Einsiedlern, Forschern, Abenteurern, Künstlern und Schriftstellern.

auseinandersetzen müssen. Einige wurden aus ihrer Heimat vertrieben, andere suchten im nomadischen Leben zwischen den Kulturen ihre Lebensbestimmung, wieder andere reisten als Diplomaten um die Welt oder erprobten schreibend die Annäherung an fremde Kulturen.

Das Schicksal der aus der Heimat Vertriebenen wird beispielhaft an der Lebensgeschichte des jüdischen Lyrikers und Essayisten Michael Hamburger verdeutlicht, der als Kind von Berlin nach London emigrieren musste und sich später in der Nähe der ostenglischen Küste in Middleton niederließ. Die Verlust-erfahrung und die Überlagerung der vertrauten Identität durch die »Stück für Stück neu erworbene Identität« (Sebald 2015: 210) ist so tiefgehend, dass kaum mehr Erinnerungsspuren zurückbleiben: »Zu viele Bauwerke sind eingestürzt, zuviel Schutt ist aufgehäuft, unüberwindlich sind die Ablagerungen und Moränen« (ebd.: 211), zitiert der Ich-Erzähler aus den Aufzeichnungen seines Freundes, den er auf seiner Wanderung in dessen Haus besucht. Allein in Träumen und Halluzinationen komme es zuweilen vor, dass die verblichenen Erinnerungen wieder Gestalt annehmen. Hamburger berichtet, dass hier die verschwundenen Orte der Kindheit in verfremdeter Form auftauchen, vermischt mit Sentenzen aus der Küstenlandschaft: Die Träume »spielen häufig in einer Umgebung, deren Merkmale teilweise auf die Weltstadt Berlin, teilweise auf das ländliche Suffolk verweisen« (ebd.: 214); »in der Traumzeit« begreife er oft nur allmählich, dass er sich nicht im Haus in Middleton, sondern in der Wohnung der Eltern in der Bleibtreustraße befinde, wo er seine Berliner Verwandtschaft, die deutschen und englischen Freunde, seine Kinder, »die Lebendigen und die Toten« (ebd.: 215) versammelt finde.

Während Hamburger die Träume aufsuchen muss, um den kulturellen Verflechtungen auf den Grund zu gehen, sieht der französische Schriftsteller und Diplomat François-René Vicomte de Chateaubriand im Schreiben seiner Memoiren ein geeignetes Medium der Bewältigung von Verlusterfahrungen. Aus diesen zitierend, berichtet der Ich-Erzähler, wie jener als junger Mann vor den Schrecken der Französischen Revolution flieht, in deren Wirren zwei seiner Schwestern umkommen. In Suffolk findet der mittellose Adlige eine zweite Heimat, die er jedoch aufgrund privater Verstrickungen bald wieder verlassen muss. Sein späteres Leben, so lässt sich den Memoiren entnehmen, ist das eines ewig Reisenden, zu dessen Stationen neben London, Rom, Lausanne, Berlin und Prag auch New York, Konstantinopel und Jerusalem zählten.

Sowohl Hamburgers als auch Chateaubriands Aufzeichnungen dienen dem Erzähler als Referenzrahmen, weil hier einerseits die eigene Lebensgeschichte des zwischen den Kulturen Wandernden gespiegelt wird und andererseits Verlusterfahrungen durch den Akt des erinnernden Schreibens artikuliert und verarbeitet werden. Durch Chateaubriands Memoiren lässt der Erzähler sein eigenes poetisches Programm formulieren:

Wahr ist allerdings auch, daß ich mich meiner Erinnerungen, die so oft und so unversehens mich überwältigen, anders nicht als durch das Schreiben zu erwehren vermag. Blieben sie verschlossen in meinem Gedächtnis, sie würden schwerer und schwerer

wiegen im Laufe der Zeit, so daß ich wohl zuletzt zusammenbrechen müßte unter ihrer ständig zunehmenden Last (ebd.: 302).

Für den vielgereisten Chateaubriand wie für den reisenden Ich-Erzähler, der im Schreiben das Grauen der Zerstörung bewältigt, scheint die literarische Arbeit »die einzig mögliche Form des Umgangs mit dem Schrecken« (Öhlschlager 2006: 313) zu sein. In ihr blitzt vorübergehend die Möglichkeit einer Erlösung auf, die im Untertitel *Eine englische Wallfahrt* angedeutet ist. Auch für den in Vergessenheit geratenen Spätromantiker Edward FitzGerald, dessen Grab der Erzähler in Bredfield besucht, stellt das Schreiben eine Art Erlösung dar. Einer durch Strafmaßnahmen und »maßlose Langeweile« überschatteten Kindheit entflieht der angehende Dichter, indem er die vor der »Küste kreuzenden Schiffe« (Sebald 2015: 236) beobachtet. Später wird er sich »mit dem Zusammentragen von Worten und Phrasen für ein komplettes Glossarium der Sprache der Seefahrt und des Seelebens« (ebd.: 237) beschäftigen und in dem persischen Dichter Omar Khayyam »über eine Entfernung von achthundert Jahren hinweg, seinen engsten Wahlverwandten« (ebd.: 238) entdecken. In »endlosen Stunden«, so lässt uns der Erzähler fasziniert wissen, überträgt FitzGerald das Gedicht *Rubáiyát* in englische Verse, die »in ihrer absichtslosen Schönheit« auf einen Punkt verweisen, »an dem das mittelalterliche Morgenland und das erlöschende Abendland einander anders als im unseligen Verlauf der Geschichte begegnen dürfen« (ebd.).

Transkulturelle Begegnungen, so die Botschaft des biographischen Erzählens, bedürfen der literarischen Erinnerungs- und Übersetzungsarbeit. Im Falle FitzGeralds sind sie auf das Übertragen der Sprache bezogen. Im Falle Hamburgers und Chateaubriands zeigen sie sich im schmerzhaften Prozess der Niederschrift von Erinnerungen, die eine Art Erlösung bieten können. Als Lebensstation der historischen Persönlichkeiten bündelt der Küstenraum die individuellen Erinnerungen, setzt sie ins Verhältnis zueinander und verdichtet sie, wodurch ein transkultureller Gedächtnisraum entsteht. Dieser Prozess soll abschließend beispielhaft am fünften Kapitel aufgezeigt werden.

Im Zentrum steht hier die Lebensgeschichte des polnisch-britischen Schriftstellers Joseph Conrad (1857-1924), dessen Entwicklung vom Waisenkind zum Seefahrer und Schriftsteller nachvollzogen wird. Das Meer avanciert in dieser Mikroerzählung zum Initiationsort, Knotenpunkt und Reflexionsraum der Lebensentscheidungen des als Konrad Korzeniowski Geborenen. Sein Vater hatte in der russischen Verbannung bezeichnenderweise Victor Hugos Roman *Les travailleurs de la mer* ins Polnische übersetzt. Bereits als Kind wird Conrad mit dem Verlust der Eltern konfrontiert und beschließt früh Seemann zu werden. Mit achtzehn Jahren überquert er das erste Mal den Atlantischen Ozean, drei Jahre später verschlägt es ihn als Matrose auf einen Frachter, mit dem er zahlreiche Fahrten zwischen Lowestoft und Newcastle absolviert. Der Erzähler imaginiert Conrads Aufenthalt in der englischen Küstenstadt anfänglich als den eines »Fremden« unter »Engländern«, dem dann aber »draußen auf dem Pier [...] die ihm bisher vollkommen unvertraute englische Sprache, in der er später sei-

ne Weltruhm erlangenden Romane schreiben wird«, zugeflogen sei (ebd.: 138). Seine Weltkenntnis soll er zunächst in Form gemischter Nachrichten aus dem *Lowestoft Standard* bezogen haben, bevor er Jahre später selbst nach Afrika aufbrechen und als Kapitän eines Dampfbootes den Kongo befahren wird. Schon im Verlauf der langen Seereise zu seinem Bestimmungsort, so betont der Ich-Erzähler, »erkennt Korzeniowski [...] den Wahnwitz des ganzen kolonialen Unternehmens« (ebd.: 142). Nach einer mehrmonatigen beschwerlichen Reise durch das Land, die in ihm aufgrund der beobachteten Grausamkeiten an den Einheimischen »Verzweiflungsanfälle« (ebd.: 147) auslöst, welche er in seinem Roman *Heart of Darkness* (1899) verarbeiten wird, tritt er im Hafen von Boma die Heimreise über das Meer an.

In der historischen Person Conrads verdichten sich paradigmatisch die Verflechtungen unterschiedlicher Kulturen. Er ist Sohn polnischer Eltern, der Jahre seiner Kindheit in russischer Verbannung verbringt, als Seemann ferne Weltteile und den Kongo bereist und schließlich im Alter von dreißig Jahren die britische Staatsbürgerschaft erhält. Der Ich-Erzähler bindet diese transkulturelle Spezifik des Werdegangs eng an die Erfahrungen des Meeres. Es erweist sich als Sehnsuchts- und Fluchtort des Jugendlichen, als Reflexionsraum des in die Fremde geworfenen Seemanns und als Schreib Anlass des Schriftstellers Conrad, der den kolonisierenden Zugriff der europäischen auf die afrikanische Kultur kritisch reflektiert. Korrespondierend dazu werden die Küsten- und Hafenstädte als Orte der kulturellen Begegnung und der Vernetzung mit anderen Lebensgeschichten inszeniert. So ist es kein Zufall, dass der Ich-Erzähler Conrads Rückkehr aus dem Kongo mit den Lebensstationen Joseph Loewys im Hafen von Ostende zusammenführt, auch wenn sich die historischen Personen vermutlich nie getroffen haben.⁷ Wir erfahren, dass Loewy, der ein Onkel des damals siebenjährigen Franz Kafka war, nach Mitwirkung am Bau des Panamakanals zwölf Jahre lang verschiedene Stellungen im kongolesischen Matadi bekleidete. In seiner Position als »Chef des gesamten Handelsdienstes« (ebd.: 148) wird er später von König Leopold persönlich ausgezeichnet, als die fertiggestellte Kongobahn in Betrieb genommen wird. Mit Conrad und Loewy lässt der Erzähler zwei Figuren aufeinandertreffen, die die Begegnung der europäischen und afrikanischen Kultur aus entgegengesetzter Perspektive erleben. Vor dem Hintergrund des erfolgsorientierten und dabei skrupellosen Unternehmers kann er Conrads kolonialkritische Haltung herausarbeiten. Während Loewy von Ostende aus in den Kongo fährt, um die »für seinesgleichen« erträglicher werdenden Lebensbedingungen zu genießen, reist Conrad in die belgische Hauptstadt, die ihm »mit ihren immer bombastischer werdenden Gebäuden wie ein [...] Grabmal« erscheint und deren Passanten ihm so vorkommen, »als trügen sie alleamt das dunkle kongolesische Geheimnis in sich« (ebd.: 148f.).

7 | In der einschlägigen Forschung zu Bezügen zwischen Conrad und Kafka wird meist nur auf diese Stelle bei Sebald verwiesen; ein Beweis für das Zusammentreffen liegt nicht vor (vgl. Lorenz 2017: 164).

Überblendet und intensiviert wird die Wahrnehmung Conrads durch eine Erinnerung des Ich-Erzählers, der noch siebzig Jahre später eine sich in Belgien manifestierende »Verkrüppelung der Bevölkerung« erkennen will, die auf die »Zeit der ungehemmten Ausbeutung der Kongokolonie« (ebd.: 149) zurückweise. Eine weitere Überblendung geschieht durch die Einführung der Person des britischen Diplomaten Roger Casement, dessen unbeugsame Aufdeckung und Anprangerung der katastrophalen Zustände in den Kolonialgebieten sowohl Afrikas als auch Lateinamerikas eine Geistesverwandtschaft zwischen Conrad und Casement nahelegt. Beide werden als Grenzgänger inszeniert, die aufgrund ihrer transkulturellen Erfahrungen prekäre Machtverhältnisse sichtbar machen können. Während jedoch Conrad als erfolgreicher Schriftsteller agiert, bezahlt Casement sein politisches Engagement mit dem Tod. Als späterer Anhänger der irischen Befreiungsbewegung wird er nach gescheitertem Versuch, in Deutschland Waffen für die Befreiungsarmee zu rekrutieren, in London zum Tode verurteilt. Um »Gnadengesuche von einflußreicher Seite zu unterbinden«, werden aufgefundene Aufzeichnungen über seine homosexuellen Beziehungen »an den englischen König, an den Präsidenten der Vereinigten Staaten und an den Papst weitergeleitet« (ebd.: 159). Möglicherweise, so räsoniert der Ich-Erzähler, war es gerade die Homosexualität Casements, die ihn befähigte, »über die Grenzen der gesellschaftlichen Klassen und der Rassen hinweg die andauernde Unterdrückung, Ausbeutung, Versklavung und Verschrottung derjenigen zu erkennen, die am weitesten entfernt waren von den Zentren der Macht« (ebd.: 162).

Durch die Zusammenführung der unterschiedlichen Biographien wird ein Erinnerungsraum geschaffen, der vielfältige Bezüge zwischen den Kulturen sichtbar macht sowie deren kontroverse Wahrnehmung und destruktiven Aneignungsformen thematisiert. Dass dabei vom Ich-Erzähler Zusammenhänge hergestellt werden, die durch die historischen Quellen nicht immer gedeckt werden, ist von der Forschung kritisch angemerkt worden (vgl. Fuchs 2004: 199). Dem ist allerdings entgegenzusetzen, dass es Sebald weniger um eine quellenkritische Aufbereitung von Geschichte geht, als vielmehr um die Etablierung einer alternativen Erinnerungskultur, an der reale und symbolische Orte, historische Ereignisse und Assoziationen, Anekdoten und Traumsequenzen gleichermaßen teilhaben. Der Text selbst stellt dieses Potenzial zur Generierung alternativer Welten aus, wenn er sich auf Jorge Louis Borges' Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* bezieht. Wie kaum ein anderer literarischer Text weist Borges' Erzählung auf die Problematik einer festen Grenzziehung zwischen vermeintlich wirklicher und imaginärer Welt hin, indem er die Auslöschung der bisherigen Wirklichkeit durch Objekte einer imaginierten Tlön'schen Welt beschreibt. Sebalds Erzähler deutet sie entsprechend als eine »Schrift, die in der Hauptsache befaßt ist mit unseren Versuchen zur Erfindung von Welten zweiten oder gar dritten Grades« (Sebald 2015: 89): »Eine verstreute Dynastie von Einsiedlern, die Dynastie der Erfinder, Enzyklopädisten und Lexikographen von Tlön hat das Antlitz der Erde verwandelt. Alle Sprachen, selbst Spanisch, Französisch und Englisch, werden vom Planeten verschwinden. Die Welt wird Tlön sein.« (Ebd.: 91)

Dass Sebald seinen Erzähler fast wörtlich Borges zitieren lässt, kann als Hinweis auf das eigene poetologische Projekt genommen werden, welches mit Strukturen der Verdopplung und Vervielfältigung spielt und die Leser*innen in ein dichtes Netz von Zeichen strickt, die sie aufgrund ihrer Offenheit und Widersprüchlichkeit immer wieder neu deuten, hinterfragen und aktualisieren können. Und ähnlich, wie der imaginäre Planet Tlön einen Imaginationsraum präsentiert, in dem »nicht nur Vorstellbarkeit, sondern auch Vorstellbarmachung vorgestellt wie vorstellbar wird« (Ferretti 2015: 483), so kann die Küste als ein kultureller Erinnerungsraum gelesen werden, in dem die Konstruktion von innerter und imaginärer Geschichte stattfindet und zugleich vorgeführt wird.

4. FAZIT

Aus dem Küstenraum erzählen, heißt bei Sebald, multiperspektivisch von Begegnungen mit Kulturen zu erzählen. Die Küste ist hier nicht nur Erinnerungsort, sondern auch ein literarischer Ort, in dem sich disparate Gedanken, Perspektiven und Diskurse bündeln. Dabei kommen der literarischen Küste vielfältige Funktionen zu: Zunächst einmal strukturiert sie die Bewegung des Erzählers, lenkt seine Gedanken und Assoziationen, stellt Zusammenhänge zwischen seinen Erinnerungen und den erzählten Biographien her und ermöglicht Perspektiv- und Zeitenwechsel. Als konkreter Schauplatz erzeugt sie Gefühle und Gedanken, die ihren physischen Eigenschaften korrespondieren: Ihre Spezifik der permanenten Veränderung, Auflösung und Neubildung von Grenzlinien spiegelt sich in dem steten Wechsel der Bilder und Assoziationen, dem Verschwinden und unerwarteten Wiederauftauchen der Erinnerungen des Erzählers. Als Erlebnisort kann sie melancholische Stimmungen auslösen, als Projektionsraum gibt sie bestimmten kulturellen Vorstellungen und Deutungen Ausdruck. Konstruiert als katastrophisches Mnemotop, werden ihre Architekturen und Naturprozesse zu Wahrzeichen einer destruktiven Zivilisationsgeschichte. Zugleich sammeln sich hier kulturelle Energien der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Denn die Küste veranschaulicht nicht nur Zerstörung und Untergang, sondern manifestiert auch kulturelle Ordnungen, die durch die Auflösung starrer Binäroppositionen zugunsten hybrider Konstellationen gekennzeichnet sind. Die Küstenerzählung regt dazu an, Kultur in alternativen Modellen zu denken, indem sie imaginäre Überblendungen ehemals getrennter kultureller Räume erprobt. Kulturelle und sprachliche Grenzen werden durch Übersetzungsvorgänge und Perspektivwechsel verwischt, Wahrnehmungen von Kulturen kontrastiert und vervielfältigt, kulturelle Erlebnisweisen überblendet. Als liminale Zone mit unscharfen Rändern, in der sich Land und Meer beständig durchmischen, verkörpert die Küste ein Konzept, das für die Aufweichung starrer Konzepte und für Transkulturalität steht.

In Sebalds Text fungiert der Küstenraum nicht einfach als gegebener Rahmen oder bloßer Container, in dem sich Geschichten ereignen, sondern als ein sich durch die Bewegung des Ich-Erzählers konstituierendes Gefüge, das perma-

nenten Verschiebungen und Transformationen unterworfen ist. Diese Spezifik des Transitraums Küste bildet den Ausgangspunkt und die Bedingung für die Überlagerung kultureller Erinnerungen und Begegnungen sowie für die Aushandlung der multiperspektivischen Wahrnehmung von kulturellen und literarischen Prozessen. Hier werden nicht nur die Möglichkeiten und Grenzen des Imaginierens von Welten reflektiert, sondern auch literarische Verfahren der Wiederholung und Variation, des Medien- und Perspektivwechsels, der zeitlichen Überblendung und räumlichen Verschachtelung eingesetzt, um alternative kulturelle Erinnerungsräume zu erzeugen. Die Küste, die aufgrund ihrer Grenzfiguration immer schon einen prädestinierten Raum kultureller Aushandlungen darstellte, in dem sich Materialien, Ideen und Visionen überlappen und durchdringen, avanciert in den *Ringen des Saturn* zu einem Ort, an dem Prozesse der Verflüssigung und Verdichtung, der Überblendung und Vervielfältigung kultureller Wahrnehmung erzählerisch ausbuchstabiert werden.

LITERATUR

- Albes, Claudia (2002): Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W.G. Sebalds »englischer Wallfahrt« *Die Ringe des Saturn*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 46, S. 279-305.
- Bader, Hannah (2008): Gischt. Zu einer Geschichte des Meeres. In: Dies./ Gerhard Wolf (Hg.): Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation. Zürich, S. 15-40.
- Benjamin, Walter (1991): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I/2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., S. 691-704.
- Bonner, Withold/ Egger, Sabine/ Hess-Lüttich, Ernest W.B. (2016): Vom Bahnhof zum Raum der Übersetzung. Transiträume in Literatur, Kultur und Sprache. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 7, H. 2, S. 11-19.
- Corbin, Alain (²1999): Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Aus dem Franz. v. Grete Osterwald. Frankfurt a.M.
- Feldbusch, Thorsten (2003): Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen. Würzburg.
- Ferretti, Victor A. (2015): [Art.] »Tlön: Imaginationsräume und Ander-Welten«. In: Jörg Dünne/ Andreas Mahler (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/ Boston, S. 478-484.
- Fuchs, Anne (2004): Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa. Köln.
- Kastura, Thomas (1996): Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. W.G. Sebalds interkulturelle Wallfahrten in die Leere. In: Arcadia 31, H. 1/2, S. 197-216.
- Kelletat, Dieter (1999): Physische Geographie der Meere und Küsten. Eine Einführung. Stuttgart/ Leipzig.
- Kimmich, Dorothee/ Schahadat, Schamma (2012): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität. Bielefeld, S. 7-21.

- Lemke, Anja (2008): Figurationen der Melancholie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 127, H. 2, S. 97-125.
- Lorenz, Matthias N. (2017): Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft: Joseph Conrads »Heart of Darkness« in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht. Stuttgart.
- Mosbach, Bettina (2008): Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*. Bielefeld.
- Öhlschläger, Claudia (2006): *Die Ringe des Saturn*: ein kosmologisches Strukturmodell für W.G. Sebalds Lektüre zivilisatorischer Abirrungen. In: Maximilian Bergengruen/Davide Giuriato/Sandro Zanetti (Hg.): Gestirne und Literatur im 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M., S. 312-325.
- Dies. (2017): [Art.] »Die Ringe des Saturn«. In: Dies./Michael Niehaus (Hg.): Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2017, S. 38-47.
- Pakendorf, Gunther (2016): Austerlitz im Wartesaal. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 7, H. 2, S. 21-34.
- Pethes, Nicolas (2015): [Art.] »Mnemotop«. In: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin/Boston, S. 196-204.
- Ratzel, Friedrich (1911): Das Meer als Quelle der Völkergröße. Eine politisch-geographische Studie. München/Berlin.
- Sebald W.G. (1985): Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke. In: Ders.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg/Wien, S. 165-186.
- Ders. (2015): Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt. Frankfurt a.M.
- Wirth, Uwe (2012): Zwischenräumliche Bewegungspraktiken. In: Ders. (Hg.): Bewegen im Zwischenraum. Berlin, S. 7-34.
- Wolf, Burckhardt (2013): Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt. Zürich/Berlin.

Meer überqueren

»O Meer, o Meer, so trüb und wild«

Maritime Erinnerungsräume in der Reiselyrik des frühen 19. Jahrhunderts

NIKOLAS IMMER

Abstract

In the travel poetry of the early 19th century a vision of the sea emerges as a space of memory with various functions. Characters in the poetry of this time who travel across the sea stay connected with their home countries through the power of memory. Like Adelbert von Chamisso describes in his poem Salas y Gomez, remembrance is not simply painful, but can help provide comfort in the face of loneliness. Nikolaus Lenau, in his lyrical cycle Atlantica, explores a different aspect of remembrance in this context, showing how experiences of the present and memories of the past can blur and overlap. Anastasius Grün, in turn, demonstrates the political implications of the act of remembrance in his cycle Erinnerungen an Adria.

Title: »O Meer, o Meer, so trüb und wild«. Maritime Spaces of Memory in the Travel Poetry of the Early 19th Century

Keywords: memory space; travel poetry; travelling memory; imagination; projection

1. DAS MEER ALS INDIVIDUELLER UND (INTER-)KULTURELLER ERINNERUNGSRAUM

»Die leidige Wuth, Verse zu machen, greift zu tief in mein Leben ein, als daß ich, wenn ich über mein Thun und Lassen eine vollständige Beichte ablege, ganz darüber schweigen dürfte.« (Freiligrath 1881: 132f.) Als der spätere Vormärz-dichter Ferdinand Freiligrath (1810-1876) diese briefliche »Beichte« am 5. Februar 1836 niederschreibt, lebt er schon seit dreieinhalb Jahren in Amsterdam, wo er als kaufmännischer Angestellter in der Firma Jacob Sigrist tätig ist. Seinen Briefpartnern teilt er zwar mit, dass ihm sein Wohnhaus »eine herrliche Aussicht auf die Amstel« (ebd.: 103) gewähre, nicht aber, wie sehr ihn der Hafen der niederländischen Großstadt mitsamt ihrem Schiffsverkehr fasziniert (vgl. Strodtmann 1877: 182). Diese Neigung tritt vielmehr in einem Gelegenheitsgedicht wie *Ha-fengang* (1832) zutage, dessen erste Strophe lautet:

Dies nun heiß' ich mein Vergnügen:
An dem Hafen Nachts zu wandeln,
Wo die großen Schiffe liegen,
Die nach fremden Küsten handeln (Freiligrath 1858/59: 327, V. 1-4).

Sowohl die Wahrnehmung »große[r] Schiffe« als auch die Imagination »fremde[r] Küsten« regen Freiligrath dazu an, sich dem Meer als dichterischem Inspirations- und Gedächtnisraum zuzuwenden.¹ Das lässt sich exemplarisch in jenem Gedicht beobachten, das er *Einem Ziehenden* (1835) gewidmet hat. Auch wenn dieser Ziehende namentlich ungenannt bleibt, wird er als ein Seefahrer charakterisiert, dem der lyrische Sprecher eine gelingende Reise wünscht. Er erinnert ihn nicht nur daran, schon als 13-Jähriger den großen Entdeckern nachgefolgt zu haben, sondern hebt auch hervor, worin für den Seefahrer die Bedeutung des Meeres bestehe:

Und Eins noch weiß ich, was das wüste Meer
 Dir werth und hehr
 Und herrlich macht. O, rede: weht nicht auch
 Der Dichtung Hauch
 Auf diesen Wassern? schimmern glüh'nd und frisch
 Nicht Liederkronen auf der Flut Gezisch? (Ebd.: 37, V. 43-48)

Diese Verklammerung von Meer und Dichtung wird in der Folgestrophe weiter präzisiert:

Was nenn' ich Dir Jedweden von der Zeit
 Homers bis heut',
 Der da ein Blatt in diese Kränze wob!
 Du kennst ihr Lob.
 Aus jeder Welle, die am Schiff sich bricht,
 Ersteht ein Held dir, klingt dir ein Gedicht. (Ebd.: V. 49-54)

Wie selbstverständlich hebt der Sprecher hervor, dass auch der Seefahrer mit den einschlägigen Dichtungen über das Meer vertraut sei, die seit der Antike entstanden sind. In dieser Perspektive ist es vor allem die Literatur, die als Erinnerungsmedium erscheint, das dem maritimen Raum poetisch prägende Konturen verliehen hat. Doch der Sprecher unterstellt auch, dass diese Dichtungen im Gedächtnis des Seefahrers derart präsent seien, dass er sie – wie es in hyperbolischer Überhöhung heißt – in »jeder Welle« wahrzunehmen meint. Durch diese projektive Verkürzung wird das Meer selbst zu einem Erinnerungsmedi-

1 | In einer autobiografischen Passage seiner Erzählung *Die Matrosen von St. Pauli* (1859), die in der Sammlung *Verschollene Inseln. Sand- und Seebilder* (1861) gedruckt wird, schreibt Julius Rodenberg mit Bezug auf die zitierten Verse: »Diese Verse Freiligrath's sagte ich, als wir uns dem Hafen von Hamburg nahten. Diese Verse fallen mir jedesmal ein, wenn ich das Meer und die Schiffe darauf sehe. Später, in London, erzählte mir Freiligrath einmal, daß er sie in Amsterdam, als sein Platz noch zwischen Buttertonnen und Zuckerfässern gewesen sei, gedichtet, und auf ein Blatt, welches nach Käse roch, geschrieben habe.« (Rodenberg 1861: 5f.) Rodenberg hatte Freiligrath am 12. November 1856 in London kennengelernt (vgl. Spiero 1921: 37).

um aufgewertet und erweist sich gleichsam als ein ›Archiv‹ des kulturellen Gedächtnisses. Diese Zuschreibung ist im Horizont einer fundamentalen Bedeutungsverschiebung zu sehen, auf die Burkhardt Wolf aufmerksam gemacht hat. Dominierte noch bis in die Neuzeit hinein die ideengeschichtliche Auffassung der »Meeresfeindschaft«, beginnt sich diese Vorstellung um 1800 in ihr Gegenteil zu verkehren (Wolf 2013: 395). Den prägnantesten Beleg für diese semantische Neubewertung dürften wohl die vielzitierten Verse aus Hölderlins Hymne *Andenken* (um 1803) darstellen, die auch Wolf in seinem Schlusskapitel untersucht hat: »Es nehmet aber / Und gibt Gedächtnis die See« (Hölderlin 1992: 362, V. 56f.). Die personifizierte See wird bei Hölderlin zu einer mnemopoetischen Instanz aufgewertet, deren Bewegung sich im Anschluss an Dieter Henrich als ein »erschließendes Erinnern« (vgl. Henrich 1990: 380) bestimmen lässt (vgl. Wolf 2013: 396; Valk 2003: 100–113). Auf metaphorischer Ebene geht es hingegen um die Naturalisierung gedächtnisbezogener Prozesse: Die Gegenläufigkeit von Vergessen und Erinnern wird in das Bild von Ebbe und Flut übertragen.

Die Wiederentdeckung des Meeres als poetischer Gestaltungsraum, die bei Hölderlin exemplarisch zu beobachten ist, beginnt sich in der Reiseliryk des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu intensivieren. Während beispielsweise Ludwig Gotthard Kosegarten den Erfahrungsraum der Ostsee in seiner Sammlung *Thränen und Wonnen* (1778) erschließt, ist es Mitte der 1820er Jahre Heinrich Heine, der mit seinen *Reisebildern* und den beiden darin enthaltenen lyrischen *Nordsee*-Zyklen »dieses Meer erstmals für die deutsche Literatur erobert« (Kortländer 2010: 584). Heines *Nordsee*-Zyklen bilden zugleich ein zentrales Referenzmodell für die Meerlyrik, die im Verlauf der 1830er Jahre entsteht. Zu dieser Meerlyrik gehört auch Freiligraths Gedicht *Einem Ziehenden*, in dessen vorletzter Strophe der lyrische Sprecher die deutsche Traditionslinie dieses Genres in den Blick nimmt:

Stand Lenau nicht noch jüngst an einem Steu'r,
Und sah den Schlei'r
Die Meerfrau'n lüften? aus der Tiefe drang
Gruß und Gesang. –
Und schwamm nicht in des Ruriks Wellenwieg',
Der auf den Fels Salas y Gomez stieg? (Freiligrath 1858/59: 37, V. 61–66)

Mit dieser doppelten intertextuellen Referenz bezieht sich der Sprecher zum einen auf den *Atlantica*-Zyklus (1833) von Nikolaus Lenau und zum anderen auf das Terzinengedicht *Salas y Gomez* (1829) von Adelbert von Chamisso. Mit Blick auf diese Gedichte sowie auf Anastasius Grüns kontemporären Zyklus *Erinnerungen an Adria* (1830/35) soll im Folgenden gezeigt werden, wie das Meer in diesen Texten zu einem transkulturellen Erinnerungsraum avanciert. Dabei liegt es nahe, auf das Konzept der »travelling memory« (Erl 2017: 125) zurückzugreifen, das Astrid Erl mit Rekurs auf James Clifford entwickelt hat. Allerdings zielt Erl auf die intersubjektive Zirkulation von kollektiven Erinnerungen, die über den Austausch unterschiedlicher sozialer Gruppen selbst zum Reisesubjekt werden.

In den Meergedichten, die im Folgenden untersucht werden, geht es hingegen weniger um solche kollektiv ausgerichteten Erinnerungsformen. In ihnen äußern sich vielmehr individuelle Sprecherfiguren, die durch den Eintritt in einen fremden Lebensraum dazu herausgefordert werden, sich mittels der Erinnerung der eigenen kulturellen Identität zu versichern. Indem sie während ihrer Meerreisen das Andenken an ihre Vergangenheit und Heimat memorativ restituieren, erweisen sich die aufgerufenen Gedächtnisinhalte als Elemente einer transkulturellen und damit ›migrantischen Erinnerung‹ (vgl. ebd.: 129). Während diese Rückbesinnung bei Chamisso temporär zur Existenzsicherung des erinnernden Subjekts beiträgt, führt sie bei Lenau zur Interferenz von kulturell unterschiedlichen Lebensbereichen, wogegen bei Grün insofern eine dezidiert politische Dimension aufscheint, als die persönliche Erfahrung des Heimatverlusts zur Sprache kommt.

2. »DU HARREST STUMM AM MEERESRAND ...« ODER: CHAMISSOS SCHIFFBRÜCHIGER

Das vierteilige Gedicht *Salas y Gomez* erscheint im ersten Band des *Deutschen Musenalmanachs*, der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu den angesehensten Publikationsorganen für deutschsprachige Lyrik zählt. Unterhalb des Titels findet sich die ergänzende Angabe: »Adelbert von Chamisso (1781-1838), Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungsreise. S. 141.« (Chamisso 1829: 23) Mit diesem Hinweis ist der Bericht *Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungs-Reise* (1821) gemeint, den der Dichter und Naturforscher im Anschluss an seine von 1815 bis 1818 unternommene Weltreise veröffentlicht hatte (vgl. Immer 2017: 157-169). In den *Bemerkungen und Ansichten* heißt es mit Blick auf die genannte Insel, die fast 4000 Kilometer westlich vom chilenischen Festland im pazifischen Ozean gelegen ist:

Die Insel *Sala y Gomez* ist eine bloße Klippe, die nackt und niedrig aus den Wellen hervortaucht [...]. Man soll bei *Sala y Gomez* Trümmer eines gescheiterten Schiffes wahrgenommen haben; wir spähetem umsonst nach denselben. Man schaudert sich den möglichen Fall vorzustellen, daß ein menschliches Wesen lebend darauf verschlagen werden könnte, denn die Eier der Wasservögel, möchten sein verlassenes Daseyn zwischen Meer und Himmel auf diesem kahlen sonnengebrannten Steingestell nur allzu sehr zu verlängern hingereicht haben. (Chamisso 1821: 141f.)

Gut zehn Jahre später hat Chamisso seinen ›Schauder‹ überwunden und gestaltet diese Situation in einem mehr als dreihundert Verse umfassenden Terziningedicht. Wie Johannes Görbert im Anschluss an Albrecht Koschorke dargelegt hat, greift Chamisso zwar auf das Gattungsmodell der Robinsonade zurück, kehrt aber »konstitutive Charakteristika dieses [...] populären Genres konsequent um« (Görbert 2014: 194). Zu Beginn des Gedichts wird zunächst die Unwirtlichkeit der Inselformation geschildert:

Salas y Gomez raget aus den Fluten

Des stillen Meers, ein Felsen kahl und bloß,

Verbrannt von scheitelrechter Sonne Gluten,

Ein Steingestell ohn alles Gras und Moos (Chamisso 1975: 468, V. 1-4).

Der lyrische Sprecher, der hier rückblickend berichtet, lässt sich als fikionalisiertes Alter Ego seines Verfassers identifizieren (vgl. Görbert 2014: 195f.). Doch im Unterschied zu Chamisso wagt sich der Sprecher auf das abgelegene Eiland vor, auf dem er nicht nur menschliche Spuren, sondern sogar einen Greis entdeckt, der dort bereits in seiner Jugend gestrandet ist. Obwohl der Schiffbrüchige stirbt, bevor er sich den Ankömmlingen mitteilen kann, hinterlässt er drei Schiefertafeln, in die er seine Lebensgeschichte eingeritzt hat. Während auf der ersten Schiefertafel die zurückliegende Havarie beschrieben wird, dokumentiert die zweite den Wechsel von aufkeimenden und enttäuschten Rettungshoffnungen. Das heißt, Chamisso inszeniert über das Erinnerungsmedium der Schiefertafeln einen zeitlich zerdehnten Schiffbruch mit nachträglichem ›Zuschauer‹. Die dritte Tafel lässt schließlich erkennen, dass sich bei dem Schiffbrüchigen im Laufe der Zeit ein Gefühl der Resignation eingestellt hat:

Geduld! Du harrest stumm am Meeresrand,

Und blickest starr in öde blaue Ferne,

Und lauschst dem Wellenschlag am Felsenstrand.

(Chamisso 1975: 474, V. 247-249)

Nach zahlreichen ereignislos veronnenen Lebensjahren sitzt der Gestrandete nur noch wie gelähmt auf seiner Felseninsel und starrt in die »öde blaue Ferne«. Dabei bedingt die topografische Begrenzung durch das Meer die chronologische Entgrenzung des Schiffbrüchigen: In einem Kontinuum aus immer gleich verlaufenden Tagen wirkt er wie aus der Zeit gefallen. Konsequenterweise wertet er die in seinen Träumen aufscheinenden Erinnerungen an seine Jugend und seine Geliebte als unwillkommene Retrospektionen, da er sich bewusst ist, nie wieder in diese Heimat zurückkehren zu können: »Versunken ist die Welt, der ich vertraut.« (Ebd.: V. 279) Eine letzte Unterbrechung dieser manifesten Apathie bildet die Verschriftlichung seiner Lebenserinnerungen, die er dem drohenden Vergessen entgegensetzt. Tatsächlich sind die Aufzeichnungen an einen künftigen Leser adressiert, dem sie als warnendes Exempel dienen sollen. Dass sich diese Hoffnung tatsächlich erfüllt, bestätigt der lyrische Sprecher bereits nach dem Ende des ersten Gedichtteils: »Und, was du littest, wird dein Lied verkünden.« (Ebd.: V. 97) Es lässt sich festhalten, dass Chamisso das Meer mitsamt der Insel Salas y Gomez zu einem »öde[n]« und verlassenen Existenzraum stilisiert, der als regelrechte »Wüstenei« (ebd.: V. 34) gekennzeichnet wird. Trotz dieser geradezu lebens- und erinnerungsfeindlichen Umgebung entwirft Chamisso in seinem Reisegedicht eine temporal gestufte Retrospektion, die sich über das Erinnerungsmedium der Schiefertafeln realisiert. Da es jedoch nur einem Zufall geschuldet ist, dass die Aufzeichnungen des Schiffbrüchigen einen Leser gefun-

den haben, erscheint das Meer wie ein immenser Tilgungsraum, der metaphorisch für das Vergessen steht.

3. »TIEFEWÄRTS MIT SÜSSEM ZWANGE ...« ODER: LENAUS SIRENENRUF

Der zweite Dichter, auf den Freiligrath am Ende seines Gedichts *Einem Ziehenden* hingewiesen hatte, ist der Österreicher Nikolaus Lenau (1802-1850). Sein Zyklus *Atlantica* erscheint zunächst im *Musenalmanach auf das Jahr 1834* und wird in erweiterter Fassung in der zweiten Auflage seiner *Gedichte* (1834) publiziert (vgl. Lenau 1833: 295-301; Lenau 1995: 267-271). Lenau war im Sommer 1827 nach Amerika gereist, aber schon bald von der dortigen materialistischen Lebensauffassung enttäuscht worden und im Frühjahr 1833 wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Die Erstfassung seines Zyklus *Atlantica* umfasst drei nummerierte Gedichte, von denen das erste und das zweite »während der Überfahrt oder kurz nach der Ankunft in Amerika« (ebd.: 535) entstehen, die er später mit den Titeln *Die Seejungfrauen* und *Meeresstille* überschreibt. In diesen Gedichten werden verschiedene stimmungshaften Momente einer Schiffsreise aus der Perspektive eines anonymen Sprechers thematisiert. Zunächst wird eine nächtliche Szenerie beschrieben, die der Sprecher an Deck des Schiffes beobachtet:

Sinnend starr' ich nach dem hellen
Gränzenlosen Meere,
Nach des Mondes und der Wellen
Heimlichem Verkehre. (Ebd.: 267, V. 9-12)

Der »[h]eimlich[e]« Umgang von Mond und Meer, den der Sprecher wahrzunehmen meint, weist bereits auf jene Belebung des Naturraums voraus, die in den Folgestrophen an Intensität gewinnt. Während er die »rasche[n] Wogen« als einen »Gruß von Tiefverbannten« (ebd.: V. 13 u. 17) deutet, beginnt er bereits in den Bann von anderen maritimen Geschöpfen zu geraten:

Tiefewärts mit süßem Zwange
Zieht es mich zu schauen,
Mit geheimnißvollem Drange
Zu den Seejungfrauen. (Ebd.: V. 21-24)

Die Seejungfrauen werden sofort als Urheberinnen des Meeresrauschens identifiziert, an dem die menschliche Seele »sehnd haften« (ebd.: V. 27) bleibe. Die Imagination dieser Fabelwesen initiiert die Erinnerung an die verführerischen Sirenen, denen bereits die antiken »Piloten« (ebd.: V. 33) begegnet waren. Über welche immense Kraft der Verlockung sie verfügen, hatte einst Odysseus am eigenen Leib erfahren: »Also sangen jene voll Anmut. Heißes Verlangen / Fühlt' ich weiter zu hören, und winkte den Freunden Befehle, / Meine Bande zu lösen«

(Homer 1990: 666, V.192-194). Doch Lenaus Sprecher, der seine Ohren nicht mit Wachs verschlossen hat, ist ihnen unmittelbar ausgeliefert:

Könnst' ich tauchen nieder, nieder,
Bis in eure Nähen!
Könnst' ich eurer schlanken Glieder
Leisen Wandel sehen! (Lenau 1995: 268, V. 37-40)

Bemerkenswerterweise wirkt der Lockruf, ohne dass die Seejungfrauen ihren Gesang überhaupt anstimmen müssen. Auch wenn der Sprecher von einem nicht näher bezeichneten »Drange« hinabgezogen wird, scheint der Wunsch, sich den Seejungfrauen zu nähern, primär von ihm auszugehen. Lenau seinerseits erklärt am 16. Oktober 1832: »Daß es Seejungfrauen gibt, halt' ich für kein Märchen. Glaubwürdige Seeleute haben versichert, solche erblickt zu haben.« (Ebd.: 536) Doch was jene Seeleute mit eigenen Augen gesehen zu haben behaupten, kann der Sprecher in Lenaus Gedicht nur imaginieren. Trotz seiner rhetorischen Entschiedenheit, den Seejungfrauen begegnen zu wollen, zeugt der Konjunktiv seiner Rede davon, dass ihm die erhoffte Zusammenkunft mit diesen Fabelwesen verwehrt bleibt. In dieser Perspektive wird das Meer als ein Imaginationsraum kenntlich, der zwar kulturell vermittelte Erinnerungen an vermeintlich vorzeitige Erfahrungen evoziert – die sich in der Moderne aber nur noch virtuell nachvollziehen lassen.

Während im zweiten Gedicht *Meeresstille* eine wehmütige Grundstimmung vorherrscht, dominiert im dritten Gedicht *An mein Vaterland* die Sehnsucht, die lang entbehrte Heimat wiederzusehen. Aufgrund dieses Verlusts beginnt der Sprecher, sein Vaterland gleichsam als ein geliebtes Gegenüber anzusprechen:

Ich steh' allein, und denk' an dich,
Ich schau' ins Meer hinaus,
Und meine Träume mengen sich
Ins nächtliche Gebräus. (Ebd.: 270, V. 5-8)

Der wachsende Wunsch, Spuren des Vaterlands in der maritimen Weite zu entdecken, mündet in die Projektion sich überlagernder Wahrnehmungsebenen. In der Gegenwart der Fremde wird die Vergangenheit der Heimat als Erinnerungsbild greifbar:

Mir ist, ich hör' im Winde gehen
Dein heilig Eichenlaub,
Wo die Gedanken still verwehn
Den süßen Stundenraub. (Ebd.: V. 13-16)

Doch damit nicht genug: Im »ungestümen Wogendrang« meint der Sprecher nicht nur das Brausen des Felsenbachs, sondern sogar den »Glockenschall« der Herden und den Klang des »Alpenlied[s]« (ebd.: V.17, 21 u. 24) herauszuhören.

Aufgrund dieser Vielzahl an Eindrücken entsteht ein imaginatives Heimatbild, das den erinnerungsevakativen Akt sogar noch insofern potenziert, als darin die Forderung ausgesprochen wird: »[G]edenke mein!« (Ebd.: V. 28) Die vertiefte Retrospektion führt den Sprecher schließlich bis zu jenem Augenblick in seiner Vergangenheit zurück, als er dem Vaterland »ew'ge Treu« (ebd.: V. 35) gelobte. In der abschließenden Strophe wird dieser Erinnerungsauftrag nochmals reflektiert, indem der Sprecher »sehnsuchtsschwer« versichert: »Nun denk' ich dein« (ebd.: V. 37). Über die Tränen, die dieses Gedenken auslöst, entsteht eine neue Verbindung mit dem entfernten Herkunftsland: Das Meer fungiert nicht länger als Projektionsraum für die heimatlichen Erinnerungen, sondern vielmehr als Transferraum, der den »Thränensold« (ebd.: V. 40) des Sprechers aufnimmt und zu seinem Vaterland transportiert, das ihn sirenengleich zu sich gerufen hat.

4. »O MEER, O MEER, SO TRÜB UND WILD ...« ODER: GRÜNS GEGENSÄTZE

Der *Musenalmanach auf das Jahr 1834* enthält nicht nur Lenas Zyklus *Atlantica*, sondern auch eine Reihe weiterer Dichtungen über das Meer: die *Bilder aus der Krimm* des polnischen Romantikers Adam Mickiewicz, das Lied *In's Meer* des Philologen Wilhelm Wackernagel und den Zyklus *Erinnerungen an Adria* des österreichischen Vormärz dichters Anastasius Grün (eigentlich Anton Alexander Graf von Auersperg, 1806-1876; vgl. Grün 1833: 258-267). Aus seinem insgesamt fünfzehnteiligen Zyklus hatte Grün bereits 1830 sechs Gedichte in dem populären *Morgenblatt für gebildete Stände* veröffentlicht (vgl. Grün 1830: 257f.). Im *Musenalmanach* folgten später vier weitere Gedichte, bevor der Zyklus erstmals vollständig in seiner Sammlung *Gedichte* (Grün 1837) abgedruckt wurde. Die zwei Eingangsgedichte *Begrüßung des Meeres* und *Am Strande* waren bereits am 17. März 1830 im *Morgenblatt für gebildete Stände* abgedruckt worden. Wie für das *Morgenblatt* üblich, hatte der zuständige Redakteur ein Motto über die Eingangstexte gesetzt. Es stammt aus der Hymne *Der Archipelagus* eines gewissen »Hölderlein«:

– O Meergott!
Töne mir in die Seele noch oft, daß über den Wassern
Furchtlos rage der Geist, und die Göttersprache das Wechseln
Und das Werden versteh. (Ebd.: 257)

Anzumerken ist allerdings, dass der Redakteur Hölderlins Vorlage bewusst verändert oder schlicht falsch zitiert hat. Denn im Erstdruck von 1804 lauten die entsprechenden Verse:

[...] o Meergott!
Töne mir in die Seele noch oft, daß über den Wassern
Furchtlosrege der Geist, dem Schwimmer gleich, in der Starken

Frischem Glücke sich üb', und die Göttersprache, das Wechseln
Und das Werden versteh (Hölderlin 1992: 263, V. 289-293).

Die Anrufung des Meergotts, der in seiner Gestalt die griechischen Meergötter Okeanos, Pontos und Poseidon synkretistisch vereinigt, verbindet sich mit der Hoffnung, den Geist so weit zu stärken und zu stimulieren, dass er vertiefte Einsichten in den Kreislauf des Lebens zu gewinnen vermag. Während sich bei Hölderlin eine produktive Interaktion zwischen Meergott und lyrischem Sprecher andeutet, besteht in Grüns Gedicht *Begrüßung des Meeres* zunächst ein distanziertes Verhältnis zwischen dem Naturraum und der Sprecherfigur:

Soll ich dich mit Thränen grüßen,
Wie die Wehmuth sie vergießt,
Wenn sie trauernd auf dem Friedhof
Manch ein theures Grab begrüßt? (Grün 1837: 115, V. 5-8)

Das Bild des Friedhofs, das zunächst nur Verwendung findet, um den Vergleich mit der Wehmut zu illustrieren, wird sofort auf das Meer selbst bezogen. Wie schon bei Chamisso scheint auch bei Grün das gedächtnistilgende Potenzial des maritimen Raums auf, wenn nun die zahlreichen Opfer in den Blick kommen, die darin umgekommen sind:

Keinen Grabstein wahrst du ihnen,
Nicht ein Kreuzlein, schlicht und schmal,
Nur am Strande wandelt weinend
Manch ein lebend Trauermal. – (Ebd.: V. 13-16)

Doch trotz dieser Einschätzung bleibt der Sprecher unentschieden, ob er das Meer mit »Thränen« oder mit »Jubel« (ebd.: V. 5 u. 17) begrüßen soll. Denn im Gegensatz zu der Eigenart, ein Friedhof zu sein, ist es auch »ein unermeßner Garten«, in dem »Perlen und Korallenhaine« (ebd.: V. 21 u. 23) erblühen. Angesichts dieser Opposition erkennt der Sprecher, dass ihm gar keine Wahl bleibe, ihm auf die eine oder andere Weise zu begegnen; er ist letztlich nur dazu in der Lage, dem Meer mit einem lächelnden Weinen bzw. mit einem weinenden Lächeln gegenüberzutreten.

Im Hinblick auf den gesamten Zyklus fällt auf, dass Grün zwar inhaltlich heterogene maritime Szenarien gestaltet, dass er aber immer wieder auf das Strukturprinzip des Gegensatzes rekurriert. Das gilt beispielsweise auch für das zweite Gedicht *Am Strande*, in dem die rhetorische Figur der Antithese einzelne Strophen dominiert:

Hier Sonnenblick, Sturmwolken dort;
Hier Schweigen, dorten Lieder
Und Heimkehr hier, dort Abschiedswort;
Die Segel auf und nieder! (Ebd.: 118, V. 9-12)

Diese Oppositionspaare werden im Anschluss auf zwei Jungfrauen ausgerichtet, die am Strand sitzen und auf je unterschiedliche Weise auf das Meer bezogen sind:

Die Eine, trüber Wehmuth Bild,
Stöhnt mit geheimem Beben:
»O Meer, o Meer, so trüb und wild,
Wie gleichst du so ganz dem Leben!«

Die Andre, lichter Freude Bild,
Jauchzt selig lächelnd daneben:
»O Meer, o Meer, so licht und mild,
Wie gleichst du so ganz dem Leben!« (Ebd.: 119, V. 17-24)

Die dargestellten Jungfrauen stehen in konträrer und zugleich erinnerungspotentialer Weise mit dem maritimen Landschaftsraum in Relation: Während die Erste offenbar eines Angehörigen gedenkt, den sie verloren hat, erwartet die Zweite, wie sich zuvor angedeutet hatte, die Rückkehr ihres Geliebten. Die Stimmung, in der sich die weiblichen Figuren befinden, wird auf das Meer übertragen, das seinerseits zu einem Sinnbild menschlichen Lebens erhoben wird. Am Beispiel dieser gegensätzlichen Charakterisierung, die selbst ein Resultat persönlicher Erinnerungsbilder ist, demonstriert Grün die Stilisierung des Meers zu einem subjektiven Projektionsraum.

Dass es jedoch im Regelfall Seefahrer sind, die sich auf ihren Reisen an die Heimat erinnern, verdeutlicht Grün in seinem Gedicht *Das Vaterland*, das er zuerst im *Musenalbum* auf das Jahr 1834 publiziert. Darin wird die Besatzung eines Schiffs als ein buntes »Völklein« (ebd.: 135, V. 3) charakterisiert, das aus Seefahrern unterschiedlicher Nationalitäten besteht. Beim gemeinsamen Umtrunk gedenken sie kurz ihrer Herkunftsländer und -regionen, zu denen Frankreich, Skandinavien, Italien und Deutschland zählen. Doch im Unterschied zu Lenaus Gedicht *An mein Vaterland* mündet Grüns lyrische Gestaltung nicht in die alleinige Darstellung von Heimerinnerungen, sondern in einen erneuten Gegensatz. Denn ein Besatzungsmitglied beteiligt sich nicht an der Preisung des Vaterlands:

Ein Mann wars aus Venedig,
Der sprach in sich hinein:
»Mein Vaterland, o Heimath,
Du bist nur Wasser und Stein!«

»Einst glomm der Freiheit Sonne,
Da lebt' und sprach der Stein,
Und tönte, wie Menmmons Säule,
Ins Morgenroth hinein!« (Ebd.: 136f., V. 33-40)

Der Venezianer kann den Nationalstolz seiner Mitreisenden nicht teilen, da er sich daran erinnert, dass in seinem Heimatland einstmal der »Freiheit Sonne« schien. Allerdings wird im vorliegenden Gedicht nicht weiter konkretisiert, auf welchen politischen Zustand er anspielt. Näheren Aufschluss bietet erst das in der Sammlung *Gedichte* abgedruckte Folgegedicht, das mit *Venedig* überschrieben ist. Darin wird nicht nur der Untergang der einstigen Republik beklagt, sondern weitaus konkreter auf die politischen Verhältnisse hingewiesen:

Längst begann ja Adlerherrschaft,
Seit der alte Leu erlag
Unter jenes Frankenadlers
Jugendlichem Flügelschlag. (Ebd.: 140, V. 41-44)

Über die nationalen Symbole des venezianischen Markuslöwen einerseits und des napoleonischen Adlers andererseits wird auf die Zeit der französischen Besatzung zu Beginn des 19. Jahrhunderts angespielt, mit der die langjährige Geschichte der Seemacht Venedig ein abruptes Ende fand. Mit diesem Rückblick auf die frühere Größe Venedigs aktualisiert Grün zugleich jenes melancholische Bild, das August von Platen zehn Jahre zuvor in seinen *Sonetten aus Venedig* (1825) entworfen hatte.

5. RESÜMEE

Die vorgestellten Fallbeispiele lassen erkennen, dass in den deutschsprachigen Dichtungen über das Meer, die zu Beginn der 1830er Jahre entstehen, zwar ein vielfältiges Themenspektrum vorherrscht, dass sich in ihnen aber auch charakteristische Motive wiederholen. So wird erstens die traditionelle Vorstellung der »Meeresfeindschaft« in Chamissos Reisegedicht *Salas y Gomez* und in Lenaus *Begrüßung des Meeres* erneut variiert. Zweitens erweist sich das Meer als ein intertextuell aufgeladener Erinnerungsraum, der es, wie beispielsweise im Falle Lenaus, ermöglicht, Bezug auf klassische Referenzmodelle zu nehmen. Gleichwohl erlaubt es wie im Falle Anastasius Grüns die Partizipation an maritimen Genres, zu denen unter anderem die auf Venedig konzentrierte »Lagunenlyrik« des 19. Jahrhunderts zählt (vgl. Cziborra 2009). Und drittens erscheint das Meer wiederholt als transkultureller Imaginationsraum für heimatliche Erinnerungen, wie es Lenau und Grün in ihren Vaterlandsgedichten vorführen. Dass letztlich auch über das Meer als Produktionsraum von lyrischer Dichtung reflektiert wird, belegen die Schlussverse von Grüns Zyklus *Erinnerungen an Adria*:

Hat guten Klang das Liedlein,
Dann klingt es doppelt gut,
Wenns auf den Flügeln der Lüfte
Sanft hinschwebt über die Fluth.

Hat üblen Klang das Liedlein
 So hat es ja Keiner belauscht,
 So wirts ja verweht von den Winden
 Und von den Wellen verrauscht. (Grün 1837: 156, V. 45-52)

LITERATUR

- Chamisso, Adelbert von (1821): *Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungs-Reise. Unternommen in den Jahren 1815-1818 auf Kosten Sr. Erlaucht des Herrn Reichs-Kanzlers Grafen Romanzoff auf dem Schiffe Rurick unter dem Befehle des Lieutenants der Russisch-Kaiserlichen Marine Otto von Kotzebue*. Weimar.
- Ders. (1829): Salas y Gomez. In: *Musen Almanach für das Jahr 1830*. [Erster Jahrgang.] Hg. v. Amadeus Wendt. Leipzig, S. 23-38.
- Ders. (1975): *Sämtliche Werke*. Bd. 1: Prosa. Dramatisches. Gedichte. Nachlese der Gedichte. Textredaktion: Jost Perfaß. Bibliographie und Anmerkungen: Volker Hoffmann. Darmstadt.
- Cziborra, Pascal (2009): *Lagunenlyrik – Venedig im Spiegel der Dichtung. Eine Studie zur europäischen Literaturgeschichte*. Hamburg.
- Erl, Astrid (2017): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart.
- Freiligrath, Ferdinand (1858/59): *Ferdinand Freiligrath's sämtliche Werke. Vollständige Original-Ausgabe*. Bd. 1. New York.
- Ders. (1881): *Ein Dichterleben in Briefen*. Bd. 1. Hg. v. Wilhelm Buchner. Lahr.
- Görbert, Johannes (2014): *Die Vertextung der Welt. Forschungsreisen als Literatur bei Georg Forster, Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso*. Berlin/München/Boston.
- Grün, Anastasius [Anton Alexander von Auersperg] (1830): *Erinnerungen an Adria*. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* v. 17. März 1830, Nr. 65, S. 257f.
- Ders. (1833): *Erinnerungen an Adria*. In: Adelbert von Chamisso/Gustav Schwab (Hg.): *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1834. Fünfter Jahrgang*. Leipzig, S. 258-267.
- Ders. (1837): *Gedichte*. Leipzig.
- Heine, Heinrich (2010): *Reisebilder*. Hg. v. Bernd Kortländer. Stuttgart.
- Henrich, Dieter (1990): *Angedenken, Erinnerung, Gedächtnis*. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 42, H. 2, S. 379-384.
- Hölderlin, Friedrich (1992): *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1: *Gedichte*. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M.
- Homer (1990): *Ilias. Odyssee*. In der Übertragung v. Johann Heinrich Voß. Frankfurt a.M.
- Immer, Nikolas (2017): *Chamisso in Chili. Zur Darstellungsprogrammatisierung in den Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungs-Reise (1821)*. In: Julian Drews u.a. (Hg.): *Forster – Humboldt – Chamisso. Weltreisende im Spannungsfeld der Kulturen*. Göttingen 2017, S. 157-169.
- Kortländer, Bernd (2010): *Anmerkungen*. In: Heinrich Heine: *Reisebilder*. Hg. v. Bernd Kortländer. Stuttgart, S. 565-666.

- Lenau, Nikolaus [Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau] (1833): *Atlantica*. In: Adelbert von Chamisso/Gustav Schwab (Hg.): *Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1834*. Fünfter Jahrgang. Leipzig, S. 295-301.
- Ders. (1995): *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 1: Gedichte bis 1834. Hg. v. Herbert Zeman u. Michael Ritter in Zusammenarb. m. Wolfgang Neuber u. Xavier Vicat. Wien.
- Rodenberg, Julius (1861): *Verschollene Inseln. Sand- und Seebilder*. Berlin.
- Spiero, Heinrich (1921): *Julius Rodenberg. Sein Leben und seine Werke*. Berlin.
- Strodtmann, Adolf (1877): Neues von und über Ferdinand Freiligrath. Mit einer Anzahl älterer, in der Gesamtausgabe seiner Werke fehlender Gedichte. In: *Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik* 5, H. 2, S. 177-207.
- Valk, Thorsten (2003): Das dunkle Licht der Dichtung. Zur Kunst des Erinnerns in Friedrich Hölderlins Hymne *Andenken*. In: Olaf Hildebrand (Hg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln/Wien/Weimar, S. 100-113.
- Wolf, Burkhardt (2013): *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich/Berlin.

Erinnern – Übersetzen – Transponieren

Die poetische Verräumlichung des Meeres
durch idyllische Reminiszenzen an Homer und Goethe
in Alexander von Warsbergs *Das Reich des Alkinoos* (1878)

NILS JABLONSKI

Abstract

Working with Jean-Didier Urbain's semiotic categories of expanse (*étendue*), space (*espace*) and place (*lieu*), this article examines the spatial poetics of the sea. These categories are used to explore the process of spatialising as a poetic device in Alexander von Warsberg's travel writing: In *Das Reich des Alkinoos* (1878) he recollects, translates, and transposes idyllic reminiscences of Homer and Goethe in order to present the sea as a literary space and eventually as part of collectively shared memory.

Title: Recollect – Translate – Transpose: The Spatial Poetics of the Sea and Idyllic Reminiscences of Homer and Goethe in Alexander von Warsberg's *Das Reich des Alkinoos* (1878)

Keywords: semiotics of space; idyll; travel writing; Greece; Warsberg, Alexander von (1836-1889)

1. ERINNERN

Raumsemiotisch kann das Meer im Sinne Jean-Didier Urbains als »*étendue*« verstanden werden, das heißt als »*espace sans qualité*« (Urbain 2010: 100), wobei diese ›Qualität‹ jeweils aus der semantischen Bestimmung eines Raumes resultiert. Im Gegensatz zur Fläche (*étendue*) ist der Raum (*espace*) keine ›rohe Materie‹ (›*matère brute*«), sondern ein ›konstruiertes Objekt‹ (›*objet construit*«), das durch menschliche Eingriffe entsteht, die die ›natürliche Welt‹ formieren und ihr eine spezifische Form geben: Diese Formgebung erweist sich als Semantisierung und die dazu führenden Prozesse der »*intervention de l'homme sur le monde naturel [pour] lui donn[er] une forme*« bezeichnet Urbain als »*spatialisation*« (ebd.; Hervorh. i.O.). Eine derartig formgebende ›Verräumlichung‹ erfolgt stets mittels einer »*nomination toponymique*«; als sprachliche Handlung ist eine solche ›Ortsbenennung‹, die eine ›Konvertierung zum Raum‹ (›*conversion en espace*«) bewirkt, stets als ›performativer Akt‹ (›*acte performatif*«) zu begreifen (ebd.). Die historisch sich aus der Geschichtsschreibung entwickelnde Disziplin der Geographie mit ihren Teilgebieten der Kartographie und Topographie geht auf derartig performative Akte der Verräumlichung zurück, und

wenn diese nicht im wissenschaftlichen Bereich, sondern in dem der Literatur und bildenden Kunst erfolgen, avanciert die »conversion en espace« (ebd.) zur poetischen Tätigkeit.

Das von Urbain beschriebene semiotische Verfahren der Verräumlichung etabliert letztlich die elementare Opposition von Natur und Kultur, wie sie John Fiske seiner kultursemiotischen Untersuchung des Strandes als »anomale Kategorie zwischen Land und Meer« (Fiske 2000: 56) zugrunde legt. Natur ist nämlich solange als *étendu* zu begreifen, bis sie durch »kulturelle Wahrnehmung oder Prozesse der Sinnproduktion« (ebd.: 58) zum *espace* wird. Das kulturgeschichtlich älteste und wohl bedeutendste Verfahren der Verräumlichung von Natur ist ihre durch Literatur und bildende Kunst tradierte Darstellung als Landschaft: »Seit Petrarcas brieflichem Bericht über seine Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336 wird Natur in der ästhetischen Wahrnehmung des Abendlandes nämlich als Landschaft vorgestellt.« (Jablonski 2018: 172) Joachim Ritter definiert Landschaft deshalb als »Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist« (Ritter 1974: 150). Dabei gilt allerdings, dass eine »Zuwendung zur Natur als Landschaft [...] sie geschichtlich und sachlich voraus[setzt]« (ebd.: 144). Aus diesem Grund begreift Fiske Natur als »prä-kulturelle Realität«, die lediglich »als konzeptioneller Gegensatz zur Kultur« existiert (Fiske 2000: 58).

Gleich der Wüste entzieht sich das Meer allerdings solch menschlicher Eingriffe der Sinnproduktion, was nach Urbain an der räumlichen wie zeitlichen ›Menschenferne‹ der beiden liegt: »[L]e désert est [...] toujours une étendue«, denn die Wüste existiert »non pas sans l'homme mais d'avant l'homme« (Urbain 2010: 100; Hervorh. i.O.). Sie erscheine daher als »proche de Dieu« (ebd.) und diese ›Gottesnähe‹ ist dem Meer und der Wüste gemeinsam: Wie Alain Corbin darlegt, präsentiert schon die Literatur der Antike »das Meer [...] als einen rätselhaften Ort *par excellence*« (Corbin 1994: 26), wo das Göttliche und damit Un erklärliche wirke. Noch in nachantiken christlichen Vorstellungen gilt das Meer als »Überbleibsel jenes undifferenzierten Urstoffes« (ebd.: 14), wie ihn die Genesis als ›finstere Tiefe‹ beschreibt, über der der göttliche Geist schwebt. Deshalb erscheint dem Menschen das Meer als »unzählbar[es] Element«, das nicht nur auf die »Unvollendetheit der Schöpfung« verweist, sondern das »Vorstadium der Zivilisation« (ebd.) überhaupt symbolisiert.

Das dem Menschen vom Meer gegebene »Bild des Unendlichen, des Unfaßlichen« (ebd.) wirkt insofern bis in das »kollektive Imaginäre« (ebd.: 13) eines kulturellen Gedächtnisses nach, als diese »Wassermasse ohne Orientierungspunkt« (ebd.: 14) die Bildspenderin einer transhistorischen Metaphorik ist, die von der Antike bis in die Gegenwart reicht: Wie Hans Blumenberg in seiner diachronen Untersuchung der »Metaphorik von Seefahrt und Schiffbruch« (Blumenberg 1997: 10) nachweist, kommen dem Meer im Kontext dieser sprachlichen Bilder zwei Funktionen zu. Beide gehen auf eine seit der Antike bestehende doppelte Traditionslinie der Semantisierung jener »elementaren Realität[t]« (ebd.: 9) zurück, die dem Menschen als »Festlandbewesen« gewissermaßen »unnatürlich« erscheint: »einmal das Meer als naturgegebene Grenze

des Raumes menschlicher Unternehmungen und zum anderen seine Dämonisierung als Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit.« (Ebd.: 10)

Es ist jedoch nicht nur die »nautisch[e] Daseinsmetaphorik« (ebd.: 9), durch die das Meer sich ins kollektiv geteilte kulturelle Gedächtnis einschreibt. Die Literaturgeschichte des Meeres nimmt ihren Anfang mit den großen Epen der Antike, die – wie Homers *Ilias* und *Odyssee* (beide ca. 8. bis 7. Jh. v.Chr.) oder Vergils *Aeneis* (ca. 29 bis 19 v.Chr.) – von Seefahrenden und ihren Irrfahrten handeln. Entsprechend erkennt Margaret Cohen in Homers Odysseus den Prototypen für die Helden der sog. »sea fiction« (Cohen 2010: 2), einer literarischen Gattung, deren neuzeitlichen Anfang im frühen 18. Jahrhundert Daniel Defoes Roman *Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719) markiert. Wie Thorsten Feldbusch herausstellt, eignet das Meer diesen Seefahrtsgeschichten gerade deshalb als Schauplatz, weil es als »ansonsten konturlos[e] Fläche« (Feldbusch 2003: 9) in der Literatur zur doppelten »Projektionsfläche« (ebd.: 7) werden kann: Es ist »Erlebnisort« und »Erzählraum« (ebd.: 15). Zu Letzterem wird das Meer in der Regel aber erst durch die *Erinnerung* an Erlebnisse auf See und das *nachträgliche* Erzählen darüber: Gemäß dem antiken Modell des *poeta vates*, wonach der Dichter als »begeisterter Seher« buchstäblich »deshalb ›wahr-sagt‹, weil sein Sprechen und Schreiben einer divinen Eingebung seitens Apollos oder der ihm unterstellten Musen folgt« (Jablonski 2019: 125; Hervorh. i.O.), sind es ebendiese göttlichen Instanzen, die in Homers *Odyssee* von den »Taten des vielgewanderten Mannes« (Homer 1963: I, 1) singen, der nach dem Ende des Trojanischen Krieges »auf dem Meere so viel unnennbare Leiden erduldet« (ebd.: I, 4) hat. In Defoes *Robinson* gestaltet sich die poetische Verantwortlichkeit wesentlich säkularer als bei Homer, denn für die Authentizität des aus der Erinnerung des Protagonisten als »just history of fact [without] any appearance of fiction in it« (Defoe 1994: 7) Präsentierten bürgt die poetische Konstruktion einer Herausgeberfiktion. Und was für die Literatur gilt, trifft auch auf den Film zu: James Camerons Hollywoodspielfilm über den Untergang des wohl bekanntesten Schiffes der Welt ist als eine erinnerte Erzählung aus der Perspektive der Protagonistin gestaltet, »die durch Voice-over-Kommentare als Erzählinstanz« (Jablonski 2019: 459) innerhalb der filmischen Diegese von *Titanic* (USA 1997, R.: James Cameron) fungiert.

Die neuzeitliche Tradition erinnerter »Seefahrtsgeschichten« korrespondiert insofern mit den medialen Praktiken der nautischen Wirklichkeit, als sowohl das diaristische als auch epistolarische Aufzeichnen zum Usus derjenigen gehören, die in einer entweder kommandierenden oder wissenschaftlichen Funktion an Seereisen teilnehmen: So gründet etwa Adelbert von Chamisso's doppelter Bericht seiner *Reise um die Welt* (1836), die im ersten Teil aus dem literarisierten *Tagebuch* und im zweiten aus den naturwissenschaftlichen *Bemerkungen und Ansichten* besteht, auf seinen zahlreichen Aufzeichnungen in Notizheften und Journalen sowie in während der sog. Rurik-Expedition zwischen 1815 und 1818 verschickten Briefen (vgl. Jablonski 2017b). Durch diese Praktiken des Aufzeichnens wird bei einer Reise, gerade wenn sie über das Meer führt, der sonderbaren

Eigenart dieses *étendue* entgegengewirkt: Wie Blumenberg herausstellt, bemerkt Johann Wolfgang Goethe im fünfzehnten Buch von *Dichtung und Wahrheit*, »daß auf dem Meere keine Spuren hinterlassen werden« (Blumenberg 1997: 64). Anders als das Reisen auf dem Meer hinterlässt das Reisen zu Land auf und in ebendiesem Spuren, die ihrerseits bereits eine Verräumlichung zum *espace* implizieren: Seine territorialen Ansprüche markierte das römische Imperium weniger durch Grenzanlagen wie den Limes oder den Hadrianswall als vielmehr durch ein logistisch modern wirkendes System von befestigten und gesicherten Verkehrswegen. Derartig bleibende Spuren durch Eingriffe zur Verräumlichung eines *étendue* besitzen Zeichencharakter: In der Antike weisen diese *viae* das römische Herrschaftsgebiet als *Imperium Romanum* und damit als *espace* aus und genauso erscheinen die im 19. Jahrhundert in den britischen Kolonialgebieten verlegten Eisenbahntrassen als stählerne Zeichen der verräumlichten Macht Queen Victorias und ihres Empires.

In der Literatur erfolgt eine durch Verräumlichung sich vollziehende *conversion en espace* des Meeres mittels Spuren anderer Art. Jedoch zeugen auch sie wie die oben beschriebenen »imperialen Verkehrsnetze« von einer »appropriation d'un espace« (Urbain 2010: 102). Allerdings verbleiben die Spuren der spezifisch literarischen Aneignung eines Raumes insofern im Bereich des Immateriellen, als es sich bei ihnen stets um ein »supplément narratif« (ebd.: 101) handelt. Ein derartig narratives Supplement transformiert den Raum (*espace*) zu einem Ort (*lieu*). Entsprechend stellt Urbain den Zusammenhang zwischen den drei Elementen Fläche, Raum und Ort in seiner Raumsemiotik dar: »Si l'étendue est un vide primitif, et l'espace un état intermédiaire de droit ou de fait structuration de ce vide, le lieu survient ensuite, quand un imaginaire s'empare de cette structure pour s'y mettre en scène [...]«¹ (Ebd.: 102) Die Literatur erzeugt solche Orte (*lieux*), indem sie ihnen durch eine poetische Verräumlichung eine spezifisch ästhetische Qualität verleiht, und jenes Imaginäre, das die literarische Semantisierung des Meeres inszeniert, ist die Erinnerung. Inwiefern eine solche Inszenierung von Erinnerung in der literarischen Darstellung mithilfe der beiden Verfahren des Übersetzens und Transponierens erfolgt, wird im Folgenden anhand von Alexander von Warsbergs Reisebericht über seinen Aufenthalt auf Korfu untersucht.² Durch verschiedene intertextuelle Bezüge zu Homer sowie zu Goethe, die sich als idyllische Reminiszenzen erweisen, gelingt Warsberg mit

1 | »Sofern es sich bei der Fläche um eine ursprüngliche Leere handelt und beim Raum um einen Zwischenzustand der Strukturierung dieser Leere, erscheint der Ort folglich, sobald sich ein Imaginäres dieser Struktur bemächtigt und sich dort in Szene setzt [...]« (Übers. N.J.)

2 | Hierbei handelt es sich um den ersten der drei Bände von Warsbergs *Odysseischen Landschaften*, der 1878 unter dem Titel *Das Reich des Alkinoos* bei Carl Gerold's Sohn in Wien veröffentlicht wurde. Zitate daraus werden im Folgenden mit der Sigle ›W‹ gekennzeichnet und direkt im Text belegt. Dabei werden die sprachlichen Eigenheiten der zitierten Stellen beibehalten und Abweichungen von der heute üblichen Rechtschreibung und Grammatik nicht markiert.

seiner Darstellung eine poetische Verräumlichung des Meeres, das dergestalt zum kulturellen Erinnerungsraum der Literatur avanciert.

2. ÜBERSETZEN

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist der österreichische Adelige Alexander Freiherr von Warsberg (1836-1889) Konsul der K.-u.-k.-Monarchie auf Korfu. In seinen dreibändigen *Odysseeischen Landschaften* (1878) berichtet er später von seinen Reisen durch Griechenland und das östliche Mittelmeer. Zwar beteuert er im Vorwort des ersten Bandes, der den Titel *Das Reich des Alkinoos* trägt, dass das Werk »auf der Reise selbst« entstanden sei – und zwar ganz unabhängig davon, ob er sich »[z]u Pferde, zu Wagen, wandernd [oder] schiffend« (W: III) fortbewegt habe –, jedoch wurde die »redaktionell[e] Überarbeitung« (W: IV) nachträglich vorgenommen. Wie Warsberg darlegt, habe sie »im Herbste des Jahres 1872« (ebd.) während eines Aufenthalts am Comer See begonnen und sich dann bis zur Veröffentlichung der *Odysseeischen Landschaften* im Jahr 1878 erstreckt. Warsbergs Griechenlandreisen stehen in einer gleich zweifachen Traditionslinie. Die erste ist eine wissenschaftliche, weil der deutsche Archäologe Heinrich Schliemann zur selben Zeit wie der österreichische Konsul auf Homers Spuren in Griechenland unterwegs ist und seit Ende der 1860er Jahre Grabungen in Troja sowie in Mykene durchführt (vgl. Jablonski 2017a: 113). Die zweite Traditionslinie, in der Warsbergs Reisen stehen, ist die des »modernen Tourismus« (ebd.), denn die Ionischen Inseln, zu denen Korfu gehört, bilden eine Station der ersten Pauschalreise durch das Mittelmeergebiet, die der britische Reiseveranstalter Thomas Cook im Jahr 1868 organisiert und anbietet (vgl. ebd.).

Warsbergs kulturgeschichtliche Leistung liegt aber nicht in seiner Griechenlandreise, sondern in dem schriftlichen Bericht darüber. Durch diesen wird die Ionische Insel zu einem *espace* (Raum), wobei ihre schriftliche Verräumlichung zugleich verschiedene *lieux* (Orte) hervorbringt – und wie Urbain feststellt, ist der Ort stets Teil des Raums: »[L]e lieu est dans l'espace« (Urbain 2010: 101). Dies belegt der erste Band der *Odysseeischen Landschaften*, denn die von Warsberg beschriebenen Sehenswürdigkeiten auf der Insel zählen seitdem zum touristischen Besichtigungsprogramm für Korfu-Reisende (vgl. Jablonski 2017a: 113). Das den Ort (*lieu*) kennzeichnende »supplément narratif« verleihe ihm laut Urbain eine »capacité de séduction« (Urbain 2010: 101). Die Intensität dieser »Anziehungs-« bzw. »Verführungskraft« eines Ortes sei abhängig von ihrer »densité fictionnelle ou historique« (ebd.). Warsbergs Darstellung von Korfu zeichnet sich durch eine besonders hohe »fiktionale« wie auch »historische Dichte« aus, denn es gelingt ihm, Fakt und Fiktion zu verbinden: Von Anfang an stellt er nämlich heraus, dass die Ionische Insel wie überhaupt »doch eigentlich das ganze Mittelmeer in den Bereich homerischer Landschaftsbilder« (W: V) gehöre. Entsprechend weist der Titel des ersten Bandes seines Reiseberichts, der Korfu gewidmet ist, die Insel als denjenigen Ort aus, an den es Odysseus kurz vor seiner Heimkehr nach Ithaka verschlägt. Insofern hat das antike Epos für Warsberg

nicht den Status einer literarischen Fiktion, sondern den eines historischen Berichts. Deshalb kann er den Homer lesen und gebrauchen wie einen modernen Reiseführer: »Das homerische Werk ist wirklich ein poetischer Murray, ein in's Dichterische übertragener Bädcker dieser schönsten und denkwürdigsten Gegend unserer Culturgeschichte.« (Ebd.: V)³

Die *Odyssee* hat für Warsberg also den Status eines Dokuments, das letztlich »an der Grenze zwischen Realität und Fiktion zu verorten« ist (Gradinari 2020: 213). Aus diesem Grund fungiert Homers Werk hier zugleich als literarisches Dokument im metaphorischen Sinne einer »Erinnerungsfigur«, deren Spezifik nach Irina Gradinari darin besteht, »Vergangenheit und Gegenwart zusammen[zuführen]« (ebd.). Wie Gradinari weiter ausführt, wirken Erinnerungsfiguren »identitätsstiftend«, und das trifft auf den »Gebrauch« der *Odyssee* bei Warsberg zu: Durch ihre Lektüre transformiert sich für ihn die durch Homers Werk anschaulich werdende »Geschichte in die Sprache der Gegenwart«, weil die von Warsberg als historisch-faktisch begriffenen Ereignisse in der literarischen Darstellung durch ebendiese »in aktuelle Begehrnsbilder und entsprechende ästhetische Wahrnehmungsformen« übersetzt werden (ebd.).

Den Beleg dafür, dass »der« Homer tatsächlich als ein ins Dichterische übertragener Reiseführer für Griechenland gelten kann, will Warsberg erbringen. Ziel seines Berichts sei daher, »dem edelsten und vollendetsten Gedicht [...] in möglichst breiter und deutlich ersichtlicher Ausführung den landschaftlichen Hintergrund« (W: V) zu geben. Für seine Darstellung der Ionischen Insel ergeben sich also zwei Aufgaben, die sich beide als Prozesse einer Übersetzung erweisen: Erstens muss Warsberg Korfu als *Landschaft* anschaulich machen. Dazu übersetzt er die visuellen Eindrücke, die ihm die Natur auf der Insel bietet, mittels verschiedener Vergleiche zur Architektur sowie zu bekannten Werken der bildenden Kunst in ein sprachliches Bild. Dieses übersetzt er zweitens dann in eine *homerische* Landschaft, indem er seine Erinnerungen an die Lektüre der *Odyssee* in dieses vom ihm gestaltete landschaftliche Bild projiziert. Durch eine derartige Semantisierung gelingt Warsberg eine poetische Verräumlichung Korfus, die den *espace* der Insel inmitten des Meeres zu einem mit Bedeutung versehenen *lieu* transformiert. Hieran wird deutlich, dass ein solcherart poetisch verräumlichter *lieu* dem entspricht, was Pierre Nora als *lieu de mémoire* bezeichnet: Korfu avanciert für Warsberg durch die Lektüre der *Odyssee* also zu einem »Erinnerungsort« (vgl. Nora 2005).

Von Anfang an betont Warsberg in seinen Landschaftsdarstellungen die architektonische Gestalt(ung) der Natur, die insbesondere von den »kunstverständigen Bäumen« (W: 114) auf Korfu ausgeht – allen voran vom Olivenbaum und von der Zypresse mit ihrer natürlichen »Säulengestalt« (ebd.: 187). Sie wirken entweder »[w]ie architektonischer Schmuck«, der andernorts »um Säulenhäup-

3 | Der »poetische Murray« ist eine Metonymie, weil Warsberg hiermit die seit 1836 erscheinenden *Red Books* des englischen Reiseführerverlegers John Murray meint. Sie bilden das Paradigma für alle späteren Reiseführer, so auch diejenigen des deutschen Verlegers Karl Baedeker (vgl. Jablonski 2017a: 113).

ter und Gesimse« (ebd.: 121) liegt, oder aber »wie Thürme einer Stadt« (ebd.: 172). Die Wirkung, die ein solch »architektonischer Aufputze [der] Landschaft« (ebd.: 187) zeitigt, beschreibt Warsberg in seiner Darstellung einer Ansicht vom Land aufs Meer an der Ostküste Korfus:

Es ist ein herrlicher, uralter Hain, voll tiefen Schattens und völliger Abgeschiedenheit und dann auch wieder, wenn man dem hohen Ufer näher kommt, mit eingerahmten Blicken zwischen den zitternden Zweigen auf den Canal von Corfu, die Berge Albanis und die weiteste Ferne des jonischen Meeres. [...] Vor sich sieht man durch die Obeliskenpforte schwarzer Cypressen das blaue Meer, ein schroffes hohes Cap, das Oelbäume krönen, eine weite Welt des sonnenbeglänzten Lichtes. (Ebd.: 114f.)

Da die Bäume wie architektonische Elemente wirken, rahmen sie auf gewissermaßen »natürliche« Weise den Blick; erst durch diese Rahmung wird die korfio-tische Natur für Warsberg als Landschaft wahrnehmbar. Dies entspricht einem Verfahren, das man seit dem 18. Jahrhundert als »Rahmenschau« bezeichnet (vgl. Jablonski 2019: 155). In seinem Gedicht »Bewährtes Mittel für die Augen« empfiehlt schon Barthold Heinrich Brockes die Rahmenschau, damit das menschliche Auge den »Schmuck« (Brockes 1748: V. 3) einer »schönen Landschaft« (ebd.: V. 1) angemessen wahrnehmen kann. Die »natürliche« Rahmenschau auf Korfu ermöglicht es zudem, der konturlosen Fläche (*étendue*) des Meeres eine ästhetische Form zu geben und sie entsprechend verräumlicht als Teil der Landschaft (*espace*) darzustellen – so im Fall einer Ansicht des korfiotischen Zentralmassivs von der Südostküste der Insel aus: »Daneben ragen rabenschwarze Cypressen auf, säulensteif und säulenernst, und zwischen diesen lebenden Pfeilern einer monumentalen Natur hindurch breitet sich ein entzückender Fernblick auf die See [...].« (W: 127)

Eine derartige Rahmung, die sich dem Blick durch die Natur auf Korfu wie von selbst bietet, veranlasst Warsberg schließlich dazu, das Angeschaute mit bekannten Werken der bildenden Kunst zu vergleichen: Dort, wo »blendender Sonnenglanz [...] rothglühend durch die Oelzweige [fällt]«, erscheint ihm die Landschaft »[w]ie ein Gemälde von Carl Marko«, das genau »diese milden gezähmten Formen und Farben der Landschaft« (ebd.: 121) aufweise, wie sie Warsberg auf Korfu wahrnimmt. Andernorts erscheint ihm »das saftigste Grün« der Insel als »Claude Lorrainsche Staffage« (ebd.: 122). Offenkundig ruft die korfio-tische Landschaft in Warsberg die Erinnerung an die Gemälde des französischen Malers des 17. Jahrhunderts wach – und der Verweis auf solche Kunstwerke liegt deshalb nahe, weil sie insofern Teil eines transkulturellen Gedächtnisses sind, als berühmte Gemälde wie diejenigen Lorrains in Form von Reproduktionsstichen europaweit in gebildeten Kreisen zirkulierten.⁴ Ab der Mitte des 19. Jahr-

4 | Ein besonders anschauliches Zeugnis davon, wie derartige graphische Reproduktionen solche Gemälde zum Teil eines kollektiven Gedächtnisses gemacht haben, liefert Johann Wolfgang Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809) mit der ausführlichen Darstellung des im 18. und 19. Jahrhundert gerade in gebildeten adeligen

hundreds wurden graphische Gemäldereproduktionen außerdem vielfach in illustrierten Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* oder *Über Land und Meer* abgedruckt, um sie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Warsberg rekurriert mit seinen Kunstvergleichen also auf einen zu dieser Zeit bildungsbürgerlich zu nennenden Wissenskanon und kann daher voraussetzen, dass seine Leser*innen verstehen, wovon er spricht.

Für diejenigen allerdings, denen der bloße Vergleich noch keine Evidenz vor dem geistigen Auge liefert, übersetzt Warsberg die erinnerte malerische Darstellung in eine sprachliche – so im Fall eines Gemäldes von Nicolas Poussin, das jene »wahre Pastoralsymphonie« (W: 122) zeige, wie sie die Landschaft Korfus für Warsberg anschaulich macht:

Im Bilde für denjenigen, der das nicht gesehen und sich doch vorstellen möchte, gibt sie ein Gemälde des Poussin wieder, das mit drei anderen als die vier Jahreszeiten zum Ausschmucke des Schloßes von Meudon für den Herzog von Richelieu gemalt worden ist. [...] Sein [Poussins; N.J.] Eden hat wie Corfu eine Fülle dunkelschattiger Orangenbäume und die braungrüne warme Färbung, welche die einzig wahre ist um den immergrünen Laubreichtum des Südens wiederzugeben. (Ebd.: 122f.)

Der Vergleich der korfiotischen Landschaft mit bekannten Werken der bildenden Kunst steigert allerdings die Artifizialität des von Warsberg Beschriebenen. Diese Wirkung scheint jedoch intendiert, denn diese Betonung der Künstlichkeit ermöglicht es Warsberg, die Landschaft Korfus zur Idylle zu stilisieren: So erinnert ihn der »Eindrücke primitiver Idyllik welchen die Insel gibt« an das von Hesiod und Lukrez beschriebene »goldene Zeitalter« (ebd.: 119) – und spätestens seit Jean-Jacques Rousseaus Reflexionen über den sog. *état de nature* gilt dieses mythische Säkulum als das kulturgeschichtlich idyllischste (vgl. Jablonski 2019: 217-226). Dass die Landschaften Korfus tatsächlich ein »idyllisches Potenzial« besitzen, stellt Warsberg durch seine bereits oben zitierte Beschreibung eines Hains heraus. Seit der Antike gehört »[d]er ›ideale‹ oder idealisierte ›Mischwald‹« (Curtius 1969: 201) zu den konstitutiven Versatzstücken des materialen Topos der Idylle, denn im Sinne der antiken Topothese – also dem poetischen »Hinstellen« des amönen Ortes mit Hilfe topischer und das heißt in diesem Fall stereotyp wiederholter landschaftlicher Elemente« (Jablonski 2019: 73) – reicht seine bloße Erwähnung aus, um eine literarische Darstellung als Idylle zu markieren.

Warsbergs Idyllisierung der korfiotischen Landschaft trägt zu deren poetischer Verräumlichung bei, weil der so hergestellte Bezug zur literarischen Gattung als jenes »supplément narratif« begriffen werden kann, das den *espace* (Raum) zum *lieu* (Ort) macht. Das Idyllisieren semantisiert Korfu also und macht die Insel zu einem Ort im Urbain'schen Sinne, weil ihre poetische Verräumlichung mit der Inszenierung eines Imaginären einhergeht. Wie eingangs

wie bürgerlichen Kreisen beliebten Gesellschaftsspiels der sog. »tableaux vivants« (vgl. Naumann 2015).

dargelegt, ist es bei Warsberg die Erinnerung, die dergestalt in Szene gesetzt wird. Am Beispiel des korfiotischen Hains wird dies daran deutlich, dass weitere Elemente in die Landschaft gedichtet werden, die de facto dort zwar nicht vorhanden sind, sehr wohl aber hineinpassen würden: »Nichts fehlt ihm [dem Hain; N.J.] als der Tempel oder wenigstens die Ruine um ihn heilig zu glauben aus ältester Zeit einem homerischen Gotte.« (W: 114) Mit der Ruine verweist Warsberg hier implizit auf eine idyllische Variante der romantischen Landschaftsmalerei, zu der beispielsweise die Gemälde Caspar David Friedrichs (1774-1840) gezählt werden können. Über die poetische Lizenz seiner fiktiven Anreicherung der korfiotischen Landschaft reflektiert Warsberg wenig später und betont dabei die besondere Produktivkraft, die der Erinnerung als Teil des ästhetischen Prozesses bei der Rezeption von bildkünstlerischen wie auch sprachlichen Artefakten zukommt:

Mir scheint für alle Künste zu gelten: wer den höchsten Effect erzielen will, muß immer unter dem Maße bleiben. Der Zuschauer soll selbst hinzudenken, nicht wegdenken müssen, das erhöht stets die Wirkung, denn seine Phantasie malt dann in den aufgerufenen Erinnerungen besser als alle Pinsel und Farben der Welt es vermögen. (Ebd.: 123)

Auch bei der ›Homerisierung‹ der korfiotischen Landschaft kommt der Erinnerung eine dergestalt supplementäre Funktion zu: Indem Warsberg seine Erinnerungen an die Lektüre der *Odyssee* als landschaftliche Ergänzung seiner Beschreibung der Insel nutzt, wird der Inselraum nicht nur als Schauplatz des antiken Epos verräumlicht, sondern gleichsam zum »espace dramatisé« (Urbain 2010: 101). Hierdurch erscheint Korfu als »poetische Insel« (Brunner 1967), wie sie Horst Brunner als Motiv in der deutschen Literatur untersucht. Die poetische Insel der Literatur ist trotz ihres möglichen Bezugs auf das geographisch Reale in der außersprachlichen Wirklichkeit ein »konstruierter imaginärer Raum« (Jablonski 2019: 149), weil er »für die Anschauung der Leser ebenso ›objektiv‹, ›wirklich‹ wie der zugrundeliegende ›wirkliche‹ Raum« (Brunner 1967: 16) erscheint. Anschaulich macht das bereits der erste Eindruck von Korfu, den Warsberg während seiner nächtlichen Anreise übers Meer gewinnt:

Corfu lag trübe, wirklich »wie ein Schild im dunkelwogenden Meere«. Es ist diese sprechende Aehnlichkeit mit dem homerischen Vergleiche das erste, durch keine philologische Theorie wegzuleugnende Zeugniß welches dem Kommenden wird für die Identität Scheria's mit dem historischen Korkyra und Corfu. Besonders bei trübem Wetter oder wenn die Nacht die Ferne schon dunkelt und die Einzelheiten im Bilde auslöschen und nur der äußerste schwarze Schattenriß bleibt und am meisten für den aus dem Norden Herabsteigenden meldet es sich mit dieser Täuschung an. Und Odysseus kam ja ziemlich mit mir denselben Weg und auch das Licht, in welchem er die Insel zuerst sah, war wie heute nächtlich dunkel. (W: 13)

Zum Beweis, dass die Beschreibung des antiken Scherias, wo sich das Reich des Phäakenkönigs Alkinoos befindet, in der *Odyssee* mit demjenigen Eindruck übereinstimmt, den Warsberg beim ersten Anblick Korfus erhält, zitiert er direkt zu Beginn seiner Beschreibung den Schildvergleich Homers. Das verdeutlicht, inwieweit »Warsbergs ›real-empirisch[e]‹ Eindrücke von Korfu [...] vor-geprägt [sind] durch seine identifikatorische Homer-Lektüre« (Jablonski 2019: 146). Diese »Projektion der Literatur in die außersprachliche Wirklichkeit« (ebd.) macht es Warsberg überhaupt erst möglich, die poetische Ambition seiner Reisebeschreibungen einzulösen und der *Odyssee* ihren »landschaftlichen Hintergrund« (W: V) nachträglich zu erschreiben.

3. TRANSPONIEREN

Warsbergs Übersetzungen der korfiotischen Landschaft zur poetischen Veräumlichung der Insel durch Vergleiche mit der Architektur und bildenden Kunst erweisen sich allesamt als sprachliche Inszenierungen von Erinnerungen. Wenn die zur Semantisierung des insularen Raumes gebrauchten Erinnerungen die Lektüren literarischer Texte betreffen, dann erhält das Erinnernte, sofern es nicht direkt zitiert wird, den Status einer Reminiszenz: Im Gegensatz »zum bewußten Plagiat«, heißt es bei Gero von Wilpert, und der damit »erstrebten Imitation einer Stelle in einem Schriftwerk oder einer Rede«, handelt es sich bei der Reminiszenz um etwas, das bloß »anklingt und vermutlich vom Verfasser unabsichtlich, erinnerungsmäßig übernommen wurde« (Wilpert 1964: 573).

Wie Warsberg darlegt, provoziert die natürliche Artifizialität der korfiotischen Landschaft derartige Reminiszenzen, wenn man – wie er – den Versuch unternimmt, die Natur sprachlich zur Anschauung zu bringen. Dabei ändert das seit der Antike gültige Mimesisparadigma einer Nachahmung der Natur durch die Kunst seine poetischen Vorzeichen: »Das Schaffen wird ein gerade umgekehrtes, die Natur zum Künstler, der Künstler zur Natur [...]« (W: 115) Da für Warsberg die Identität von Korfu mit dem Scheria der *Odyssee* von Anfang an und ohne jeglichen Zweifel feststeht, erscheint ihm die Insel als »ein Luftsitz der Poesie« (ebd.: 234). Entsprechend anregend wirkt die korfiotische Landschaft auf ein »poetisch[es] Gemüth[]« (ebd.) wie das seine, das sich durch die verschiedenen idyllischen Orte auf der Insel in einen wahren »Studirsaal« (ebd.: 262) versetzt glaubt:

Und wie werden auf solchem Boden, vor diesem Meere und unter diesen Bäumen alle griechischen Sagen und Geschichten lebendig. Man braucht die Geister nicht zu citiren; die Helden und Götter kommen von selbst aus den golddunstigen Weitungen der Olivenbäume heraus und über das lichte Meer. Von unserer Seite ist nur die Treue der Erinnerung nötig, damit man sie wieder erkenne und freundlich aufnehme. (Ebd.)

Die Landschaft Korfus weckt in Warsberg also gewissermaßen wie »von selbst« die Erinnerung an »alle griechischen Sagen und Geschichten« (ebd.). Sobald

man diese literarischen Engramme allerdings sprachlich fasst, werden sie zur Reminiszenz – eben weil man »die Geister nicht zu citiren [braucht]« (ebd.). Warsberg rechtfertigt so seine identifikatorische Homer-Lektüre und entsprechend erweist sich die Ionische Insel als *espace dramatisé*, weil sie sich ihm als eine Landschaft der Erinnerung an die *Odyssee* darbietet. Diese Erinnerung, die sowohl vom insularen »Boden« wie von dem das Eiland umgebenden »Meere« ausgeht, ist letztlich die eines transkulturellen Gedächtnisses, schließlich ist ganz Griechenland für Warsberg die »schönst[e] und denkwürdigst[e] Gegend unserer Culturgeschichte« (W: V), und deren Gründungsmythos ist – neben *Ilias* und *Aeneis* – die *Odyssee*. Ihr landschaftlicher Hintergrund sei derjenige der Ionischen Insel und diesen liefert Warsberg mit seinem Reisebericht.

Warsbergs Reminiszenzen beziehen sich allerdings nicht ausschließlich auf Homer. Die Schilderung der Begegnung mit einem korfiotischen Mädchen liest sich wie das intertextuelle Konzentrat der verschiedenen idyllischen Szenen in Johann Wolfgang Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther*:

Von den Mädchen war sie die schönste, aber diese war geradezu bezaubernd, sinnverwirrend, Alexandra, welche eben in den Garten der Villa Braila kam, Blumen vom Gärtner zum Einpflanzen in ihre Vigne zu kaufen. Er gab ihr für ein paar Obolen die Schürze voll mit Rosen und Geraniumzweigen, und der Gärtner, ein alter wackeliger Mann, sagte, daß dieses schönste Mädchen der Gegend auch ein Engel an Sittsamkeit und Güte sei. Sie lebe mit ihrer Mutter abgeschieden in dem abgelegenen Weingarten und komme nur von Zeit zu Zeit Blumen bei ihm zu holen. Auch wollte sie um keinen Preis sich in ein längeres Gespräch mit uns verknüpfen lassen. Aber es freute mich daß sie meinen Namen trug. Welches Glück für einen Maler ein solches gleich körperlich wie geistig schönes Modell für eine heilige Jungfrau zu erhalten. Ich dachte mir, daß so die Gestalten geartet gewesen sein müßten, welche uns die Heil. Cäcilia von Bologna und die Madonna des Palastes Torregiani vermacht haben. (Ebd.: 178)

Bekanntlich macht Werther in Wahlheim, seinem ländlichen Refugium, das in fußläufiger Nähe zu der von ihm beehrten, aber bereits anderweitig vergebenen Lotte liegt, zahlreiche Begegnungen, die er in seinen Briefen nachträglich zu Idyllen stilisiert – wie etwa die Wasser holenden Mädchen am Brunnen oder die junge Mutter mit ihren beiden Kindern, die ihm wie die Heilige Familie erscheinen. Auch wenn Warsberg in der von ihm beschriebenen Alexandra-Episode zwar keinen direkten Verweis auf Goethes *Werther* anbringt, liegt dieser Bezug allein schon deshalb nahe, weil der österreichische Reisende denselben literarischen Begleiter bei sich trägt wie der junge Leidende: »Ich trug den Homer in der Tasche und saß auf den schönsten Punkten lesend und ausruhend. Es ist so, wenn man aus dem Buche heraus- und von der Landschaft wieder in die Werke hineinschaut, als zeichne man selbst diese Gegend.« (Ebd.: 124) Warsberg imitiert hier das literarische Vorbild und er verweist implizit darauf durch die beschriebene Adaption von Werthers Gebrauch des antiken Dichters. So heißt es in Goethes Roman:

Wenn ich des Morgens mit Sonnenaufgange hinausgehe nach meinem Wahlheim, und dort im Wirtsgarten mir meine Zuckererbsen selbst pflücke, mich hinsetze, sie abfände und dazwischen meinen Homer lese [...]: da fühle ich so lebhaft, wie die übermütigen Freier der Penelope Ochsen und Schweine schlachten, zerlegen und braten. (Goethe 1998b: 29)

Anders als Goethes Protagonist nutzt Warsberg den Homer allerdings nicht für eine Selbststilisierung, sondern für die Semantisierung der korfiotischen Landschaft im Sinne eines *espace dramatisé*: Korfu wird von ihm nämlich als Ort (*lieu*) der Handlung des antiken Epos ausgegeben.

Wesentlich größer als im Fall der Alexandra- und der Homer-Episode ist die poetische Wirkkraft einer anderen Goethe-Reminiszenz, die Warsberg für die idyllische Darstellung eines Fischers an der Ostküste Korfus nutzt: Den Anblick jener »abgetrennt[en] Welt« (W: 192) der Meeresküste, den Warsberg von den Klippen »mit dem Glase hinab sehend« (ebd.: 195) genießt, beschreibt er mittels einer lyrischen Passage, die durch Einrückung und Versgliederung im Druckbild des Reiseberichts auch optisch abgesetzt erscheint: »Wie am Vorgebirge mit langer Ruthe ein Fischer / Lauernd den kleinen Fischen die ködertragende Angel / An dem Horne des Stiers hinab in die Fluthen des Meeres / Warf, und die zappelnde Beute geschwind an's Ufer hinaufschentk.« (Ebd.) Im unmittelbaren Anschluss folgt die »normalsprachliche« Beschreibung der lyrischen Passage. Diese literarische Übersetzung erweist sich insofern als Transposition, als darunter im Bereich der Musik das Übertragen »ein[es] Tonstück[s] in eine andere Tonart« (Duden 2019: 1808) verstanden wird. Entsprechend transponiert Warsberg hier die literarische Tonart, indem er von der Poesie zur Prosa wechselt:

Der kahnlose Sänger [der Fischer; N.J.] saß auf einer beschatteten Klippe. Die Beine hatte er im Wasser hängen. Auf dem Kopfe trug er die phrygische Mütze, auf den Schultern den langwolligen Lodenrock, welcher pelzähnlich und für alle Seeleute hier üblich ist. In den ernsten Augenblicken seines Geschäfts ruhte sein Gesang, darum hatte ich ihn lange nicht bemerkt. Dann wieder löste er sich mit einer Panpfeife ab, welche schrille Töne, aber doch Melodie gab. (W: 195)

Die »lyrische Einleitung dieser Fischer-Szene« dient der Erzeugung einer »vergegenwärtigend[en] Unmittelbarkeit« des so Beschriebenen und die Prosaübersetzung »lässt das Vorangehende wie »*alla prima*«-Poesie wirken« (Jablonski 2019: 157). Warsbergs literarische Transposition durch den Übergang von Poesie zu Prosa rechtfertigt er nachfolgend in einer Reflexion über die Idyllik der sich ihm anbietenden Szenerie:

Es war das Instrument und der Sänger, vielleicht auch die Musikweise einer antiken Idylle, und wie die Mittagsglut mir beim Aufsteigen nach dem Kloster immer heißer wurde, stellte sich mir dieser stille, felsige Golf, dieser Fischer und die lichte Sonne, die leise zitternde Luft und das silberblaue Meer immer mehr zu einer Illustration des Goetheschen Fischers zusammen [...]. (W: 195)

Wiederum eingertückt und in Versform folgt bei Warsberg ein Zitat aus Goethes Ballade »Der Fischer« (1779): »Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, / Ein Fischer saß daran, / Sah nach dem Angel ruhevoll, / Kühl bis an's Herz hinan. / Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, / Netz ihm den nackten Fuß, / Sein Herz wuchs ihm sehnsvoll, / Wie bei der Liebsten Gruß.« (Ebd.: 195f.) Das Anbringen dieses Zitats erweist sich letztlich als Umkehrung jenes poetischen Vorhabens, das Warsberg in Bezug auf den Homer mit seinem Reisebericht umsetzen will: Hier wird nämlich nicht einem Gedicht der landschaftliche Hintergrund gegeben, sondern einer Landschaft ihre lyrische Kulisse.

Auch wenn Warsberg zum Abschluss seiner Fischer-Episode direkt aus Goethes Gedicht zitiert, erweist sich die Erwähnung des »Goetheschen Fischers« (ebd.: 195) jedoch als Reminiszenz: In Warsbergs Darstellung im Reisebericht geht die Erinnerung nämlich dem Zitat voraus. Interessanterweise erscheint dieses als verkürzte Kompilation der Ballade, weil Warsberg lediglich den ersten Teil der ersten und den der letzten Strophe zitiert (vgl. Goethe 1998a: 153f.). Man könnte Warsberg also unterstellen, seine Erinnerung an das Gedicht sei nicht vollständig. Die verkürzte Wiedergabe scheint allerdings durchaus intendiert und sie erweist sich als bewusste Inszenierung seiner Erinnerung an das Goethe-Gedicht: Die Auslassungen bewirken ihrerseits nämlich einen transponierenden Gattungswechsel und das Gedicht erscheint nicht länger als – wie im Untertitel bei Goethe angegeben – Ballade, sondern nun eher dem Bereich der Liebeslyrik zugehörig.

Das ist insofern eine Verfälschung des Gegenstands von Goethes Text, als in der Ballade die unheilvolle Begegnung eines Fischers mit einer Nixe beschrieben wird. Indem Warsberg sowohl das Auftreten des »feucht[en] Weib[s]« (ebd.: V. 8), deren Ansprache an den Fischer (vgl. ebd.: V. 9-24) sowie dessen Untergang in den rauschenden Fluten (vgl. ebd.: V. 29-32) in seiner Wiedergabe tilgt, verändert er jedoch nicht bloß den Inhalt des Gedichts, sondern auch dessen poetische Form. Der Ballade werden nämlich zwei ihrer konstitutiven Momente genommen: die Handlung (als epischer Anteil der Ballade) und die direkte Rede (als dramatischer Anteil). Darüber hinaus ändert Warsberg mit seiner Transposition die Bedeutung, die bei Goethe dem Wasser zukommt. Dieses erscheint in der Ballade ganz im Sinne antiker Vorstellungen als Ort des Unbekannten wie Dämonischen und es ist – gemäß der tradierten Symbolik des Wassers (vgl. Becker 2006: 323) – zudem der Sitz des Weiblichen. Von dieser gleichsam doppelt negativen Konnotation »bereinigt« Warsberg Goethes Gedicht.

Die transponierenden Manipulationen an der Ballade sind von weitreichender literarischer Konsequenz: Sie markieren letztlich einen buchstäblichen Raumgewinn für die literarische Gattung der Idylle. An sie erinnert Warsberg die Szenerie an der korinfischen Küste und durch ihre in den Reisebericht integrierte lyrische Darstellung wird das Meer als Ort für die »idyllische *poiesis*« (Jablonski 2019: 73) produktiv gemacht: Mit seiner Transposition des Goethe-Gedichts, in dem das Wasser metonymisch für das Meer steht, gelingt Warsberg nämlich eine Verräumlichung, weil er das Meer neu semantisiert und als Ort der Erinnerung präsentiert. Durch die literarische Bearbeitung der Goethe-Reminis-

zenz konvergieren hier also die beiden Ortskonzepte Urbains und Noras, denn das Meer erscheint bei Warsberg als *lieu* im Sinne eines *lieu de mémoire*. Die mit der Transposition bewirkte Verräumlichung korrespondiert mit dem Eindruck, den Warsberg auf Korfu von »diesem atlasweichen Meere« erhält, das ihm als konsequent idyllisch konnotierter Ort »der Wohllust« (W: 176) erscheint.⁵ Eine derartig poetische Verräumlichung des Meeres mag paradox anmuten, denn die Idylle kennt das Meer genauso wenig als Schauplatz wie dessen Ufer – lediglich in Form von Bächen und kleinen Teichen ist das Element Wasser ein Bestandteil des materialen Topos.

Als Fläche von undefinierbarer Größe muss das Meer – genauso wie etwa das Gebirge oder die Wüste – in der ästhetischen Tradition dem Bereich des Erhabenen zugeschlagen werden. Dieses steht aufgrund seiner die menschlichen Dimensionen überschreitenden Ausmaße für die »Schrecken« und »(Ehr)furcht« (Berressem 2004: 152) hervorrufoende Seite der Natur. Laut Helmut J. Schneider gestaltet die Idylle jedoch stets eine »heile Welt im Kleinen« (Schneider 1988: 8); in dieser – mit Michail Bachtin gesprochen – »Mikrowelt« (Bachtin 2014: 160), wo Harmonie und Frieden herrschen, hat das Erhabene keinen Platz. Diesen reklamiert nun aber Warsberg für das Meer, das er in und mit seiner idyllischen Darstellung der Fischer-Szene im Reisebericht einer literarischen Verräumlichung unterzieht. Dabei fungiert die Goethe-Reminiszenz als jenes *supplément narratif*, das eine *conversion en espace* des Meeres bewirkt. Auf dem (Um-)Weg der Transposition wird das Meer an der korfiotischen Küste bei Warsberg somit zu einem idyllischen Ort der Erinnerung.

LITERATUR

- Bachtin, Michail M. (2014): Chronotopos [1975]. Aus dem Russ. v. Michael Dewey. Frankfurt a.M.
- Becker, Udo (2006): Lexikon der Symbole. Freiburg/Basel/Wien.
- Berressem, Hanjo (2004): [Art.] »Erhabene, das«. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 3., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar, S. 152.
- Blumenberg, Hans (1997): Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher [1979]. Frankfurt a.M.
- Brookes, Barthold Heinrich (1748): Bewährtes Mittel für die Augen. In: Ders.: Irdisches Vergnügen in Gott. Bd. VII. Hamburg, S. 660-663.
- Brunner, Horst (1967): Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur. Stuttgart.
- Cohen, Margaret (2010): The Novel and the Sea. Princeton/Oxford.
- Corbin, Alain (1994): Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Aus dem Franz. v. Grete Osterwald. Frankfurt a.M.
- Curtius, Ernst Robert (1969): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern.

5 | Zur Wollust des idyllischen Ortes vgl. Jablonski 2019: 90-107.

- Defoe, Daniel (1994): Robinson Crusoe [1719]. London.
- Dudenredaktion (Hg.; 2019): Duden – Deutsches Universalwörterbuch. Berlin.
- Feldbusch, Thorsten (2003): Zwischen Land und Meer. Schreiben auf der Grenze. Würzburg.
- Fiske, John (2000): Lesarten des Strandes. In: Ders.: Lesarten des Populären. Aus dem Engl. v. Christina Lutter, Markus Reisenleitner u. Stefan Erdei. Wien, S. 56-95.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998a): Der Fischer. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. v. Erich Trunz. Bd. I. München, S. 153f.
- Ders. (1998b): Die Leiden des jungen Werther. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. v. Erich Trunz. Bd. VI. München, S. 7-124.
- Gradinari, Irina (2020): Über die Grenzen hinaus: Arbeit am EU-Gedächtnis. *Atemschaukel* (2009) von Herta Müller und *Der neunte Tag* (2004) von Volker Schlöndorff. In: Dies./Yumin Li/Myriam Naumann (Hg.): Außengrenzen Europas: Interrelationen von Raum, Geschlecht und »Rasse«. Bielefeld, S. 205-229.
- Homer (1963): Ilias/Odyssee. In der Übertragung v. Johann Heinrich Voß [1793/ 1781]. München.
- Jablonski, Nils (2017a): »So ist die ganze Insel wie eine Idylle und wirkt wie ein Gedicht.« (Kitschige) Inszenierungen der griechischen Ferieninsel Korfu in Tourismus, Literatur und Fernsehen. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 1/2, S. 107-128.
- Ders. (2017b): Vorausschauende Rückblicke und erinnernde Ankündigungen. Adelbert von Chamisso's epistolarisches und notierendes Aufzeichnen auf der Weltreise 1815–1818. In: Julian Drews u.a. (Hg.): Forster – Humboldt – Chamisso. Weltreisende im Spannungsfeld der Kulturen. Würzburg, S. 171-182.
- Ders. (2018): Von *Das Traumschiff* bis *True Blood*. Idylle als Programm im Unterhaltungsfernsehen. In: Jan Gerstner/Christian Riedel (Hg.): Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart. Bielefeld, S. 163-181.
- Ders. (2019): Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen. Berlin.
- Naumann, Barbara (2015): Romantische Momente. Ungewöhnliche Perspektiven in Goethes »Wahlverwandschaften«. In: Goethe-Jahrbuch 132, S. 95-107.
- Nora, Pierre (2005): Erinnerungsorte Frankreichs. Aus dem Franz. v. Michael Beyer. München.
- Ritter, Joachim (1974): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M., S. 141-164.
- Schneider, Helmut J. (1988): Antike und Aufklärung. Zu den europäischen Voraussetzungen der deutschen Idyllentheorie. In: Ders. (Hg.): Deutsche Idyllentheorie im 18. Jahrhundert. Tübingen, S. 7-74.
- Urbain, Jean-Didier (2010): Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques. In: Communication 2, S. 99-107.
- Warsberg, Alexander Freiherr von (1878): Odysseeische Landschaften. 1. Bd.: Das Reich des Alkinoos. Wien.
- Wilpert, Gero von (*1964): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart.

Smiles in the Face of *Nada*

Cruise Ships and D.F. Wallace's ›Experimental Essay‹

BURKHARDT WOLF

Abstract

›Experience‹ was a key moment in classical sea fiction. For it was first and foremost its ventures and undertakings, its discoveries and explorations that made seafaring a challenge for poetry and storytelling. But where can maritime writing begin after the sea, formerly an elementary challenge, has become a crossroad of geopolitical interests and a medium of globalized economies? Cruise ships, for example, are floating adventure parks in which the traditional experience of the sea is virtualized and, in the mode of ›thalassic regression‹, integrated into the economy of the latest consumer and event capitalisms. In order to grasp the management and marketing of such maritime meta-experiences (including their ›real‹ flip side), a peculiar way of writing is required – less an old-style sea poetry than an experimental essayism, such as D.F. Wallace has tested it.

Title: Lächeln im Angesicht des Nichts. Kreuzfahrtschiffe und D.F. Wallaces ›Erfahrungsbericht‹

Keywords: seafaring; Wallace, David Foster (1962-2008); essay; economy; psychoanalysis

As an endless space of adventurous – and often dangerous – experience, the sea has always been a source of literary inspiration. However, in modernity and, a fortiori, in present times, maritime issues have substantially changed. For boat people and, maybe, for some fishermen and small-time smugglers, the sea is still a besetting ›foe to man‹ (Melville 2000: 274), to quote *Moby-Dick* (1851). Instead of evoking sublimity, the sea now, to a large extent, is a space of opacity, a covert setting where global flows of capital and goods intersect, where military and political interests are at stake, and where new forms of value creation emerge (cf. İncirlioğlu 2011: 40f.). If, however, seafaring is no longer centered around the tenuous challenges of steering and communication, of technical and social organization – where exactly, then, is its place in contemporary writing? Modernist author Ernst Jünger considered seafaring and its disasters symptomatic of the state of Western culture – of its heroic struggle or, as in the case of the sinking *Titanic*, of its doom. With respect to the sea, ›literature in the old sense‹ met its hour of death, Jünger stated in 1931. Henceforward, only ›the objective field report‹ (›der sachliche Erfahrungsbericht‹) could lead to something ›significant.‹ (Jünger 1931: 16)

Traditional and »out-of-time« sea narratives, of course, never thoroughly disappeared, since, in the field of maritime literature, there is a niche market for everything – especially for the nostalgic. But how are the peculiarities of contemporary seafaring, e.g. the living environment and »experiences« offered by its various types of vessels, reflected in writing? As for the particular case of refugee boats, numerous stories and novels (e.g. Abasse Ndione's *Mbëkë Mi. A l'assaut des vagues de l'Atlantique*, 2008) have been published; usually, and for good reason, they make use of the archetypal image of the sea as a space of frantic peril. Other novels chart coincidental encounters between refugee and rescue service boats, or of cruise and cargo ships, in a multi-perspectival manner, sometimes (as in Merle Kröger's crime thriller *Havarie*, 2015) using »factual« and »essayistic« means. With respect to tankships or containerships, – with their immense technical facilities and small crews –, there are, naturally, only rare examples of literary description; in Felicitas Hoppe's *Pigafetta* (1999), for example, such a ship is merely the starting point for a phantasmagorical time-travel journey, which reaches back to the Italian scribe Antonio Pigafetta who accompanied Magellan on his epoch-making journey. Indeed, what is available to crews on industrial vessels, largely deprived of any outside stimulation, contrasts especially starkly with the reality of another contemporary population at sea: the passengers on leisure cruisers, who are supplied with well-organized packages of »unforgettable experiences«. How are the experiences of this group reflected in literature?

Shortly before today's global cruising industry emerged, novels of classical modernity depicted the stay on liners in terms of outworn nautical metaphors: Against the background of its fantastic (or cryptopolitical) plot, in Julio Cortázar's *Los premios* (1960) the ship still serves as a symbol for the inevitably parlous formation of community, and for a course of life that is sidetracked and threatened by haphazardness. In more recent fiction, such as in Julian Barnes' *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), cruisers represent a closing chapter in the immemorial history of seafaring. But instead of describing the technical and economic, social and cultural peculiarities aboard, the novel shows the cruise ship (depicted in the image of the Achille Lauro) as a refuge of leisure and otiosity, being threatened from the outside, in this case by terrorist attacks. In contrast to previous adventurous or heroic experiences on ships, everyday experience on cruise ships seems to elude fictionalization – as if it were, as Jünger suggested, no topic for »literature in the old sense«. The aim of this paper, *first*, is to sum up the recent history of cruising tours; *second*, to investigate their broader cultural background; *third*, to examine the economy of contemporary cruising; and *finally*, to explore today's leisure cruisers as arenas for commercially »staged« and »second-order« experiences – which call less for sea tales or sea poems than for analytic »field reports«.

1.

Today's cruise industry has developed from several generations of precursors: from the first excursion voyages in the early 19th century, from transatlantic travel around 1900, from the postwar boom (when a multitude of transport ships were available), and from its ›post-modern‹ re-invention during the 1970s. The British *Peninsula and Oriental Steam Navigation Company* (P&O) claims a pioneering role in the industry, running ships to Spain and China already in the early 19th century (cf. Dickinson/Vladimir 2008: 2). P&O stopped operations during the Crimean War, but resumed service once the *British Medical Journal* recommended sea voyages as remedies for several diseases. The main pioneer from a US-American perspective was Samuel Cunard, who took 63 passengers aboard his steamship *Britannia* for a transatlantic trip in 1840. Amongst the first cruising voyagers were writers such as Mark Twain and Guy de Maupassant, who used the ship as a vantage point from which to make a big literary haul. Particularly Twain portrayed cruise travel as a safe and untroublesome »grand picnic« (ibid.: 5), where dining, dancing and entertainment allowed for exceptional conviviality. In the long run, *P&O* and *Cunard* had set the pattern for liners (carrying either poor emigrants or upper class travelers) and for modern troop ships (serving during the World Wars).

When immigration policies became stricter after 1918, the industry lost a vital source of income, forcing it to operate inventively. In the US, prohibition laws stimulated people to set out for a journey of alcoholic bliss; therefore, immigrant quarters were turned into bars and cocktail lounges. In Germany, companies like the *Hamburg America Line* generated some modest revenue by renting out their ships during winter seasons, or by refurbishing outdated vessels. They installed larger cabins or spacious public rooms, and painted the hull white, before heading to sunny regions. Already at that time, several lines had converted their inevitable repositioning trips into cruises, in order to turn operating costs into profit. Thus, the modern cruising business started as a kind of makeshift solution. Transatlantic travel boomed after 1945, peaking in 1957; however, in 1958, when *PanAmerican* began offering nonstop intercontinental jet flights, the liner business' upswing was decisively brought to a halt. Ever since, transatlantic journeys via ship have become, matter-of-factly, pretty useless. The ocean was to become an alley for tankships and container vessels – or, as in the case of outdated liner ships, the setting for mobile retirement homes for wealthy people in their nostalgic twilight years.

Things changed when Ted Arison founded *Carnival Cruise Lines* in 1972, an enterprise based around a new vision of nautical consumption. For this undertaking, he devised new on-board amenities and facilities within a refurbished former transatlantic liner and entered Caribbean cruising service in 1972. *Carnival's* so-called ›Fun Ships‹ became the paradigm for self-centered, aimless ocean cruising, especially after they were advertised (for free) in the US *Love Boat* series, starting on TV in 1977 (cf. Vogel 2012: 119, 147). In the meantime, the business forged an alliance with its former adversary: Cruises now were sold together

with airplane trips as »package vacations«. Since then, the industry has expanded in two main areas: in vessel size and in the extent of service and entertainment. *Carnival* built a one-thousand-passenger ship in 1982; today's largest cruisers are designed for almost 6,900 people. *Carnival* started the ›Evolutions of Fun‹-refurbishment of its former ›Fantasy-class fleet‹ in 2006; what had started as an entertainment program consisting of concerts or parlor games was extended to accommodate miniature golf courses or waterparks. Today, the cruising business boasts the largest growth rates in the tourist sector. In the 1970s, some 500,000 people took cruises; by 2001, there were almost 10 million; and in 2011, the number of cruising consumers exceeded 20 million for the first time. So, wherein lies the fascination with cruising? Since it seems to have no further purpose, is it in the undisguised experience of the sea?

2.

Since time immemorial, experiences at sea in the Western tradition have been tantamount to the challenge – or even defiance – of an elementary divide: the divide between land and sea. Land appeared as the natural resort for man: as the place where institutions are founded and where the *nomoi* (the basic natural, religious or political laws) apply. In contrast, the sea was held to be a primeval chaos, a gaping abyss, or, at the very least, a deterritorialized space hostile to man (as epitomized in *Moby-Dick*). Seafaring was considered a transgression, one calling for atonement and sin offerings to the gods. To prevent being devoured or being lost on the high seas, symbolic arrangements on ships were deemed as necessary for safety as navigational techniques of orientation. In every respect, the sea was regarded as a dangerous space. Therefore, the prototypical narrative of sea voyage, as laid out in the *Odyssey*, was a *nostos*, a story of homecoming, involving roundabouts and by-passes. Enduring and surviving such a journey was to be celebrated as a major personal – and, of course, also political and economic – achievement. Even if it expanded the former routes to global scale, early modernity's seafaring was in no way different: circumnavigating the world was an odyssey in its own right: it represented an enterprise of discovery and an investment in the unexpected, in imaginary or virtual new worlds. On these grounds, modernity's most famed maritime fictions (such as Defoe's or Melville's) were at the same time economic fictions. And on exactly these grounds, already early modern seafarers called themselves ›adventurers‹, identifying with this term in a three-fold sense: *first*, as heroes who exposed themselves to the dangerous unknown; *second*, as participants in a venture, namely as bearers of risk; and, *third*, as sailors and traders without any certain route, following a kind of random walk, as unforeseen opportunities might pop up anywhere.

Legally, the high seas were considered an extraterritorial area, where ships represented floating territories. Therefore, the political status of the ship was disputed in modernity: It could be interpreted as a paradigm of free cooperation, with hierarchies in place primarily for functional reasons; or it could be or-

ganized as a ›ship of state‹ with rigid discipline and command structures. Ships were perfect examples of craftsmanship, routine and confidence, both in navigation and in leadership. »To deal with men is as fine an art as it is to deal with ships«, the sailor and author Joseph Conrad wrote. »Both men and ships live in an unstable element, are subject to subtle and powerful influences, and want to have their merits understood rather than their faults found out.« (Conrad 1995: IX, 27) According to Conrad, as long as the crew operated in accordance with its ship, seafaring constituted »a moral symbol of our life« (ibid.: XIX, 188). The introduction of steamship vessels, however, represented a sea change for the nature seafaring itself: ships and nautical traditions were made subject to huge corporate enterprises; seamen were replaced by industrial laborers like firemen or machinists, working under dismal conditions; purely technical hierarchies were installed; and the former ›elementary sea‹ was transformed into a space subjected to economic and political power.

Nautical rules, skills and customs, as, for example, stowing the cargo, were dismissed. Within this context, ships transformed into mere transportation vessels, carrying industrial or human cargo, that is to say: masses of immigrants or travelers of luxury. »The whole psychology of sea travel is changed«, Conrad observed in 1926. »Formerly a man setting out on a sea voyage broke away from shore conditions and found in the ship a new kind of home. [...] The modern traveller has never the time to get into an acquiescent mood. The sham shore conditions which the shipping companies try to create for him stand in the way, too. The hold of the land (which is his natural element) is on him all through the passage« (Conrad 1926: 54f.). Ocean liners like the *Titanic*, according to Conrad »a sort of marine Ritz, [...] sent adrift with its casual population« (Conrad 1995: XIX, 227), were under the rules of landlocked mass democracies and their biopolitics: such ships' prime principle was security, and their passengers functioned as masses to be stowed and regulated, rather than as individuals to be hosted. In this way, modern sea traveling transposed the *nomoi* and rules of land onto the sea. The divide between land and sea lost its significance. And not only with respect to passenger ships: from an ecological point of view, tankships, those floating industrial islands, are as much a threat to the sea as the sea once was to earlier ships. And as the logistics of modern cargo-shipping requires the seamless transfer of standardized containers onto trains or, in turn, from trains to ships, the sea, economically speaking, is silted up and changed into land, while streams of commodities, of people, and of capital flood the whole globe.

3.

The ›elementary sea‹ has largely disappeared from the perception of those at sea. On cruise ships, it has become an unnoticed or incidental backdrop, something to be used for brief periods of outdoor relaxation, while the ships' design shifts the centre of attention and experience to their interior: their amenities of fun, their mall areas and dining rooms. In a way, the maritime flows and streams

have become virtualized and internalized. Indeed, »a motion-based virtual reality theater and a blue-screen room« has been part of cruise ships' basic equipment since 1997 (Dickinson/Vladimir 2008: 54). Cruise ships, therefore, are an economic showcase of what Zygmunt Bauman has termed our »liquid modernity«. Especially cruise ships from the 1970s onward exhibit a kind of »liquefaction« (Bauman 2000: 170; Papathanassis/Lukovic/Vogel 2012: 15) of seafaring's formerly firm social structures: they are resorts for average holidaymakers. In themselves, they are huge chunks of capital, being repositioned whenever prompted to by the weather, economic conditions, or political surroundings (cf. Dowling 2006: 398). They are symbols of our relentless nomadism, allowing us short-term visits wherever we like, while requiring minimal effort for our incessant traveling. In their permanent, but on the whole undirected course changes, those journeys have lost every notion of progress; and in their empty circularity, they exemplify our so-called postmodern condition: »not knowing the ends instead of the traditional uncertainty of not knowing the means« (Bauman 2000: 61). Accordingly, cruise ships take us nowhere, but they offer an agonizing range of choices. The whole world becomes a buffet table: full of possibilities, not a fraction of which could be realized. However, such freedom boils down to consumer choices, and for this life-style, there is, as it were, no »there« there (cf. Dowling 2006: 400). The cruising environment consists of *non-lieux*, of non-places and mere passages, of spaces without any symbolic expression of history, without opportunities for identity or any stable relations.

Time and again, Bauman describes »liquid modernity« and its economy through metaphors of water, invoking rivers or the sea. But cruising would be an even better case in point: its business typifies a deterritorialized capitalism held in place merely by transnational, dislocated corporations; and it makes use of a market for which there is no »there« anymore, no holding power of local communities or labor force on capital (cf. *ibid.*: 398). Its economy, therefore, essentially consists of the international management of human resources. Particularly the global cruise business, as a showcase enterprise of globalized and neoliberal industry, benefits from legal, regulatory and taxation loopholes, from the economic dependencies of many destinations, and from the world labor market (cf. Papathanassis/Lukovic/Vogel 2012: 262). The monthly income of workers here is, more often than not, less than 1.000 or even 500 dollars for 18 to 20 working hours a day – without any vacation or days off for 10 consecutive months, and without any employment rights (cf. Klein 2002: 117; Dowling 2006: 377). Because, legally, every ship has to sail under a national flag, and because most Western countries established comparatively strict labor, safety and tax regulations, the cruising business, on an even larger scale than other maritime sectors, usually chooses so-called flags of convenience: of widely unregulated states like Monrovia or the Bahamas. Bob Dickinson, (former) President of *Carnival*, justified this practice without a bit of irony:

The problem is that most countries have labor unions and regulations that severely restrict the ability of a ship to staff itself with what may clearly be the optimal crew mix.

[...] When a ship carrying an international crew is registered in Liberia or Panama, it is not subject to unions and other restrictive crewing policies. This means that owners are in a better position to negotiate fair and equitable compensation packages in a global free-market environment. (Dickinson/Vladimir 2008: 64)

On cruise ships, whose environment is not properly the sea but, rather, the globalized free-market, traditional nautical concepts won't work anymore. Cruise ships are neither units of free cooperation nor of stiff, state-informed discipline. They're also different from classic liners like the *Titanic* that were still directed at progress, even if, in the end, they exemplified nothing but progress's shipwreck. And apart from the waste streams they produce and effuse (cf. Krenshaw 2009: 143-145), cruise ships aren't floating cities, since they are unsteady and mobilized entities; they are not even hotels which would imply some local and traditional hospitality. Rather, they are amusement parks and shopping malls, floating resorts, or »floating apartheid machines of postmodern leisure« (Sekula 2002: 51), where technical workers look after a hidden infrastructure and emotional workers provide a fluid human façade. This latter group, these so-called »cast members«, are responsible for comfort and leisure, for sport and recreation, for entertainment and beauty, for health, therapy, and, obviously, shopping. Relying on severe security measures and precise controlling devices e.g. for detecting passengers fallen overboard and for crime investigation (cf. Papathanassis/Lukovic/Vogel 2012: 42), the business of the cruise ship is reduced to the management of fun and the provision of a so-called »high-involvement product«, bringing about a »personal« attachment to the ship and its service.

Because new services, amenities, and offerings are invented for cruise ships every year, it would take far too long to enumerate only a part of them. This enormity of choice also baffles the cruising guests. »We all know«, *Carnival* president Dickinson says, »that folks can't possibly do everything that's offered. But that's not the point. They have the option, the choice, to be as active or passive as they wish.« (Dickinson/Vladimir 2008: 57) With this vast array of consumer options, cruisers enter a Disneyized realm (cf. Dowling 2006: 391f.), as it has been called: a realm where clear distinctions between different types of consumption disappear and where themed environments constantly promote the sale of merchandise. Enclosed in this consumerist space, the tourists provide a neat, laboratory-like opportunity for the company to study their choices, their tastes, and the behavior. Since the cruising industry is highly competitive, it constantly monitors its customers, and the customers are constantly asked to evaluate »the product«. Most customers participate by themselves, as they provide »experience reports« and ratings on countless cruising websites. Through this feedback loop, the cruising business is able to optimize and adjust its products services and to develop strategies for stimulating new demands. At the same time, through their voluntary evaluations, customers involuntarily act as supervisors of the ship's employees, scrutinizing their service and their putative character.

Since there is no proper quality standard apart from consumer satisfaction, and since the consumers' only freedom is to be satisfied or to be unsatisfied,

the core activity on board is the settlement of complaints. There is, of course, no proper procedure for this settlement; thus, complaints are usually dealt with informally, through compensation and emotional work most prominently expressed with constant smiles. As President Dickinson said: »Any crew member who receives a guest complaint ›owns‹ that complaint. He/she is responsible for ensuring guest satisfaction.« (Dickinson/Vladimir 2008: 98) Or, to put it differently, any crew member is in custody of any consumer who might feel disoriented or even helpless. It is the duty of each employee to »[f]ind out what each guest wants« and to »[g]ive it to him or her.« (Ibid.: 99) Service employees are nannies, treating adults as children. In the end, the product that is offered by the cruise is an opportunity for regression: regression in service of the ego and to oral stages (as seen in the primary importance of food on cruises), and regression to cozy indulgence, while being under the protection of unconditional love. Consequently, service employees are usually forbidden to use the word ›no‹ in conversations with their clients (cf. Dowling 2006: 394). Floating on an imaginary sea, being denied nothing, and being enclosed by a sheltering hull – in its essence, the cruiser's experience in the consumerist paradise closely resembles what Sigmund Freud and Sandor Ferenczi described as the »oceanic feeling« of regression and as a »thalassal regressive trend« (Freud 1999: 422; Ferenczi 1924: 70).

4.

Cruises have no use value as such; rather, »[t]heir value is expressed in experiential categories such as aesthetics, escapism, education (in a noninstrumental sense) and entertainment« (Papathanassis/Lukovic/Vogel 2012: 11). Or, as Dickinson says: »Affluent guests don't buy rooms or food or seats. They buy experiences.« (Dickinson/Vladimir 2008: 106) Initially, the term ›experience‹ was tightly linked to seafaring, because every maritime voyage was a dangerous enterprise, with discoveries to be expected, or with new knowledge to be collected. The Latin terms *experientia* and *experimentum* mean ›adventure‹ and ›peril‹, ›experiment‹ and ›personal experience‹. Especially in nautical reports, ›experience‹ had a threefold sense: traveling a certain distance or reaching a certain destination (as manifest in the German term *Er-fahrung*); gaining empirical or experimental knowledge (as derived from the Greek synonym *empeiria*); and making personal observations and, therefore collecting expertise. The ›experience‹ of seafaring was, from the outset, a domain of literary writing, insofar as literature made use of similar means and methods as travelogues (to name only the *Odyssey*), as scientific reports (e.g. in *Moby-Dick*), or as journals (think of *Robinson Crusoe*). But what about the peculiar ›experience‹ sold on cruise ships? In what way is it captured in writing?

In 1995, David Foster Wallace – whose work, up to his last novel *The Pale King*, focused again and again on experiential deficiency – was asked to write »a sort of really big experiential postcard« (Wallace 1997: 257) for *Harper's magazine*. To this end, he was invited on a seven-night-trip on the Caribbean Cruiser *Nadir*.

Right at the beginning, as if he just wanted to get it out of the way, he presents an evaluation of his experiences in the standard way: »The food was superb, the service impeccable, the shore excursions and shipboard activities organized for maximal stimulation down the tiniest detail. [...] The sun itself seemed preset for our comfort.« (Ibid.: 260) And so on. But by keeping his résumé forcefully precise – »I have in one week been the object of over 1500 professional smiles« (ibid.: 257) –, it turns into a report of his actual personal experience. And this experience, clearly, was far from uplifting: »Am I the only consumer in whom high doses of such a smile produces despair?«, he asks. »And yet the Professional Smile's absence now *also* causes despair«, be it only for »the humiliation and resentment of being denied the Professional Smile. [...] What a fucking mess.« (Ibid.: 289f.) What he almost never gets to see, is the putative reason for the whole enterprise: the sea. Mostly, just »a certain subtle unreality to your footing lets you know you're not on land« (ibid.: 283). The moment Wallace actually visualizes a proper seascape, »the sea is way below, and the sounds of it slopping and heaving around are far-away and surf-like, and visually it's a little like looking down into a flushing toilet.« (Ibid.: 279) And on the occasions he doesn't perceive the sea as only a kind of plumbing, he perceives »its unreal and almost retouched-looking prettiness – it's impossible to describe it quite right, but the closest I can come is to say it all looks: *expensive*.« (Ibid.: 306)

The sea disappears – and, finally, reappears as a product. It is virtualized and presented in the same manner as, for example, the countless painstaking wood imitations on the Nadir: they seem artificial and, simultaneously, more expensive than natural wood. »The real« behind the enacted reality of cruising is encountered only as an exception, first of all at the moment of embarkation, when the travelers discover themselves as »*Peregrinator americanus, Die Lumpenamerikaner. The Ugly Ones*« (ibid.: 310); and when everything seems »as difficult and unpleasant as possible in order to sharpen the favorable contrast between real life and the 7NC experience.« (Ibid.: 270) »The real« is, so to speak, merely the remainder of the stage and scenery. Aboard, Wallace has to be truly imaginative to envision the miserable and pressing working conditions behind the employee's incessant self-explanations for their »cheery service« (ibid.: 266). He speculates about the enigma of the cabin service, because they clean up his room, every time he is away for 30 minutes or longer; but they leave everything untouched if he is away for 29 minutes and less; and they are never to be seen, even if he returns spontaneously after 29 and a half minutes. For Wallace, the only possible, but paranoid explanation is the merging of an incredibly attentive service with panoptic surveillance – a cruiser-typical tight »passenger-satisfying interplay between people, processes and information systems infrastructure.« (Papathanassis/Lukovic/Vogel 2012: 77)

Wallace's text is neither fiction nor real-life comedy. The genre that probably fits best is the essay – a genre of semi-theoretical writing which, since its inception with Michel de Montaigne's and Francis Bacon's *Essays*, holds subjective experience and empirical knowledge in high esteem, examines these as means for ascertaining truth and hopes to produce this truth by itself in an »experimen-

tal« manner. As Adorno writes about the genre of the essay, here, »singularity's claim to truth is taken literally, up to the point where its untruth becomes evident«; and here, the »thinker does not actually think but rather makes himself into an arena for intellectual experience, without unraveling it.« (Adorno 1991: 13 a. 19) Against this background, Wallace' text is an experimental essay that tries to establish truth by exploring a singular case of untruthfulness (or calculated stupidity) for which his intellectual (or personal) experience serves as an arena. In the end, it attempts to reproduce this peculiar experience – that which makes it, in the broader sense, literary. But things are even more complicated, inasmuch as Wallace's experience concerns not only a ›product‹ that the cruising business tries to sell; the cruising business itself produces essays that reproduce the experiential product (and, as an ultimate twist, even offers Writer's Workshops to have such essays produced by the holidaymakers themselves). It's »a bona fide product«, Wallace writes about an onboard brochure,

it's supposed to be *produced* in you, this feeling: a blend of relaxation and stimulation, stressless indulgence and frantic tourism [...] that's marketed under configurations of the verb ›to pamper‹. [...] The brochure's real seduction is not an invitation to fantasize but rather a construction of the fantasy itself. [...] The promise is not that you can experience great pleasure, but that you *will*. [...] That they'll micromanage every iota of every pleasure-option so that not even the dreadful corrosive action of your adult consciousness and agency and dread can fuck up your future. [...] you will *have no choice* but to have a good time. (Wallace 1997: 260 a. 266f.)

Not only fantasies, but even interpretations of actual perceptions are addressed by such a »weird essaymercial« (ibid.: 288), so that all-encompassing care not only urges, but orders incapacitation. In this way, the essay becomes a »fantasy-slash-promise of pampering in uterine stasis« (ibid.: 276), and the company's slogan »*Your pleasure is our business*« (ibid.: 267) gains a threefold meaning: it means, ›Relax, we'll take care of everything‹; it states, more literally, ›Have fun, so we'll make good money‹; and its third reading could be: »Mind your own bloody business and let us professionals worry about your pleasure, for Christ's sake.« (Ibid.)

As Wallace studies the course of his own, professionally stimulated desires, he captures their delusory dynamics. When the *Nadir* is docked in a harbor near the even bigger and more luxurious *Dreamward*, Wallace shows no interest for the ship and its technical aspects, let alone for the sea. But he starts »to feel a covetous and almost prurient envy of the *Dreamward*.« (Ibid.: 315) He imagines her as having a cleaner interior, a greater variety of food, bigger pillow mints, private balconies, less cheesy entertainment – and so on. He discovers »the Dissatisfied Infant part of me, the part that always and indiscriminately *Wants*« (ibid.: 316), and at the same time, he finds himself »anticipating just how totally stressful and demanding and unpleasurable regular landlocked adult life is going to be now« (ibid.: 317). But his exploration of »infantile narcissism« as »the dark heart of every human being« (Boswell/Burn 2013: 115) does not stop in this envious

economic impasse. Just as already in Freud and Ferenczi – as well as in today's psychoanalysis (cf. Dolto 2003: 51-55) – infantile narcissism is linked to ›thalassal‹ regression, and this ›oceanic‹ feeling is traced back to a deeper anxiety: to the sudden awareness of a death drive that operates under our personal, cultural and, ultimately, economic struggles for safety and comfort.

Before returning from his seven-day-cruise, Wallace catches a glimpse of the sea itself. This, as he experiences it, »primordial *nada*« (Wallace 1997: 262), this gaping abyss of nothingness, this maw in which our everyday goals, desires and certainties are simply swallowed up, resuscitates the old image of the sea as the site of anxiety par excellence. Normally, this chasm is concealed by white and clean ship hulls flaunting »the Calvinist triumph of capital and industry over the primal decay-action of the sea« (ibid.: 263), by the incessant »construction of various fantasies« (ibid.: 263f.) and by endless palettes of choice. But catching a glimpse of the hidden side of cruising is like thwarting once and for all its obtrusively managed experience and its limitless commercial imagination – just to arrive at a stage where ›the real‹, where groundlessness and nothingness puts the fear of God into us, and therefore drives us to care for more fundamental, for real choices. At last, the sea has turned back into an elementary or existential setting – yet only as the dark flipside of our delusions. No longer a space for open, though hazardous experiences, it has become a site for meta-experiences of regression and its concomitant death drive. Needless to say, this discovery is, for Wallace, something »unbearably sad«. But »like most unbearably sad things, it seems incredibly elusive and complex in its causes and simple in its effect« (ibid.: 261), which is why Wallace had to write his essay in the first place. Wallace cruise's outcome was a sad experience not only of lost ground – but also of a sea that may now itself be irredeemably lost.

LITERATURE

- Adorno, Theodor W. (1991): The Essay as Form. In: Id.: Notes to Literature. Transl. from the German b. Shierry Weber Nicholsen. New York, S. 3-23.
- Bauman, Zygmunt (2000): Liquid Modernity. Cambridge/Malden.
- Boswell, Boswell/Burn, Stephen J. (2013): A Companion to David Foster Wallace Studies. New York.
- Conrad, Joseph (1926): Last Essays. London/Toronto.
- Id. (1995): Collected Works. The Medallion Edition. London.
- Dickinson, Bob/Vladimir, Andy (2008): Selling the Sea. An Inside Look at the Cruise Industry. Hoboken/New Jersey.
- Dolto, Françoise (2003) : La vague et l'océan. Séminaire sur les pulsions de mort. Paris.
- Dowling, Ross K. (ed.; 2006): Cruise Ship Tourism. Oxfordshire/Cambridge.
- Ferenczi, Sandor (1924): Versuch einer Genitaltheorie. Leipzig/Wien/Zürich.
- Freud, Sigmund (1999): Das Unbehagen in der Kultur. In: Id.: Gesammelte Werke. Ed. b. Anna Freud et al. Vol. 14. Frankfurt a.M., S. 419-506.

- İncirlioğlu, Güven/Topal, Hakan/Yavuz, Mahir Mustaf (2011): *The Sea-Image. Visual Manifestations of Port Cities and Global Waters*. New York.
- Jünger, Ernst (1931): *Über die Gefahr*. In: Id.: *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*. Ed. b. Ferdinand Buchholtz. Berlin, S. 11-16.
- Klein, Ross A. (2002): *Cruise Ship Blues. The Underside of the Cruise Industry*. Gabriola Island.
- Krenshaw, Oliver G. (ed.; 2009): *Cruise Ship Pollution*. New York.
- Melville, Herman (⁴2000): *Moby-Dick or The Whale*. Ed. b. Harrison Hayford, Hershel Parker a. G. Thomas Tanselle. Evanston/Chicago.
- Papathanassis, Alexis/Lukovic, Tihomir/Vogel, Michael (ed.; 2012): *Cruise Tourism and Society: A Socio-Economic Perspective*. Berlin/Heidelberg.
- Sekula, Allan (²2002): *Fish Story*. Düsseldorf.
- Vogel, Michael (ed.; 2012): *The Business and Management of Ocean Cruises*. Oxfordshire/Cambridge.
- Wallace, David Foster (1997): *A Supposedly Fun Thing I'll Never do Again*. In: Id.: *A Supposedly Fun Thing I'll Never do Again. Essays and Arguments*. New York/Boston/London, S. 256-353.

Mit Meer experimentieren

Erinnerung an die Zukunft

Der Pazifische Ozean als Herausforderung für die europäische Moderne – am Beispiel ›transpazifischer‹ Texte von Egon Erwin Kisch, Vicki Baum und Alfred Döblin (1933-1946)

JOHANNES GÖRBERT

Abstract

*The following article investigates assessments of the Pacific Ocean as the ›sea of the future‹, following a Mediterranean past and an Atlantic present, and standing in a stark contrast to the ›exotic‹, marginalised view of its islands and shores. It analyses three German-language texts from the era of the Second World War: Egon Erwin Kisch's travelogue *Secret China* (China geheim, 1933), Vicki Baum's *Hotel Shanghai* (1939), and Alfred Döblin's short expository text *The Golden Gate* (Das Goldene Tor, 1946). Despite the many variations in their portrayals of wars and crises, migrations and acculturations, breakdowns and new beginnings around the Pacific Ocean, all three authors evaluate the challenge posed by the transpacific triangle evolving around China, Japan, and the US to Europe's self-postulated role as a leading continent. In that vein, they are (re-)activating a specific lieu de mémoire of a Pacific future in world affairs, in hopes of heightening transcultural self-understanding and self-positioning in times of crisis.*

Title: Remembering the Future. The Pacific Ocean as a Challenge to European Modernity – the Example of ›Transpacific‹ Texts by Egon Erwin Kisch, Vicki Baum and Alfred Döblin (1933-1946)

Keywords: Baum, Vicki (1888-1960); Döblin, Alfred (1878-1957); Kisch, Egon Erwin (1885-1948); lieux de mémoire; Pacific Ocean

1. DER PAZIFIK ALS TRANSKULTURELLER ERINNERUNGORT

Der Pazifische Ozean ist im (trans-)kulturellen Gedächtnis der Gegenwart in zwei sehr unterschiedlichen, ja geradezu gegensätzlichen Konzeptionen präsent. Zum einen gelten die zahllosen, weitverstreuten *Pacific Islands* im tropischeren Teil des Ozeans spätestens seit der Südseemode des 18. Jahrhunderts als vermeintliche Idylle, als ein letztes Refugium, wo ein Leben abseits einer durchrationalisierten modernen Welt noch möglich erscheint. Zum anderen – und diese zweite Konzeption steht im Mittelpunkt dieses Beitrags – gilt das größte Weltmeer gerade nicht als ein Gegenpol zur Moderne, sobald sich der Blick auf den vom vulkanischen *Ring of Fire* umschlossenen *Pacific Rim* und auf den Nordpazifik richtet, dorthin, wo sich die ostasiatischen Länder China und Japan am West- und die Westküste der USA am Ostufer des Großen Ozeans gegenüberlie-

gen. Dass gerade aktuell im frühen 21. Jahrhundert ein am sogenannten Stillen Ozean sich zuspitzender Atomkonflikt Schlagzeilen macht, dass erst kürzlich in der Außenpolitik der noch einzigen verbliebenen Supermacht der Erde von »America's Pacific Century« die Rede war (vgl. Görbert/Schwarz 2017: 15) und, ganz entscheidend, dass China, Japan und die USA in all ihren Verflechtungen aktuell die weltweit drei größten Volkswirtschaften mit einer atemberaubenden ökonomischen Dynamik stellen: All dies veranlasst Betrachter des Weltgeschehens immer wieder dazu, den pazifischen Raum als einen Kristallisationspunkt, als ein Machtgravitationszentrum wahrzunehmen, in dessen Richtung sich die entscheidenden Schwergewichte in Weltpolitik, Weltwirtschaft und Weltgesellschaft mehr und mehr zu verschieben anschicken. Nach einer mediterran geprägten Welt der Vormoderne und einer lange Zeit (trans-)atlantisch akzentuierten Moderne sehen die Betrachter des Zeitgeschehens nunmehr eine »pazifische Epoche« heraufziehen, deren Aufstieg sie mit Diagnosen von europäischen und auch deutschen Szenarien des Abstiegs verknüpfen (vgl. als nur ein Beispiel Seifert 2015). Der pazifische Raum avanciert daher nicht nur geographisch, sondern auch kultursymbolisch bzw. in Urteilen zu transkulturellen Wechselbeziehungen zu einem Antipoden, zu einer entscheidenden Herausforderung für die europäische Moderne.

Das Anliegen der nachfolgenden Textanalysen ist es, aufzuzeigen, dass diese gegenwärtig diskutierte Konzeption des Pazifiks als zukünftiges »Mittelmeer der Moderne« keineswegs neu ist, sondern dass es sich letztendlich um einen aktualisierten Erinnerungsort im kulturellen Gedächtnis Europas und Deutschlands handelt, der weit bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht. So taucht diese Prognose etwa bereits in Wilhelm Raabes Roman *Die Leute aus dem Walde* von 1863 auf. Dort heißt es ganz ähnlich über die nahende weltpolitische Zukunft: »In jener Zeit werden gewaltige neue Nationen auf riesenhaften Schiffen zwischen den Ufern Asiens und Amerikas verkehren, wie jetzt zwischen Hull und Hamburg, Dover und Calais«, und weiter: »Da wird die Zivilisation ihren Lauf um den Erdball vollendet haben, und das alte Europa, einst eine so schöne, blühende Jungfrau, [...] wird dann ein vertrocknetes Mütterlein sein, das [...] alte Schätze und Andenken in altväterlichen Kommoden [...] und in der Schürze hält« (Raabe 1971: 364). Erst durch den Einbezug dieser historischen Tiefendimension erhellt sich somit, dass die Debatte über den Pazifik als schicksalsträchtigen maritimen Zukunftsraum einen der zahlreichen kulturdiagnostischen Knotenpunkte im gesellschaftlichen Diskurs in Europa darstellt, der bevorzugt dann (re-)aktiviert wird, wenn es um die Selbstverständigung und -positionierung in Krisenzeiten geht. Im Anschluss an Pierre Noras Ansatz der *lieux de mémoire* interessiert somit maßgeblich das »symbolic element«, das diesem Diskurs inhärent ist und das in letzter Konsequenz als Teil des »memorial heritage« (Nora 1996: XVII) von kulturellen Gemeinschaften verstanden werden kann. Ziel meines Beitrags ist es in diesem Sinne, anhand dieses maritimen pazifischen Diskurses »nicht mehr die [historischen] Ereignisse an sich« genauer zu untersuchen, »sondern deren Konstruktion in der Zeit, das Verschwinden und Wiederaufleben ihrer Bedeutungen« bzw. »ihre ständige Wiederverwendung« sowie ihren »Bedeutungen«.

tungsgehalt« und die Art, wie Diskurstraditionen zu verschiedenen Zeiten »geschaffen und weitergegeben« werden (Nora 2005: 16; vgl. auch Siebeck 2017). Ein besonderes Augenmerk liegt hierbei auf transkulturellen Konstellationen: einerseits im Verhältnis zwischen pazifischen Ziel- und europäischen Herkunftsräumen; zum anderen aber auch in den Beziehungsgeflechten im »transpazifischen Dreieck« zwischen China, Japan und den USA, welche die Texte besonders anhand von urbanen Settings in den Weltmetropolen San Francisco, Shanghai und Tokyo genauer beleuchten.

Historisch fokussiert sich der Beitrag auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und damit auf einen Zeitraum, in dem der Pazifik weltpolitisch ganz besonders an Brisanz gewinnt. Dementsprechend intensiv wird das größte Weltmeer seinerzeit diskutiert, auch und speziell aus deutschsprachiger Perspektive. Die hier herangezogenen Textbeispiele werden dabei in den 1930er und 1940er Jahren unmittelbar vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg geschrieben. Es handelt sich um den Reisebericht *China geheim* von Egon Erwin Kisch von 1933, um den Roman *Hotel Shanghai* von Vicki Baum von 1939 und um Alfred Döblins kurzes Geleitwort zu der von ihm herausgegebenen Literaturzeitschrift *Das Goldene Tor* von 1946. Die daraus behandelten Ausschnitte sind Bestandteile einer Anthologie, die im Forschungsprojekt »Transpacifica« an der Freien Universität Berlin und an der University of Tokyo (unter meiner Mitbeteiligung) erarbeitet wurde und deren Veröffentlichung bevorsteht. Diese Anthologie setzt an bei der Jahrhundertwende um 1900 und enthält zusätzlich zu den literarischen Texten Artikel aus der Tagespresse und Publizistik sowie Beiträge aus der Wissenschaft und den darstellenden Künsten (vgl. den Artikel zum Projekt von Huggins 2017). Im Mittelpunkt steht die deutschsprachige Auseinandersetzung mit den transkulturellen Beziehungen am und zum Großen Ozean im Zeitalter des Imperialismus und der beiden Weltkriege: in einer Zeit, in der immer zahlreichere Stimmen laut werden, die eine entscheidende Verlagerung der machtpolitischen Mitte des Erdballs in das »transpazifische Dreieck« prophezeien.

2. KRIEG UND KRISE: EGON ERWIN KISCH, *CHINA GEHEIM*

Als Egon Erwin Kisch im Frühling/Sommer 1932 für mehrmonatige Recherchen zu einem Band seiner »rasenden Reportagen« (vgl. einführend Bůžek 2016) illegal mit der Transsibirischen Eisenbahn nach China einreist, sieht er sich dort gleich mehrfach mit Krieg und Krise konfrontiert (vgl. zu den Reiseumständen Patka 1999: 125f., sowie allgemein zu Kischs schriftstellerischem »Mobilitätsprogramm« Uecker 2001: 155). Erstens begibt er sich in ein Land, das sich schon seit fünf Jahren in einem Bürgerkrieg befindet, der erst 1949 mit dem Sieg der Kommunisten unter Mao enden sollte. Zweitens wird Kisch nachträglich zum Zeitzeugen des sogenannten Shanghai-Zwischenfalls, einer militärischen Auseinandersetzung zwischen Japan und China im Kontext der Mandschurei-Krise, deren Kämpfe von Ende Januar bis Anfang Mai 1932 andauerten. Kisch behandelt diese Gemengelage von vornherein als multilateralen Konflikt von weltpo-

litischer Tragweite. Für ihn symbolisiert Shanghai wie kaum ein zweites seiner Reiseziele die zunehmende Ohnmacht der ›alten‹ gegenüber dem Aufschwung der ›neuen‹ Weltmächte. Bei aller Kontinuität von imperialistischer Ausbeutung und Unterdrückung, die China in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erleiden hat, zeichnet sich dennoch, so sein Reisebericht, ein elementarer Wandel in der »permanenten Krise« und »Unmoral des Kapitalismus« (Patka 1998: 284) ab. Am Beispiel Shanghais lässt es sich hierbei besonders markant aufzeigen, wie sich die Akzente der Weltpolitik epochal in Richtung Pazifik verlagern. Dementsprechend sieht sich Kisch in einem Interview im Anschluss an seine Rückkehr nach Europa wie »in eine andere Welt versetzt; man ist aus der Zukunft in die Vergangenheit, aus dem Leben in eine sterbende Welt gekommen!« (Kisch zit. n. Patka 1999: 126)

Alles in allem legt Kisch, gerade mit Bezug auf die »politischen Spannungen« und »eskalierenden Konflikte« in der pazifischen Küstenstadt, seinem Reisebericht ein »Konzept der Gegensätzlichkeit« Shanghais zugrunde (Xu 2015: 193). Während einerseits die japanische Armee die chinesischen Stadtviertel in Schutt und Asche legt, sehen sich andererseits die europäischen Ausländer in den *international settlements* von Shanghai im Gegenzug auf die Rolle so paralysierter wie gedankenloser Zuschauer zurückgeworfen. Sie betrachten den Krieg, so Kisch, »wie aus einer Proszeniumsloge«:

[M]an [merkte] im Settlement fast nichts davon, daß nebenan Greuel auf Greuel sich begab. Schiffe, Straßenbahnen, Rikschas fuhren ihre Bahn, Kinos spielten, Firmen handelten, Zollbehörden amtierten, Zeitungen erschienen, dieweil am Firmament Granaten einander kreuzten, dieweil Straßenzüge brannten, dieweil Kinder von zusammenkrachenden Häusern begraben wurden, dieweil Familien flüchteten und dieweil immer wieder, immer wieder Menschen getroffen zu Boden sanken. (Kisch 1977: 407f.)

Deutlicher könnte der Kontrast kaum ausfallen: Hier die gleichförmige Alltagsbetriebsamkeit der Europäer, dort die weltpolitische Dramatik, mit der China und Japan einen blutigen Straßen- und Häuserkampf mitten unter und zulasten der Zivilbevölkerung Shanghais austragen.

Ebenso hilf- und teilnahmslos bzw. grotesk statusbewusst wie die Bewohner der *settlements* lässt auch die eigens für die Kämpfe in China eingesetzte Lytton-Kommission des Völkerbunds, benannt nach ihrem Vorsitzenden, dem ehemaligen Gouverneur und Vizekönig von Indien, Victor Bulwer-Lytton (1876-1947), die Militärs in Shanghai gewähren. Das Interesse ihres Besuchs liegt laut Kischs Darstellung ohnehin weniger auf einer kritischen Untersuchung der Vorfälle als auf exquisiten diplomatischen »Empfängen, Tees, Dinners und Soupers« (ebd.: 408), bei denen die Delegation sich ausgerechnet von Japanern als »den Veranstaltern des Krieges« fürstlich bewirten lässt. »Es gab sechzehnerlei Weine und Sekte, Upman-Zigarren (Ladenpreis 1 Dollar 60, in eingeschliffenen Rundgläsern aus Havanna importiert) und eine ausreichende Speisenfolge« (ebd.). Dieser Luxus allein reicht schon aus, um die ausschließlich ›westlich‹ zusammengesetzte Delegation ebenso großzügig wie heuchlerisch über die Verheerungen

in Shanghai hinwegsehen zu lassen. Kischs China-Reportage versteht sich somit »in gewisser Weise als Gegenbericht« zu dem »kontroverse[n] Bericht«, den die Kommission zuvor über die Mandschurei-Krise im Allgemeinen und die Kämpfe um Shanghai im Speziellen vorgelegt hatte: »Sie hat einen investigativen Charakter. Mit fremder Identität getarnt besucht der Reporter den Ort des Geschehens, Shanghai, um sich ein eigenes Bild von der Situation zu machen« (Streim 2011: 168). Kischs Fazit fällt eindeutig aus: Während er, wie typisch für seine Reportagen, für die Außenseiter und Unterdrückten, hier für die von Krieg und Gewalt Geplagten, Partei ergreift, überzieht er die Völkerbundkommission mit beißendem »Hohn und Spott« (Gruner 1992: 183) angesichts ihrer demonstrativen Untätigkeit und Dekadenz an einem Brennpunkt des Weltgeschehens.

Auch die Rolle Deutschlands in der Welt sieht Kisch in Shanghai symptomatisch geschwächt. Zum Sinnbild dafür erhebt er die Zerstörung der vom Wilhelminischen Kaiserreich gegründeten Tongji-Universität in den japanisch-chinesischen Kämpfen. Kisch schreibt hierzu:

Auch die deutsche Universität von Tungchi ist zerschossen. [...] Japan zielte hierher, Japan nahm auf die schwarzrotgoldene Flagge keine Rücksicht [...]. Eine Fliegerbombe wurde in die Maschinenhalle geworfen, aus Schiffsgeschützen ins Physiologische Institut gepfeffert, ins Auditorium Maximum, in die Klinik und in die Dozentengebäude. In der Mitte des Fußballplatzes sind jetzt zum Scherz und dennoch mit deutscher Gründlichkeit alle Granathülsen aufgestellt wie Kegel. (Kisch 1977: 409)

Ein deutsches Prestigeprojekt am Pazifik gerät an dieser Stelle gleich auf mehreren Ebenen »unter Beschuss«: ganz wortwörtlich durch das Kreuzfeuer der japanischen Luft-, See- und Landstreitkräfte sowie im übertragenen Sinne dadurch, dass die neue, siegreiche Inselweltmacht aus dem »Fernen Osten« eine der »eigenen« und gar als »besonders zivilisiert« eingeschätzten Tugenden karikaturesk übersteigert. Einen ähnlichen Prozess der Machtverlagerung deutet Kisch an anderer Stelle schon mit seiner Wortwahl zum Kriegsgeschehen an: »Gefangene wurden nicht gemacht. Pardon wurde nicht gegeben« (ebd.: 407). Hier zitiert der Reporter, nur leicht abgewandelt, aus der berühmt-berüchtigten »Hunnenrede«, mit welcher der deutsche Kaiser Wilhelm II. seinerzeit zur rücksichtslosen Niederschlagung des chinesischen Boxeraufstands um 1900 aufrief (vgl. Xu 2015: 200). Indem Kisch diese Worte circa dreißig Jahre später nicht mehr deuten, sondern japanischen Militärführern in den Mund legt, verweist er zum einen auf eine bezeichnende Beständigkeit imperialen Machtmissbrauchs. Zum anderen betont er aber auch hier, dass die weltpolitische Initiative eben nicht mehr bei den europäischen, sondern bei den pazifischen Machthabern liegt.

Anders als die Briten und die Deutschen, und im Übrigen auch die Franzosen, Italiener und weiteren Europäer, aus denen sich die internationalen Stadtbezirke und ebenfalls die Mitglieder der Lytton-Kommission zusammensetzen, sind es zumindest die Kennzeichen US-amerikanischer Macht, die die Japaner in Shanghai nachhaltig zu beeindrucken vermögen. So registriert Kisch aufmerksam den »Verkehr der Kontraste« im Hafen: »Da begegnen einander

die größten Dreadnoughts der Welt und die kleinsten Fischerboote der Welt. 10.000 Tonnen faßt das amerikanische Flaggschiff ›Houston‹, jedes seiner Geschöße ist größer als jeder der Sampans, die es umschwärmen« (Kisch 1977: 406). Neben diesem stahlgewordenen Inbegriff von Militärmacht sind es die »silbernen Tanks von Shell, von Standard Oil, von Texas Oil« (ebd.) am Ufer des ›Bunds‹ von Shanghai, die auch die wirtschaftliche Macht der USA am Pazifik eindrucksvoll verkörpern. Auf diese Gebäude wagen die japanischen Streitkräfte ganz bewusst keinen Angriff – und das, obwohl ihre Militäroffensive, wie sie Kisch beschreibt, weite Teile Shanghais wie ein »frisch erzeugte[s] Pompeji« (ebd.: 407) aussehen lässt. Wo zuvor die europäischen Kolonialmächte federführend unterdrückten, ausbeuteten und zerstörten, knüpfen jetzt Pazifikanrainer wie Japan und die USA direkt an ihre Vorläufer an – mit ebenso latenter wie manifestester Präsenz ihrer Militär- und Wirtschaftskräfte (vgl. zur direkten Konkurrenz zwischen Japan und den USA am Stillen Ozean auch Sommadossi 2021).

Für diese ›neuen‹ wie für die ›alten‹ »Anwälte der Fremdherrschaft« (Kisch 1977: 514) hat Kisch in *China geheim* nur Verachtung übrig. Nach seinem Urteil haben sie die Bevölkerung Chinas

[nur] am Leben gelassen, um aus ihr Konzessionen und Kontributionen, Indemnitäten und Realitäten herauszupressen, aus ihr einträgliche Objekte für Opium und Morphinum, Korruption und Prostitution zu formen, aus ihr Zugtiere und Haustiere und Arbeitstiere zu machen [...] und ihren Boden zu besetzen. In den inneren Kämpfen, den Bürgerkriegen, haben die Fremden stets die Partei der einheimischen Unterdrücker genommen, nachdem sie beiden Seiten für gutes Geld Waffen geliefert hatten. (Ebd.)

Kischs Hoffnungen richten sich, wie bei anderen ›linken‹ Autoren seiner Zeit auch, auf ein ›erwachendes‹ China unter kommunistischer Führung, das sich in Zukunft vom Imperialismus emanzipieren und sich erneut als »Weltreich« zu etablieren vermag: Mit Shanghai als »Welthafen« und »Mündungsgebiet des ›Kaisers der Ströme‹: dem Jangtsekiang als dem »1000 Meilen lang schiffbaren einzigen Weg zu einem Zehntel der Menschheit« (ebd.). Dass diese Voreingenommenheit für den Kommunismus in Spannung steht zum entschiedenen Anspruch Kischs auf journalistische Unparteilichkeit, ja dass sie an vielen Stellen gar »Fakten-Fiktionen im Namen der gewissen Wahrheit« (Schütz 2006: 79; vgl. ähnlich Schütz 2008: 200) hervorgebracht haben mag, ändert nichts Grundsätzliches an der Schärfe seiner Gegenwartsanalyse. In Kischs Reisebericht tritt nicht (mehr) ein exotisches, alteritäres oder ein gestriges bzw. schlichtweg nicht ernstzunehmendes China in den Vordergrund (vgl. ähnlich Felbert 1986: 141), sondern eine Arena der Realpolitik, in deren Kämpfen entscheidende Weichen für die Zukunft der Welt gestellt werden.

3. MIGRATION UND AKKULTURATION: VICKI BAUM, *HOTEL SHANGHAI*

Auch bei Vicki Baum fungiert die chinesische Weltstadt ›über dem Meer‹ als ganz wortwörtlicher Fluchtpunkt ihrer literarischen Darstellung einer ›Neuen Mitte‹ am Pazifik. Baums Text, der zunächst als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Cosmopolitan* erschien und im Zusammenhang mit einer regelrechten »Shanghai-Mode in der europäisch-amerikanischen Belletristik« in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht, läuft als »Faction« (Aurnhammer 2006: 215, 221) auf das historische Ereignis des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges (1937-1945) zu. Zu dessen anfänglichen ›Kollateralschäden‹ zählte der Bombenanschlag vom 14. August 1937 auf das internationale Shanghai-Hotel am ›Bund‹, dem insgesamt neun Menschen zum Opfer fielen. »In den folgenden Seiten soll Bericht gegeben werden über die Wege, die diese neun Menschen nach Shanghai brachten, über den Verlauf ihres Lebens und über die Stunde ihres Todes« (Baum 2007: 8), so kündigt die Autorin in der Einleitung ihre Zielsetzung einer sogenannten *group novel* an (siehe einführend zu diesem Genre Scherer 2012: 126-128). Dabei entscheidet sie sich für eine Zweiteilung ihres Romans. »Die Menschen«, der erste Teil, rekapituliert die nach Shanghai führenden transkulturellen Lebensläufe der neun Protagonisten, während »Die Stadt«, der zweite Teil, mit der für Baum narratologisch »typische[n] Erzählsituation [...] im Kontinuum zwischen Nullfokalisierung [...] und variablen internen Fokalisierungen« (Nottelmann 2002: 296) ein räumliches Panorama der Weltmetropole ausbreitet. Bemerkenswert an Baums Roman ist, dass Shanghai darin als doppelt international anschlussfähig dargestellt wird: zum einen als eine Stadt, *zu der hin* sich die ganze Welt versammelt, zum anderen als ein Verkehrsknotenpunkt, *von dem aus* sich ein weltumspannendes Beziehungsgeflecht entspinnt (vgl. dazu auch Aurnhammer 2006: 215; Scherer 2018: 141). Ähnlich oder sogar mehr noch als in Kischs Reisebericht liegt es im Interesse von Baums Roman, abstrakte Prozesse von globaler Relevanz in den Einzelschicksalen ihrer Protagonisten anschaulich werden zu lassen.

Für transpazifische Erkenntnisinteressen besonders einschlägig ist der Werdegang von Yoshio Murata, dem einzigen Japaner unter Baums neun Protagonisten. Bei Murata handelt es sich um einen feinfühligsten, hochgebildeten Menschen, der, nach einer Erziehung im Zeichen altherwürdiger Samuraiwerte, sein Heimatland für eine Berufsausbildung zum Journalisten Richtung USA verlässt und von dort aus schlussendlich als Kriegsreporter zurück über den Pazifik nach Shanghai beordert wird. »Er war unsicher und rastlos, wie alle Menschen, die in zwei verschiedenen Kulturen leben« (Baum 2007: 258), so schildert Baum die Disposition ihres in seiner Perspektive auf sich selbst als »heimatlos« empfindenden (Stephan 2011: 191; vgl. ähnlich Xu 2015: 363), mehrfach über das Meer verschlagenen Protagonisten. Einmal in den USA angekommen, sieht sich Murata zahlreichen Kulturschocks ausgesetzt, die aber nicht etwa an einer möglicherweise mangelhaften Vorbildung oder an einer grundsätzlichen Unvertrautheit mit einem modernen Lebensalltag liegen. Im Gegenteil:

Vierzehn Jahre lang hatte er Englisch studiert, an der Wand seines Zimmers zu Hause klebte ein Gedicht von Walt Whitman [...]. Er war [...] ein Kenner der Literatur, der selbst Gedichte [...] zu schreiben verstand, ein verlegener Philosoph mit Brille und Fotografenapparat. Er wußte die statistischen Zahlen des Warenaustauschs zwischen Japan und Amerika auswendig, und er konnte [Herbert] Spencer [den Evolutionstheoretiker, der die Formel des *Survival of the Fittest* prägte; J.G.] seitenweise zitieren. (Baum 2007: 253f.).

Gleichermaßen wie mit Sprache, Politik, Wirtschaft und Kultur zeigt sich Murata mit dem Alltag seines Gastlands vertraut, sogar stärker, als es ihm im Grunde genommen lieb ist.

Obwohl er nicht zu viel erwartet hatte, wurde er ein leises Enttäuschtsein nicht los. Häuser, Maschinen, Zeitungen und Straßen waren eigentlich nicht anders als zu Hause. Der junge Japaner war heimisch in Kinopalästen, Drugstores und Sodaountains, in Klubs und Bibliotheken [...]. So gut hatte Japan den Westen nachgeahmt, daß es keine Überraschungen mehr übrig ließ. (Ebd.: 255)

Im Ergebnis steht ein Lebenslauf zwischen einer fernöstlichen Insel- und einer fernwestlichen Kontinentalkultur, der gerade nicht auf unüberbrückbare Differenzen hinausläuft. Vielmehr kreiert Baums Roman mit Murata ein Individuum zwischen zwei Nationen, das sich im Bildungsgut beider Seiten bewandert zeigt (und nebenbei auch ein Faible für europäische Literatur nachweist, vgl. etwa ebd.: 245 u. 251) und das sich stilsicher auf dem Boden zweier pazifischer Nationen bewegt, die analog zueinander den Kurs einer entschiedenen Modernisierung eingeschlagen haben.

Selbst die Momente kultureller Irritation, die Murata in Amerika durchlebt, unterscheiden sich kaum von denen westlicher Exilanten in den USA. Zwar leidet er als Japaner zweifelsohne stärker als andere Ausländer an der asiatenfeindlichen Einwanderungspolitik seines Gastlands und an Momenten rassistischer Diskriminierung im Alltag. Und doch stößt sich Murata vor allem an dem, was auch westliche Beobachter an Amerika immer wieder kritisieren: zum Beispiel an der rastlosen Geschäftigkeit, Oberflächlichkeit, Anonymität, Grobheit und dem Militarismus der US-amerikanischen Gesellschaft. Doch selbst in den Augenblicken, in denen Murata Japan im Gegenzug als »das feinste, schönste, edelste und liebenswerteste Land der Welt« (Baum 2007: 258) verklärt, relativiert Baums Roman sein Heimweh direkt im Anschluss als ein nur allzu menschliches, universales Gefühl: »Aber so ging es jedem Menschen, den er kannte, mit seiner eigenen Heimat [...]. Der nationale Hochmut, mit dem er ausgezogen war, schlifft sich ab, je mehr er von der Welt sah.« (Ebd.) Murata wird damit zum Bestandteil einer Weise der Figurencharakterisierung, auf die Baum auch bei ihren weiteren Protagonisten in *Hotel Shanghai* Sorgfalt verwendet und die »eine Reihe von Beispielen für lebendige Akkulturationsprozesse« sowie eine »prinzipielle Offenheit dem Anderen gegenüber« und »neue hybride Existenzformen« (Sommersacher 2013: 230; vgl. ähnlich Aurnhammer 2006: 224) vorführt. Im

Ergebnis steht in *Hotel Shanghai* das Porträt eines transkulturellen, hier ostasiatischen Werdegangs, der sich in seiner Aufgeklärtheit und Modernität weit von jeglichen Exotismen von Japan als dem ganz Anderen der westlichen Kultur entfernt – und der seine Lebens- und Karriereziele eben nicht mehr mit einem prioritären Blick nach Europa (das Murata nur einmal im Schnelldurchlauf bereist, vgl. Baum 2007: 259-263), sondern in den Ländern des transpazifischen Dreiecks zu realisieren anstrebt.

4. ZUSAMMENBRUCH UND NEUANFANG: ALFRED DÖBLIN, *DAS GOLDENE TOR*

Derartige Szenarien für Krieg und Krise, für Migration und Akkulturation sind auch Alfred Döblin als dem dritten hier vorgestellten ›transpazifischen‹ Autor alles andere als fremd. Schließlich erlebte er den Zweiten Weltkrieg selbst als Exilant an der kalifornischen Westküste der Vereinigten Staaten; und schließlich arbeitete Döblin ›west-östliche‹ Kampfplätze in gleich mehreren seiner Romane detailliert heraus. Bereits in seinem Debüt *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1916) beschäftigte sich Döblin bekanntlich mit dem Thema der inneren Unruhen im ›Reich der Mitte‹; und auch in *Berge, Meere, Giganten* (1924), in dem ein Pazifikkrieg im 26. Jahrhundert geschildert wird, und in seinem letzten Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956), in dem ein japanischer Kamikazeangriff die Romanhandlung eröffnet, zeigt sich Döblin stark interessiert an Schlachten um die Weltherrschaft, die er im und am Pazifik ansiedelt.

Ganz verschieden davon funktioniert jedoch der kurze Text über *Das Goldene Tor*, der hier als letztes Beispiel für den Pazifik als Herausforderung für die europäische Moderne in den Fokus gerückt werden soll. Mit diesem »Geleitwort« eröffnet Döblin 1946 die gleichnamige, von ihm begründete *Monatsschrift für Literatur und Kunst*, die er, die meiste Zeit mit Unterstützung der Behörden in der französischen Besatzungszone Südwestdeutschlands, bis 1951 herausgab (vgl. zum Programm und zur Geschichte der Zeitschrift Birkert 1989). In der kleinen Schrift, mit ihrem als »pathetisch-hoffnungsfroh[h]« (Sander 2001: 77) oder gar als »etwas übertrieben optimistisch« (Mombert 2006: 203) erscheinenden Duktus, imaginiert Döblin den Pazifik eben nicht als Kriegsschauplatz, sondern als Ausgangspunkt eines künftigen Weltfriedens. Als dessen Grundlage begreift er die Gründung der Vereinten Nationen mit der Unterzeichnung ihrer Charta durch 51 Nationen am 26. Juni 1945 in San Francisco, die er selbst noch als in Kalifornien Ansässiger miterlebt hatte. Dass dieser Gründungsakt gerade nicht am Atlantik, sondern am Pazifik stattfand, bewertet Döblin als ausdrucksstarkes neues »Symbol für die menschliche Freiheit und die Solidarität der Völker« (Döblin 2005: 226) im Rahmen einer neuen Weltordnung. In diesem Zusammenhang lässt er andere Assoziationen in Richtung der ›Alten Welt‹ zurücktreten, welche die Titelvahl und die Emblematisierung des Zeitschriftentitelbildes ebenfalls grundsätzlich zulassen: Hat die Forschung doch darauf aufmerksam gemacht, dass ein »Goldene[s] Tor« (hebräisch ›Tor des Erbarmens‹) auch »in der Altstadt Je-

rusalems« (Hoff 2016: 250) zu finden ist und dass zudem die Illustration des Tores auf dem Titelblatt, »durch das Sonnenstrahlen wie Schienen dringen; im Hintergrund helle Wolken, eine gerade Linie als Andeutung der Meeresbucht, dazu ein Lebensbaum« (Schoeller 2011: 659), auch als »antikisieren[d]« bzw. als »Strahlen der Aufklärung in einer modernen Variante« (Hoff 2016: 250) gedeutet werden könnten. Auch die »Zeilen der Lyrikerin Emma Lazarus, wie sie an der Sockelinschrift der amerikanischen Freiheitsstatue [ergo: an einem *der* Symbolstätten der ›Neuen Welt‹; J.G.] zu finden sind« (ebd.), harmonisieren durchaus mit dem von Döblin gewählten Titel: »Send these, the homeless, tempest-tossed to me / I lift me lamp beside the golden door« (zit. n. ebd.).

Und doch setzt Döblin in seinem Geleitwort alles daran, einen weltpolitischen Neuanfang fast gänzlich ohne Rekurse auf das Erbe bzw. die Modernisierung Europas im Zeichen von Antike, jüdisch-christlichen Wurzeln und Aufklärung sowie ohne eine Priorisierung des transatlantischen Bündnisses (auf das sich schließlich im Allgemeinen die westeuropäische wie im Speziellen die bundesdeutsche Nachkriegspolitik ein schworen) in Szene zu setzen. Sein Goldenes Tor verweist, wie Döblin auch in seinem *Journal* 1952/53 ausführt, zuallererst nicht nach Jerusalem oder New York, sondern auf »die herrliche Einfahrt, the Golden Gate« von San Francisco, auf »die Verbindung der Neuen Welt mit Asien« (Döblin 1986: 397). Der Autor wendet sich damit gegen die gerade unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wieder sehr einflussreiche ›Abendlandidee‹, deren Konzept von »Weltoffenheit« für gewöhnlich »unter der Bedingung einer resakralisierten und als geschlossene Ordnung zu denkenden Welt« (Keppler-Tasaki 2018: 17) diskutiert wurde. Anstelle einer solchen Leitidee für die Nachkriegsordnung sieht Döblin »das hellere Licht« für die Zukunft »aus der transpazifischen Vermittlung zwischen asiatischer Weisheit und amerikanischer Jugendlichkeit« bzw. aus dem »lebendigen Kontakt mit der indo- und asienpazifischen Region« kommen (ebd.: 18f.; vgl. für Döblins Distanz zur ›Abendlandidee‹ auch Mombert 2006: 214). Für ihn muss nicht nur »das alte Europa«, sondern auch die »Ostflanke des [amerikanischen] Kontinents« (Döblin 2005: 225) mit seiner größten Stadt New York seine Rolle als führender Ort der sogenannten ›freien Welt‹ an den Pazifik abtreten. So wird in Döblins New York Freiheit weniger progressiv neu ausbuchstabiert als vielmehr konservativ »bewach[t]«: mit Wolkenkratzern, die sich »wie eine Riesenschildwache [...] aufgestellt haben« und die, mit ihren »steinernen, grauen Kronen«, eine »undurchdringliche Mauer« bilden, mit einer »erschütternden Wucht beladen« sind sowie am Abend »auf der Lauer [liegen] und [...] aus zehntausend hellen flimmernden Augen auf das Meer hinaus[schauen]« (ebd.). An diesem Befestigungsort wird die Freiheit eben schon länger nicht mehr visionär ausgestaltet, sondern wehrhaft gegen die »Tyrannei« (ebd.) verteidigt: zum Beispiel in der Nachfolge des Marquis de La Fayette (1757-1834), der sich sowohl im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg als auch in den Kämpfen der Französischen Revolution als General profilierte.

Ein ganz anderes Porträt zeichnet Döblin von der Stadt des Heiligen Franziskus, den er als den »Freund aller Menschen« und als den »Bruder der Armen, des Feuers, der Sonne, des Wassers und sogar des Todes« (ebd.: 226) vorstellt –

ein dezenter Fingerzeig auf die christliche Prägung des 1941 in Kalifornien zum Katholizismus konvertierten Autors und damit auch seiner Zeitschrift (vgl. Hoff 2016: 253). Im Hafen von San Francisco, »an dem dunstunwobenen Goldenen Tor, läßt man ein« (Döblin 2005: 226). Hier erwartet den Besucher kein Bollwerk, sondern eine »Brücke, fein wie Filigran«, umgeben von einem »zarte[n], schmerzlich weiche[n] Hauch, der unsere Seelen rührt und [der] an Ferne, Weite und Zukunft denken läßt« (ebd.). Insofern ist es nur folgerichtig, dass es exakt die Milde dieses Ortes ist, »welche die Menschen zwingt, eben noch Krieger, sich hinzusetzen und sich ernsthaft das Versprechen zu geben, zusammenzuhalten und über den Frieden zu wachen, nun dennoch wieder. Sie sind nicht über Nacht Engel geworden, aber sie können nicht umhin zu zeigen, daß sie mehr als ein Stück Natur sind.« (Ebd.)

In dieser pazifischen, nicht mehr in der atlantischen Szenerie sieht Döblin nach »diesem beispiellosen, die ganze Erde umlaufenden Wald- und Präriebrand« zuerst »sich wieder im Grunde das Leben [regen], das gute Leben in den Wurzeln der verbrannten Pflanzen« (ebd.). »Die ganze Realität ist anders« (ebd.), mit dieser Perspektive auf eine ›Neue Mitte‹ möchte Döblins *Goldenes Tor* Zyniker zum Schweigen bringen, die in der Geschichte immer nur die Wendung zum Schlechteren bzw. die Wiederkehr der immer gleichen Fehler am immer gleichen Ort erkennen. Am Pazifik, so Döblin, sehen sich »die großen und kleinen Nationen, gedenkend ihrer Toten«, vereint, »um die Freiheit zu schützen und die Völker zusammenzuschließen« (ebd.). An dieser »Einfahrt zur Neuen Welt vom alten Asien her« (ebd.) erscheint nun ein Projekt möglich, an dem Europa bis 1945 immer wieder gescheitert ist: eine friedliche, eben pazifistische Weltpolitik, ausgehend von der fernab des Atlantiks neugegründeten internationalen *peacekeeping organization* der *United Nations*. Gegenüber dem »kulturellen Kompass der Abendlandidee« sind die »Himmelsrichtungen [...] in dieser Lagebeschreibung« Döblins signifikant »verschoben: Europa kommt in einem verdächtigen ›Osten‹ zu stehen, der ›Westen‹ im Sinne von Menschlichkeit und Freiheit, Zukunft und Produktivkraft ist an den Pazifik gewandert.« (Keppler-Tasaki 2018: 18)

5. ZUKUNFTS- UND ERINNERUNGSRAUM PAZIFIK

Es zeigt sich somit, dass sich Diskussionen über die künftige Rolle Deutschlands und Europas in der Welt nicht allein am Thema der Meere entzünden, die den ›Alten Kontinent‹ selbst umströmen. Vielmehr ist es hier, in der kriegsgeschüttelten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gerade der alteritäre, antipodische Pazifik, der die Autoren dazu veranlasst, das ›Mittelmeer der Moderne‹ nicht mehr in der mediterranen oder transatlantischen Nähe, sondern mehr und mehr in der Ferne, im transpazifischen Dreieck zwischen China, Japan und den USA zu lokalisieren. Bei Egon Erwin Kisch verdichtet sich diese Herausforderung der ›alten‹ durch eine ›neue‹ Mitte am Kriegs- und Konfliktschauplatz des ›schlafenden‹ bzw. ›erwachenden Riesens‹ China. In dessen Weltmetropole Shanghai

lassen die Streit- und Wirtschaftskräfte Japans und der USA ihre Muskeln spielen, während die europäischen Mächte nur noch wie paralysiert zusehen können. Bei Vicki Baum rückt neben der Kriegs- auch die Migrationsproblematik ins Zentrum. Ihr Protagonist Yoshio Murata verkörpert den hohen Bildungsstand und die interkulturelle Adaptionfähigkeit eines modernen Intellektuellen, für dessen Werdegang der Blick nach Europa nur noch eine sehr marginale Rolle spielt. Und bei Alfred Döblin schließlich richten sich die Hoffnungen auf eine zukünftige Nachkriegsweltordnung, die für mehr Frieden, Stabilität und Prosperität sorgen können soll als die vergangene Politik der Mächte diesseits und jenseits des Atlantiks. Für ihn ist es nur konsequent, dass sich diese Weltordnung weit entfernt von New York, London und Paris eben am ›Goldenen Tor‹, im pazifischen San Francisco, konstituiert: an einem eindrucksvollen, neuartigen Symbolort für die Verständigung der Nationen. Allen hier vorgestellten Texten ist dabei gemeinsam, dass sie – wie zahllose weitere Kulturzeugnisse vor und nach ihnen spätestens seit dem 19. Jahrhundert und bis in unsere Gegenwart hinein – den Pazifik stets aufs Neue als einen *lieu de mémoire* heranziehen, sobald ganz grundsätzlich transkulturelle Standortbestimmungen in Zeiten globaler Krisen gefragt sind.

LITERATUR

- Aurnhammer, Achim (2006): Vicki Baums *Hotel Shanghai* (1939) im Kontext der deutschen Shanghai-Romane. In: Maoping Wei/Wilhelm Kühlmann (Hg.): Deutsch-chinesische Literaturbeziehungen. Shanghai, S. 214-235.
- Baum, Vicki (2007): *Hotel Shanghai*. Roman [1939]. Köln.
- Birkert, Alexandra (1989): *Das Goldene Tor*. Alfred Döblins Nachkriegszeitsschrift (Rahmenbedingungen, Zielsetzung, Entwicklung). In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 33, S. 201-317.
- Bůžek, Karolin (2016): Einführung: Die literarische Reportage des Egon Erwin Kisch oder ›Die Reportage der Sensationen‹. In: Viera Glosíková/Sina Meißgeier/Ilse Nagelschmidt (Hg.): Im Einzelschicksal die Weltgeschichte: Egon Erwin Kisch und seine literarischen Reportagen. Berlin, S. 11-15.
- Döblin, Alfred (1986): *Ausgewählte Werke in Einzelbänden [1952/1953]*. Bd. 17: *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg.
- Ders. (2005): *Das Goldene Tor [1946]*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Bd. 20: *Kleine Schriften IV*. Hg. v. Anthony W. Riley u. Christina Althen. Olten/Freiburg, S. 225f.
- Felbert, Ulrich von (1986): China und Japan als Impuls und Exempel. Fernöstliche Ideen und Motive bei Alfred Döblin, Bertolt Brecht und Egon Erwin Kisch. Frankfurt a.M. u.a.
- Görbert, Johannes/Schwarz, Thomas (2017): Einführung. In: Dies./Mario Kumeakawa (Hg.): *Pazifikismus. Poetiken des Stillen Ozeans*. Würzburg, S. 13-42.

- Gruner, Fritz (1992): Egon Erwin Kisch und China. Eine Betrachtung zum Buch *China geheim* ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen. In: Adrian Hsia (Hg.): Fernöstliche Brückenschläge. Zu deutsch-chinesischen Literaturbeziehungen im 20. Jahrhundert. Bern u.a., S. 179-188.
- Hoff, Dagmar von (2016): [Art.] »Die Zeitschrift *Das Goldene Tor* (1946-1951)«. In: Sabina Becker (Hg.): Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S. 250-254.
- Huggins, Jonas (2017): Das große neue Mittelmeer. Furcht und Hoffnung: Wie die Deutschen von 1900 bis 1945 auf den Pazifik blickten. In: Der Tagesspiegel v. 2. Dezember 2017, S. B8.
- Keppler-Tasaki, Stefan (2018): Berliner Heimat. Alfred Döblins proletarischer Kosmopolitismus. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, H. 13/ 14 (Neufassung): Alfred Döblin. Hg. v. Sabine Kyora, S. 3-21.
- Kisch, Egon Erwin (²1977): Zaren, Popen, Bolschewiken. Asien gründlich verändert. *China geheim* [1933]. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 3. Hg. v. Bodo Uhse u. Gisela Kisch. Berlin/Weimar.
- Mombert, Monique (2006): »Das Inokulieren frischer Keime zur Anregung eines neuen Wachstums« in der Zeitschrift *Das Goldene Tor*. In: Dies./Christine Maillard (Hg.): Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940-1957. Biographie und Werk. Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003. Bern u.a., S. 199-215.
- Nora, Pierre (1996): From *Lieux de mémoire* to *Realms of Memory*. Preface to the English-Language Edition. In: Ders./Lawrence D. Kritzman (Hg.): *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. Bd. 1. New York, S. XV-XXIV.
- Ders. (2005): Wie läßt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben? [1993]. In: Ders. (Hg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. Aus dem Franz. v. Michael Beyer. München, S. 15-23.
- Nottelmann, Nicole (2002): Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums. Würzburg.
- Patka, Marcus G. (1998): Facetten rasender Zeit. Der Schriftsteller Egon Erwin Kisch hinter der Maske des Reporters. In: Ders. (Hg.): *Egon Erwin Kisch. Eine Biographie in Bildern*. Berlin, S. 273-287.
- Ders. (1999): *Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors*. Wien.
- Raabe, Wilhelm (1971): *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe. Bd. 5: *Die Leute aus dem Walde* [1863]. Hg. v. Karl Hoppe. Göttingen.
- Sander, Gabriele (2001): *Alfred Döblin*. Stuttgart.
- Scherer, Stefan (2012): Globalisierung in der Zwischenkriegszeit. China im Weltstadtroman des Exils: Vicki Baums *Hotel Shanghai* (1939). In: Uwe Japp/Aihong Jiang (Hg.): *China in der deutschen Literatur 1827-1985*. Berlin u.a., S. 125-141.
- Ders. (2018): Weltstadtroman *Hotel Shanghai* (1939) von Vicki Baum. In: Tamara Kudryavtseva u.a. (Hg.): *Germanistik zwischen Tradition und Innovation. Akten des XIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung der Germanistik (IVG) Shanghai 2015*. Bd. 9: *Tradition und Transformation: Der Ferne Osten in der deutschsprachigen Literatur*. Frankfurt a.M. u.a., S. 139-142.
- Schoeller, Wilfried F. (2011): *Alfred Döblin. Eine Biographie*. München.

- Schütz, Erhard (2006): Der (g)rasende Reporter oder Merkwürdige Wahrheiten des Egon Erwin Kisch. In: Klaus Siebenhaar (Hg.): Die Sprache der Bilder. Hermann Haarmann zum 60. Geburtstag. Berlin, S. 69-86.
- Ders. (2008): Egon Erwin Kisch – Faktograph oder Fiktio-Fürst? In: Andy Hahne-mann/David Oels (Hg.): Sachbuch und populäres Wissen im 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. u.a., S. 183-200.
- Seifert, Thomas (2015): Die pazifische Epoche: Wie Europa gegen die neue Weltmacht Asien bestehen kann. München.
- Siebeck, Cornelia (2017): Erinnerungsorte, Lieux de Mémoire, Version: 1.0. In: Docu-pe-dia- Zeitgeschichte, 2.3.2017; online unter http://docupedia.de/zg/Siebeck_erin-nerungsorte_v1_de_2017 [Stand 1.10.2020].
- Sommadossi, Tomas (2021): Einführung Sektion 6 (Literatur und Essay). In: Ders./Ste-fan Keppler-Tasaki/Johannes Görbert (Hg.): Transpacifica. Deutschsprachige Quel-len zu den kulturellen und politischen Beziehungen im Pazifikgebiet 1900-1945. München [im Druck].
- Sommersacher, Björn (2013): Vicki Baum: *Hotel Shanghai* (1939). In: Bettina Ban-nasch/Gerhild Rochus (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller. Berlin/Boston, S. 226-233.
- Stephan, Inge (2011): Bilder und Nachbilder vom Exil in Shanghai in Literatur und Film. In: Almut Hille/Gregor Streim/Pan Lu (Hg.): Deutsch-chinesische Annäherungen. Kultureller Austausch und gegenseitige Wahrnehmung in der Zwischenkriegszeit. Wien, S. 187-203.
- Streim, Gregor (2011): Das Erwachen des Kulis. China in den Reisereportagen der Wei-marer Republik (Richard Huelsenbeck – Arthur Holitscher – Egon Erwin Kisch). In: Ders./Almut Hille/Pan Lu (Hg.): Deutsch-chinesische Annäherungen. Kultureller Austausch und gegenseitige Wahrnehmung in der Zwischenkriegszeit. Wien, S. 155-171.
- Uecker, Matthias (2001): Leitbild Reporter. Egon Erwin Kischs Medienstrategien. In: Ders./Susanne Marten-Finnis (Hg.): Berlin – Wien – Prag: Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit/Modernity, Minorities and Migration du-ring the Interwar Period. Bern u.a., S. 143-157.
- Xu, Fangfang (2015): »Auch Shanghai hatte sich sehr verändert«. Der Wandel des Shanghai-Bildes in der deutschsprachigen Literatur 1898-1949. Würzburg.

Zwischen den Gezeiten

Griechische Wikinger, teuflische Götter, natürliche Gewalt in Lars von Triers *Medea* (1988)

BARBARA BOLLIG

Abstract

This paper illustrates Lars von Trier's Medea as a character »in-between«: she is both goddess and human, loving and furious, victim and culprit, fascinating and dangerous. Her strongest connection is to the power of the ocean and to water in general – omnipresent, of course, at the coast of Jutland and in the swamp to which she is covertly banished – an element just as vital and fatal as she is to those surrounding her. In her longing for her past life and the homeland she was forced to leave with Jason, to be taken to a particularly Viking Corinth under Creon, she utilizes conflicting character traits to pave a way to emancipation and homecoming as a femme révoltée, fighting suppression and ascriptions of social deviance. Her »existence in-between« is shown as manifested in her appearance, emotions, cultural (un-)belonging, and genealogy, as well as in the dangerous nature ascribed to her by those assessing her actions, particularly the taboo of infanticide.

Title: Between the Tides. Greek Vikings, Devilish Gods, and the Power of Nature in Lars von Trier's *Medea*

Keywords: Lars von Trier (* 1956); myth; gender; film; *lieu de mémoire*

1. MYTHOSTRANSPOSITION: NORDISCHE MEDEA

›Nach ihr die Sintflut‹ ist, so könnte man meinen, das sprichwörtliche Motto von Lars von Triers Film *Medea* (DNK 1988) – der Adaption des Mythos des Euripides, basierend auf dem verworfenen Drehbuchmanuskript Carl Theodor Dreyers. Meister und Schüler führen, bildgewaltig-sonderbar, die oft bedachte Dichotomie Jason-Medea auf und bedienen sich hierzu eben jener Zuschreibungen, die sich seit der Antike in mannigfaltiger Ausführung im Medea-Stoff manifestiert haben. Wie in vielen seiner späteren Filme zielt Lars von Trier auch mit seiner für das dänische Fernsehen produzierten *Medea* auf extreme emotionale Reaktionen bei seinen Zuschauer:innen ab und spielt mit jenen Tabus, die Hollywood insbesondere im Umgang mit weiblichen Figuren wenig ausführt und die in seinen Figuren naheliegendes Folgeverhalten auslösen, von Depression über Gewalt bis hin zu Mord. Auch in diesem Film gibt es keine Auf- oder Erlösung für die Rezipient:innen, ist doch auch nach manifestem Aktivismus die Protagonistin in existenzielles Schweigen gehüllt und sichtbar nicht an einem glücklichen Ende angekommen. Mit ihrem Verhalten gestaltet sich die Figur Medea

(Kirsten Olesen) ebenso gefährlich, mächtig, friedlich wie die sie in von Triers Film umgebende Welt an der Westküste Jütlands, die mit zahlreichen ästhetischen Landschaftsaufnahmen abgebildet wird – doch auch durch ihre Sandbänke, stürmische See und zahlreichen sie spickenden Schiffswracks keineswegs als ungefährliches Gewässer zu bezeichnen ist. In dieser Fremde drückt Medea ihre Sehnsucht nach der Heimat aus, die auch mit einer Sehnsucht nach innerem Frieden und Freiheit von Jason (Udo Kier) einhergeht. Schon ihr Name fungiert als Mythologem, welches nicht nur im Rahmen eines zentraleuropäischen kulturellen Gedächtnisses ein unverwechselbares Narrativ aufruft. In ihrer ruhelosen Transposition in/auf die Nordsee und an die dänische Küste manifestiert sich in Medea ein Zusammenspiel verschiedener individueller Erinnerungen, nationaler Diskurse und kultureller Verortungen ihrer Person und ihrer Taten gleichermaßen. Ihr letztllicher Sieg (so entbehrungsreich dieser auch ist) wird hier klassisch auch als Sieg der Natur über die kultivierte Welt des Staates bzw. der Männer inszeniert – Medea bleibt hingegen ein intersektionales Subjekt, weder der einen noch der anderen Welt gänzlich zugehörig. Sie ist, in Abwandlung eines Goethe'schen Diktums, »teuflich menschlich göttlich«.

Lorraine Daston führt diesbezüglich insbesondere die Sonderstellung Medeas als hybrides Wesen an – besonders in der ihr immanenten Hervorhebung ihrer griechischen Herkunft als Figur eines mythologischen Kanons –, »[she] hovers between the divine and the bestial«, wird von dem ihr abtrünnigen Jason gar als »hateful to gods and human race alike« diffamiert und als wahnsinnig verleugnet – doch »Medea is not mad – on the contrary, she is clever and calculating from beginning to end – and the implication is that she is not merely evil but inhuman, another kind of nature altogether.« (Daston 2002: 381f.) Diese Charakterisierung der Kindsmörderin nimmt bereits Friedrich Nietzsche vor, wenn er hervorhebt, Medea sei in ihrer Rohheit »bis zum Thier erniedrigt«, andererseits »übersteig[e] sie die Grenzen der Menschlichkeit« in die Sphären der Übermenschlichen (Nietzsche, zit. n. Lütkehaus 2001: 205; edit. Ergänzung i.O.). Ihre Andersartigkeit, wider die für Kreon, Jason und alle anderen sie Umgebenden begreifbare Natur, ist der Grund für die ewige Xenophobie, die sich ihr entgegenzuwerfen scheint, wo immer sie auftaucht: am Strand mit Jason, vor den Toren zu Kreons Felsenburg, selbst auf einer Lichtung im Wald, wo Jason sie webend auffindet – er und alle ihr Gegenüberstehenden diskreditieren, fürchten und verteufeln sie. Allein in der Nähe des Meeres bzw. der Sümpfe Jütlands werden feindselige Stimmen erstickt, vor den Grenzen des äußerlich zivilisierten Staates erlangt Medea die Oberhand. Indem von Trier den Mythos an der beinahe unwirtlichen, archaischen Küste Jütlands in einer anhaltenden, windigen Feuchtigkeit aufleben lässt, alludiert er neben römisch-griechischen Mythen auch nordische Narrative von tabuisierter Rache (vgl. Joseph/Johnson 2008: 116) in einem nach Gilles Deleuze und Félix Guattari gleichermaßen *glatten* wie auch *gekerbten Raum* (vgl. Deleuze/Guattari 2006). Kreons Gesetze strukturieren diesen Raum eindeutig, Medea hingegen unterwirft sich diesen Strukturen nicht, sodass ihre Positionierung den Raum als von Verwerfungen gezeichnet und, ihrer Eigenverortung außerhalb des nordischen Korinths entsprechend, eine im

wahrsten Sinne des Wortes fluide Welt entstehen lässt. Für sie ist der eigentlich gekerbte Raum des Staates so glatt, wie es das Meer in seiner Unbezwingbarkeit und Gesetzlosigkeit aus Perspektive der Seefahrenden ist, denen sich Kreon qua Eigencharakterisierung zuschreibt. Dies, wie auch die Praktik der Synchronisation der Figurenrede und die Disparität zwischen Bildern und Ton, Rückprojektion und hartem Schnitt, trägt genauso zu Entgrenzungen bei wie die Aufhebung von Dichotomien wie die von Kultur und Natur, männlich* und weiblich*¹ (vgl. auch Müller 2000: 14). Dem Ton des Films, der natürlichen Geräuschkulisse, ist eine bedeutungsentscheidende Rolle beizumessen, sie ermöglicht einen »wordless exchange that reflects emotional and psychological states. This is exemplified in the Prologue in which the natural sounds slowly become quieter as we listen to the lapping of waves, a single birdcall, and, ultimately, Medea's loud gasp for air as she emerges from the sea.« (Joseph/Johnson 2008: 116)

Diese Geburt aus dem Wasser ist es, die gleichzeitig auch das Todesurteil derer besiegelt, die Medea entgegenstehen; von Triers Film manifestiert die Juxtaposition von Leben und Tod, Liebe und Rache, Niedergang und Aufstieg in der natürlichen Opposition zwischen den Elementen Erde – zuzuschreiben der Felsenburg, Platzhalterin für Korinth (auch wenn diese Stadt auf eine erfolgreiche Geschichte des Seehandels zurückblickt), und mit ihr der Statthalterfigur Jason – und Wasser, aus dem sich Medea erhebt, mit neuer Kraft und Macht – eine Verbindung, die bereits im antiken Text des Euripides prominent wird (vgl. ebd.: 131). Wasser (und Wellen) sind durchgehend weiblich konnotiert und kontrolliert. Sie untermalen von Beginn an die bewusste Entscheidung Medeas, sich an Jason zu rächen, anstatt sich von der Farce zu Hofe ertränken zu lassen, verunsichern die Männer, die ins Wasserreich einzudringen wagen, und fordern schließlich Jason bildgewaltig als Ertrinkungsopfer im roten Wellenmeer der Gräser. Mit seiner Umsetzung eines »zeitlose[n] Schicksalsdrama[s]« (Björkman 2001: 120), dessen Grundkonflikt sich in der Installation der Bilder äußert, findet sich von Trier epochal in eine späte Phase des Postmodernismus eingeordnet, in der, so Marion Müller, eine eifrige Interaktion von Ethik und Ästhetik stattfindet und die Rezipierenden dazu anhält, das Gesehene unter ethischen Gesichtspunkten zu bewerten, statt lediglich die ästhetische Ausgestaltung einzubeziehen (vgl. Müller 2000: 15). In seiner Zusammenarbeit mit Tom Elling und Tómas Gislason bei der bildlichen Umsetzung der symbolhaften Einstellungen des Films und der Aufladung mit Niels Vørsels Vorstellung der »Gefährlichkeit der Natur« (Björkman 2001: 44) – die hier von Medea als Zwischenwesen und damit aus der korinthischen Zivilisation Ausgeschlossene vertreten

1 | Die Asterisken verweisen auf die Auflösung der als binär trennbar angesehenen Geschlechterdichotomie und die seitens der Autorin bevorzugte Ansicht eines Spektrums an Geschlechtszugehörigkeiten, die vom Individuum selbstständig und immer neu gewählt werden können. Wenn im Folgenden auf ›männlich‹ oder ›weiblich‹ rekurriert wird, geschieht dies in Anlehnung an eine antiquierte Auffassung von äußeren Attributionen der Kleidung, nicht des biologischen Körpers als solchem, als *eher stereotyp männlich* oder *eher stereotyp weiblich*.

wird –, findet eben jene schauerliche Schönheit Einzug in Medeas Abrechnung. Doch ist sie nicht die kalte, emotionslose Rächerin, auch nicht die affektierte Wahnsinnige, als die sie teils dargestellt wird; vielmehr ist sie Erduldende, Leidende und doch Entschlossene, Schöpferin von Leben und Zerfall gleichermaßen – und damit eine Frau, die auch die ihr oktroyierte bürgerliche² Geschlechterkategorie aufbricht.

Die Hauptfigur ist Gefahr und Faszinosum zugleich, auf eben jene Art und Weise, wie auch das Meer mit sanftem Rauschen und unergründlichen Tiefen diesen Doppelcharakter innehat. Wo Medea in den ersten Einstellungen des Films von der einlaufenden Flut erst um-, dann überspült und schließlich verschlungen wird, nur um wenig später wieder aufzutauchen und sich im weiteren Verlauf das Meer in seinen mannigfaltigen Formen untertan zu machen, bis sie schließlich darauf entgleitet, geht der Rest der Figuren unter – sprichwörtlich wie real, zerschellend an Medeas Rage. »The idea [...] was for her to hold her breath as the water rose. [...] I imagined that she was holding in all her anger and rage by holding her breath. That enormous rage she feels and carries within her« (Leonard 2015: 2), erklärt von Trier sein *Prélude*, in welcher der Perspektivwechsel von Top-Shot zu Normalsicht die Rezipient:innen strudelartig in die Welt der Medea hineinzieht und diese auf Augenhöhe erlebbar macht.

2. KULTURELLE MNEMOTOPOI: WEIBLICHKEIT UND MEER

Das Meer ist hier jedoch nicht nur das Elementare, das Medea neuerlich gebiert und bekräftigt, vielmehr stellt es auch einen Erinnerungsraum dar. Zusammen mit den anderen Feuchtgebieten steht es zirkulär für eine Entfremdung der Frau von Heimat und Natur³ unter Jasons Anleitung, die Rückbesinnung auf

2 | Lars von Triers Medea durchbricht eine klassisch bürgerliche Markierung des öffentlichen Raumes als männlich, als durch die Männer von Korinth dominiert und jeglicher weiblichen Figur absent, indem sie sich Schwellenräume zu eigen macht. Im öffentlichen Raum, in dem sie allein Objektstatus hat und in Abhängigkeit von männlichen Subjekten existiert, hat sie als Fremde, Mächtige und Emanzipierte keinen Seinsort; allein im scheinbar unkultivierten, also männlich unbezwungenen Schwellengebiet des Sumpfes wird sie stärker zu einem eigenständigen Subjekt. Jedoch bleibt sie – in den Augen ihrer Widersacher – unvollkommen, ein Abjekt (s.u.), da sie zwar gegen bestehende Normen (bspw. bürgerliche Rollen, Geschlechterbilder, Handlungsabläufe) verstößt und eigenständig agiert, jedoch im korinthischen Gebiet nicht Fuß fassen kann und wird, nachdem sie mit ihren Übeltätern abgerechnet hat.

3 | Ikonographisch wird durch die wiederholte Darstellung Medeas außerhalb der königlichen Felsenburg augenscheinlich eine tradierte und klischeehafte Verbundenheit zwischen Frau und Natur evoziert. Jedoch gestaltet sich der Bezug bei eingehender Analyse mehrdeutig. So handelt es sich bspw. nicht um eine wilde, ursprüngliche Natur, die sich außerhalb der Menschenstätte ausbreitet, sondern um eine kultivierte Natur, die die Korinther in ihren rituellen (vgl. Fackelzug und Hochzeitsnacht) wie öko-

das Zurückgelassene sowie schließlich die Rückkehr des veränderten, erschütterten, aber eben auch bereinigten Selbst in eine Heimat. Medea wird bildlich überschwemmt von der Untreue Jasons, beschließt nach Atem ringend ihr weiteres Vorgehen, sammelt Kräfte (und Gifte) im Sumpf und erhebt sich schließlich über alles, was sie zu ertränken drohte. Wenn sie eines nicht ist, dann konform zu all dem, was Kreon proklamiert; sie wird entsprechend nicht im Inneren seiner Machtzirkel angesiedelt, sondern »in a world where animistic magic is being relegated to the margins by mercantile and political society: [...] the murky bogland and seashore of the North« (Christie 2000: 155). Sie ist eine Figur des Liminalen, die mit der Natur *mise en scène* interagiert, gleichberechtigt und auf beinahe magische Weise. Die Kultur der Korinther, der korinthischen Wikingen in ihren nordischen Lagern vielmehr, bleibt ihr fremd und sie, aus Perspektive eben jener, als ›Abjekt‹⁴ in ihrer Zwischenwelt gefangen und doch heimatlos wie ein Fisch.

Viel bedeutender ist jedoch, dass Medea selbst in ihrer Präsenz physischer und evokativer Art einen Gedächtnisraum, eine Projektionsfläche und einen Resonanzraum darstellt, die von Trier mit zahlreichen kulturspezifischen Symboliken auflädt und sie so zur Manifestation eines transkulturellen Gedächtnisses macht. Durch die Anführung des Mythologems Medea als Figurenname ist die Hauptfigur der informierten Rezipierendenschaft als eindeutig in der klassischen griechisch-römischen Mythologie und einem daraus über Jahrtausende

nomischen (Seefahrernation, Umschlagplatz für Waren/Menschen) Handlungen einbetten und entsprechend kultivieren. Selbst Medeas Produktivität in der wilden Natur des Sumpfes durchbricht das oben genannte Klischee; sie bedient sich zwar der vorhandenen Schnecken und Pflanzen für ihre todbringende Giftmischerei, jedoch ist auch hier eine naturbezogene Ökonomie nachzuvollziehen, die nicht mit dem klassischen Bild der in der Schönheit der Natur passiv existierenden Frauenfigur zu vereinbaren ist.

4 | In ihrem Langessay *Powers of Horror* (1982) geht Julia Kristeva sowohl auf den Prozess der Abjektion als auch auf das Abjektwerden/-sein des Individuums ein. »The object has only one quality of the object – that of being opposed to it.« (Kristeva 1982: 1) Diese Gegensätzlichkeit macht also das Abjekt als solches aus – das sich entgegen der bestehenden Norm verhaltende Wesen, das sich auf eine *quest of desire* begibt, seinen eigenen Gefühlen und Trieben folgt und sich damit von der Norm abjektiviert. Abjektion wird hier durch all das hervorgerufen, was die bereits etablierte Identität, das gefestigte System, und/oder die bestehende Ordnung stört. Hinzu kommt jedoch auch die Motivation des Subjekts, sich mit etwas extrinsisch Vorhandenem zu identifizieren – schlägt dieser Versuch fehl, ist dies darauf zurückzuführen, dass das Subjekt sich innerlich, im übertragenen Sinne auch ideell, dazu nicht in der Lage sieht. Die Unmöglichkeit des Zugehörigkeitsempfindens konstituiert das Sein des Subjekts und macht es zum Abjekt. Medea wird von ihren männlichen Gegenspielern abjektiviert, indem diese ihr den Eintritt und die Situierung in dem ihr fremden System der korinthischen Felsenburg verwehren – zugleich findet sich die Zauberin durch die kulturelle wie spatiale Transposition in die fremden nordischen Gefilde ihrer Heimat entwurzelt. Ihre Subjektwerdung in der neuen Umwelt stagniert.

erwachsenen Diskurs und in diversen Kulturen als weltliterarisches Sujet etabliert erkenntlich. In Diskurs und Sujet manifestieren sich einerseits kulturspezifische Normen und Werte, andererseits Universalien einer menschlichen Verfassung, die alleingegenüber singulär kultur- oder nationalspezifisch gelesen werden können, sich zugleich aber gerade über einzelne Kulturkreise hinaus als produktiv und bedeutungskonstitutiv erweisen und somit zu einer transkulturellen Interpretation einladen. Durch die Juxtaposition der vorzeitlich-mediterranen Mythosfigur und des ebenfalls zeitentbundenen skandinavischen Ortes unternimmt von Trier nicht nur eine szenische Untermalung der medeischen Gefühlswelt durch stürmisches Nordmeer, er stellt auch den Universalcharakter der sich entfaltenden Tragödie aus und rahmt diesen visuell mit aufgepeitschter See, unheilheischenden Strömungen und angsteinflößendem Wellenrauschen bei gleichzeitigem menschlichen Schweigen. Medea vereint diverse Mythologien um Seefahrt, Mütterlichkeit und meerhafte Mystik in sich, die nach Jan Assmann prägend für ein aktives und präserviertes kulturelles Gedächtnis einer Gemeinschaft sind und den Traditions- und Werteapparat von Kulturen nachhaltig prägen (vgl. Assmann 1988). Medea als tragisch-literarische Figur stellt nicht nur einen Teil des in Schriftzeugnissen konservierten kulturellen Kanons dar, also einen aktiven Teil von Literatur und Mythos als manifestem Gedächtnis. Verarbeitungen ihrer Geschichte und Arbeiten am Mythos Medea, wie sie hier in Form des Filmes vorliegt, markieren mitunter gleichermaßen eine aktive Gedächtnisarbeit an Literatur und Kultur.

Trotz der ihrem Namen anhaftenden kulturellen Zuschreibungen ist Medea in ihrer untrennbaren Verbindung mit Meer und Zwischenräumen im Film weiterhin ein heimatloses Abjekt ohne eindeutige kulturelle Verwurzelung – auch im antiken Mythos ist sie in ihrer eigentlichen Heimat Kolchis nicht mehr willkommen, kann in Korinth als Barbarin nicht Fuß fassen und hat allein die Aussicht, in Athen Asyl zu suchen; ihre Heimat ist Jason, dem sie sich, je nach Version des Mythos, durch Mimikry auch kulturell anzugleichen sucht, freilich ohne Erfolg. Ebenso wie der wässrige, konstant von Wellen geprägte Raum, in dem sie sich bewegt und den sie für andere ungangbar macht, ist ihr Dasein geprägt von der Unmöglichkeit einer Unterwerfung ihrer Macht. Wie das Meer, aus dem sie zu Beginn des Films entspringt, wird sie genutzt, wird zum Medium der Erfüllung einer machtgeprägten Agenda; Wikinger und Argonauten bewegen sich über den Nichtort Meer zur Kolonialisierung der umliegenden Welt respektive zur Abenteuerfahrt, das Meer trägt und ernährt sie, Heimat ist es dennoch nicht – Medea verhilft Jason, dem Mythos entsprechend, zu Vlies und Macht, gebiert ihm Nachkommen und wird doch letztlich und gegen eine neue Möglichkeit der Verwurzelung im skandinavischen Korinth ausgetauscht. Wie das Meer ist sie für den Menschen/den Mann Jason ein temporärer Seinsraum, dem emotive Werte und Erinnerungen abgesprochen werden, jedoch auch ein *lieu de mémoire* nach Pierre Nora (vgl. Borschberg/North 2010). Von Trier evoziert durch die Juxtaposition filmischer Aufnahmen als visuelle Gedächtniselemente und Medea als Figur eines literarisch-kulturellen Gedächtnisses die Notwendigkeit, beide Komponenten nicht nur in ihrer individuellen Symbolik zu

lesen. Sie sind auch in ihren symbolischen Wechselwirkungen zu betrachten und anzuerkennen – ein Prozess, den der Film anstößt, der allerdings durch die individuelle, kulturell geprägte und subjektive Diskursbildung vor dem Hintergrund gelesener medialer Texte erst durch die Rezipient:innen ausgeführt wird. In diesem Lektüreprozess findet eine Vermischung individueller und kulturspezifischer Komponenten statt, die Medea, wie auch das ihr dominant beigeordnete Meer, als *lieux de mémoire divisés* (vgl. ebd.) etablieren, als Räume kultureller, spatialer und historisch-mythischer Intersektionalität.

Allein die Gedächtnisleistung der Rezipierenden und die interpretative Bezugsetzung diverser kultureller Spezifika zueinander konstituieren Medea als eine Art menschlichen kulturellen *middle ground*, der verschiedene Komponenten einzelner kultureller Räume zu einem produktiven Austausch zusammenkommen lässt und die Filmfigur zu einer Echokammer transkultureller Symboliken macht, zu denen offenkundig auch das Meer in seiner Ambivalenz als Element der von Trier'schen *Medea* gezählt werden muss. Es ist ein Raum ohne geltende menschliche Gesetze und doch ein von (Natur-)Gewalt bestimmter, es spendet Leben und ist in der Lage, es zu nehmen (*nurture* vs. *torture*) und gilt gemeinhin als männlich dominiert und damit weiblich konnotiert und objektiviert, wenn auch, besonders in der Antike, der Ozean durch männliche Gottheiten wie Poseidon stark männlich gelesen wurde. Ihm entsprangen jedoch zahlreiche weibliche Kinder – als Wellen, wie die *Snorra-* und *Lieder-Edda* des 13. Jahrhunderts ausführen, Nixen und Sirenen (vgl. Helmreich 2017). Die weibliche Codierung des Meeres stellt eine spätestens seit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft kulturübergreifende Konstante dar, wie sie Stefan Helmreich am Beispiel der Wellen herausstellt, die auch in von Triers Film hochgradig symbolträchtig sind. Er verweist auf Klaus Theweleits *Männerphantasien* (1977/78), der die wiederkehrenden Topoi der Frau im/als Wasser, als reißender Strom und stürmische See, als grenzenloser, verlockender, gefährlicher Körper, besonders aber die Vagina als schäumend und parallel zum auf Wellen getragenen Seeschaum liest (vgl. Helmreich 2017: 31). Ergänzend hierzu führt Helmreich Luce Irigarays historisch-kritische Forschung an, die unterstreicht, dass »historically, the properties of fluids have been abandoned to the feminine« (ebd.). Damit bewegt sich Helmreich am Puls der Zeit des *Anthropocene Feminism*, durch Stacy Alaimo geprägt, der an der Intersektion zu *Critical Race Theories* davon ausgeht, dass materielle Einheiten – wie Wellen sie auch sind – durch Geschlechterrhetoriken geprägt (vgl. ebd.: 30) und damit mit individulkultureller Symbolik aufgeladen und entsprechend im Prozess einer rezipierenden Bedeutungskonstitution als Manifestationen eines kulturellen Gedächtnisses aufzuschlüsseln sind. Medea werden eben jene Charakteristika zugeeignet, sie stellt ebenfalls eine faszinierende und gefährliche Macht dar, ist durch ihre direkte Nähe zum Meer, aus dem sie entsteigt, untrennbar mit ihm und seiner Symbolik verbunden und herrscht über die Wellen, die Jason verschlingen und über die sie dem skandinavischen Korinth entflieht. Die sich hier manifestierende Monstrosität stellt zudem ein traditionelles Element aller Diskurse dar, die sich um den Medea-Mythos ranken; eine symbolische Verwandtschaft ist nicht zu leugnen.

Selbst in der konnotativen Ambivalenz der Wellen als weiblich in der altnordischen Mythologie gegenüber einer ihnen attestierten Männlichkeit in der griechischen Mythologie (vgl. ebd.: 33-35) bleibt von Triers Medea sichtbar, stellt sie doch ein geschlechterperformativ androgynes Wesen dar.

3. ZWISCHEN DEN GEZEITEN: HETEROTOPIE ALS WIDERSTANDSORT

Durch die gemeinsamen Kinder ist Medea an Jason und damit an die Erde gebunden und erscheint erstarrt in ihrem Dasein. Erst die Zerschlagung dessen, was sie bindet, ermöglicht eine Loslösung, durch die Nähe Medeas zum Wasser entsteht, so Andrea Schorr (vgl. 2009: 23), gar die Möglichkeit einer Reinigung von Schuld, mit der die Kolcherin sich belädt. Am Ende scheint eben dies einzutreten: Medea bewegt sich auf dem Seeweg fort von der Stätte des Infanzids, ihr Haar weht frei im Wind vor einem blauen Himmel, ebenso weit wie das Meer, während in einer Parallelmontage Jason in einem Gräsermeer versinkt, das filmisch aus Medeas Locken hervorgeht. Er geht zugrunde auf der Erde, während sie sich freimachen kann von irdischen Fesseln; *dea ex machina* entschwebt sie nicht, wie ihr antikes Vorbild, auf einem Schlangenzug in luftige Höhen, sondern gleitet auf Wellen getragen einer irdischen Existenz entgegen. Sie gibt sich dem zurück, aus dem sie sich zu Beginn erhoben hat: dem Meer; in einer äußerlichen Ruhe, die dem anfänglichen Überschlagen der Bilder kontrapunktisch gegenübersteht. Insbesondere durch das schneller werdende Rotieren der Kamera in Draufsicht auf die im Watt liegende Frau wird »die aus den Fugen geratene Welt ohne Orientierungspunkte, die den Seelenzustand Medeas widerspiegelt«, evoziert – es »drängt sich außerdem die näher liegende Assoziation eines Wasserstrudels auf, eines Malströms, der auf der Formebene den Strudel der Ereignisse vorwegnimmt, von dem Medea mitgerissen wird.« (Müller 2000: 166) Diesen Ereignisstrudel bedingt sie jedoch auch mit, und er droht sie ähnlich einer Sünden- oder Sintflut zu überschwemmen. Diese immanente Drohung, eine wiederkehrende Warnung vor dem sich Anbahnenden, korrespondiert mit den Stimmen des in der klassischen Tragödie vorhandenen Chores, der hier nicht figurativ in Erscheinung tritt, sondern in der Natur vorhanden ist. »Die Kommentare des Chores müssen also in den Bildern liegen.« (von Trier, zit. n. ebd.: 163) So ist es möglich, die letzte Zusammenkunft Medeas und Jasons am Strand, vor den Morden, in ihrer stilistischen Umsetzung als Chorkommentar in einer Art Zukunftsvision zu deuten. Hier finden sich die dem Paar zugeschriebenen Elemente vertauscht, wann immer Jason gezeigt wird, ist der Hintergrund ausgefüllt von Meer und schäumenden Wellen, während Medea von Dünen eingerahmt wird. Die Farbcodierung dieser Aufnahmen hingegen wird durch einen Blue Box-Effekt vertauscht; so ist das Meer hinter Jason grün, die Dünen um Medea hingegen sind blau gehalten, was, wie auch Müller (vgl. ebd.: 160) herausstellt, auf die letzten Aufnahmen des Filmes hindeutet, in denen die Figuren sich wieder »in ihrem Element« befinden. Auch

die einrollenden Wellen hinter Jason deuten auf dessen letztendlichen Untergang in Medeas Tun hin.

Wie bereits angedeutet, spielt jedoch nicht nur das Meer in seiner Urform eine bedeutende Rolle: Vor allem dem Sumpf, in dem Medea die Zutaten für ihr Gift zusammenklaubt und in dem Kreon, seiner Überlegenheit beraubt, Medea folgend im Nebelmeer zu verschwinden droht, ist besondere Bedeutung beizumessen. Als Heimatlose in den klar definierten Umgebungen Korinths findet Medea erst im Heterotop, dem eigentlich unbewohnten Niemandsland des Moores, einen Seinsort. Doch auch hier kann die Giftmischerin sich ihres Elementes bedienen: Als Zwischenform von Wasser und Land respektive Wasser und Luft sind Medea sowohl Sumpf als auch Nebel nützlich und untertan. Sie ermöglichen ihr ein furchtloses Verbleiben, indem sie Kreon und seine Männer verängstigen und ihnen dort sicheres Geleit und Orientierung nehmen, wo Medea sich ihrer Früchte für ihre grausame, doch gleichzeitig auch emanzipatorische Rache an Jason bedienen kann. Diese divergierenden Wahrnehmungen der Heterotopie manifestieren sich auch in allgemeineren Rezeptionen derselben. Rodney James Giblett stellt heraus, dass Sümpfe

have been seen by many in ›the west‹ as places of darkness, disease and death, horror and the uncanny, melancholy and monstrous – in short, as black waters. Yet a minority in ›the west‹ and the indigenes of Australia (and no doubt elsewhere) regard wetlands as places of both life and death, light and dark, as biologically rich and fertile, [...] vital for life in earth. (Giblett, zit. n. Müller 2000: 168)

Müller fügt hinzu: »[S]chon immer wurde mit dem Sumpf das Weibliche assoziiert (Schleim, Gebärmutter). Er gilt als [...] Zufluchtsort für Flüchtlinge oder Widerstandsbastion und Versteck für Anführer oder allgemein als Ort, wo sich ›the Other‹ aufhält.« (Ebd.) Und dies alles ist Medea: Geflüchtete vor dem Bann Kreons und dem doch unausweichlichen Ende ihrer Elternschaft, Widerständige gegen eine aufoktroierte Machtkonstellation und Anführerin ihrer eigenen Rebellion gegen Jason, Korinth, Illoyalität und Missbrauch.

4. ABJEKTIVITÄT IN PERSON UND ORT

Das ›Wikingertum‹ der von Trier'schen Griechen stellt formell eine Assonanz mit dem Seefahrermythos der *Argonautica* dar, Hinweise auf die Seemacht Kreons und Jasons durchziehen den Film; selbst die endliche Enthebung Medeas von jeglicher irdischer Rechenschaft für ihre Taten *deus ex machina* auf dem zu Aigeus' Schiff umgeformten Schlangenwagen unterstreicht den Fokus auf die See als *dramatis persona*. Gar ließe sich darüber debattieren, inwiefern Jason hier als ein dem populären Bild entsprechend frauenraubender Wikinger gelesen werden kann, lässt von Trier doch die Vorgeschichte um dessen Zusammenkunft mit Medea bis auf wenige, an eine Stummfilmtradition erinnernde Bildtafeln weitestgehend im Dunkeln und überlässt sie damit assoziativ der Rezipient:innen,

während er kritisiert: »Ich bin mit dem Film nicht sonderlich zufrieden. Ich glaube, es liegt daran, daß ich diesen ganzen Wikingerquatsch nicht in den Griff bekommen habe. Egal, wie man solche Sachen umsetzt, gerät das Ergebnis unfreiwillig zu einer Art Maskerade.« (von Trier, zit. n. Björkman 2001: 120) Wer sich bspw. an Grillparzers *Goldenes Vließ* (1821) erinnert, mag Medeas blutigen Weggang aus der Heimat als von (blinder) Liebe bestimmt deuten, andere Versionen wie bspw. Dea Lohers *Manhattan Medea* (1999) stellen existenziellere Fragen nach dem Überleben in Heimat und/oder Fremde jeweils in den Vordergrund. Was diesen »Arbeiten am Mythos«⁵ (H. Blumenberg) gemein ist, ist die omnipräsente Verhandlung von Xenophobie, Alienation, Heimatlosigkeit – sowohl im geographischen wie auch im genealogischen Sinne. So ist Medeas

failure to fit in [...] ascribed to purely social causes: she is a barbarian among Greeks. This element is also present in the ancient accounts, but it simply reinforces the root difficulty of Medea's pied nature, part-god, part-mortal, part-beast; heroic male and maternal female. Within the moral order of specific natures, this is the essence of her tragedy and why her deliberations, which stage the conflict among her several natures, are of greater moral import than her deed. (Daston 2002: 392)

5 | Ohne an dieser Stelle erschöpfend auf alle Medea-Texte eingehen zu können, soll dennoch kurz auf den wohl bekanntesten Medea-Film von Pier Paolo Pasolini (*Medea*, Italien 1969) verwiesen werden. Als gleichermaßen bild- und audiogewaltiges Kunstwerk stellt auch Pasolini seine Medea in Verbindung mit dem Meer dar – jedoch zeichnet sich sein Text visuell gerade durch die Absenz dessen aus. Medea moniert, in Korinth, auf trockenem, sichtbar dürrer Boden, habe sie jede Verbindung zu den sie umgebenden Mächten verloren, ihren Ahnen wie auch den Kräften der Natur. Pasolini reiht sich in dieser Hinsicht stärker in die oben genannte Tradition einer Verbindung zwischen Frau und Natur ein, jedoch wird auch hier durch die Macht der Figur Medea eine einfache Lesart verhindert. Neben zahlreichen Unterschieden weisen die Filme Pasolinis und von Triers einige Parallelen auf, die sich auf das Gros der Mythosversionen übertragen lässt. Beide stellen nicht nur die Figur Medea, sondern auch ihre Perspektive auf das sich entfaltende Geschehen in den Vordergrund; in beiden wird ihre Übermenschlichkeit dargestellt, wenn auch von Trier von einer direkten Anrufung Medeas an ihre Gottheiten absteht; zuletzt – und besonders für den vorliegenden Beitrag interessant – stellt die immerwährende Verbundenheit Medeas mit dem Meer eine Universalie dar. Als Tochter Kolchis' entstammt sie der Schwarzmeerküste, das Meer trägt sie auf der Argo gen Korinth und die besonders in den neueren Versionen des Mythos thematisierte Flucht nach vollbrachten Taten nach Athen geschieht mit Aigeus' Schiff. Für den Medea-Mythos als Teil eines kulturellen Gedächtnisses lässt sich hieraus ableiten, dass, egal ob nun von der von Trier'schen nordischen Medea oder der mediterranen Medea Pasolinis ausgegangen wird, die Betonung der Seefahrt und die ökonomische wie mystische Signifikanz des Meeres für den Mythos und die menschliche Realgeschichte gleichermaßen bedeutungsvoll sind – was die Funktion des Mythos als kulturelles Gedächtnis und die Signifikanz des Meeres (ob als Geschehensort, beinahe eigenständige Figur oder gar schmerzliche Leerstelle) als Mnemotopos, als lebendigen Erinnerungsort, verstärkt.

Besonders Medeas Dasein als äußerlich meist maskulinisiert markierte Frau stellt sie im filmischen Medium als andersartig heraus, denn obschon sie Kreusa mit Gift zu Leibe rückt und den Kindern Schlingen um die Hälse knüpft, was beides gemeinhin weiblich markiert ist (vgl. Leonard 2015: 5), ist sie doch mit Ausnahme der Schlusszene beinahe »ent-körperlicht«. »We never see her body; it is covered by long, tight-fitting black costume, almost like the skin of a sea mammal, suggesting once again her affinity with water and perhaps pointing to Nordic allusions of the mythical selkie (creatures that can transform themselves from seals to humans).« (Joseph/Johnson 2008: 121) Asbjørn Jøn (vgl. 1998: 96-98) stellt das Selkie als eine Mischform aus Mensch und Robbe heraus und verortet es in einer keltischen und nordischen Mythologie; es sei gutmütig und positiv konnotiert; weibliche Selkies könnten in ihren menschlichen Körpern gefangen bleiben, wenn man sich ihrer wie eines Mantels aus abgelegter Robbenhaut bemächtigte, was sie zu einem Leben unter Menschen verdamme, bis sie ihre Haut wieder überstreifen könnten. Obschon hier konkret das Selkie als Referenzobjekt angedeutet wird, liegt insbesondere durch das Verbergen ihrer roten Locken unter einer wie mit Schuppen besetzten Kappe, die die Ähnlichkeit mit einem ergonomisch geformten Tierkopf weiter untermalt, auch eine mögliche Verbindung Medeas zur Symbolik der (See-)Schlange nahe. Diese durchdringt den Medea-Mythos insbesondere in der Version Senecas (um 56 n.Chr.), sei es in Form des bereits erwähnten Schlangenzuges, aufgrund der um den Hals gelegten Schlangen beim Beschwören der Geister der Unterwelt, denen sich Medea überstellt, oder aber durch die Lesart ihrer *dramatis persona* als Schlange. In ihrem furiosen Dasein wird Medea selbst den Tieren ähnlich: Sie ist intelligent wie eine Schlange und vereint in sich die Möglichkeit, andere zu töten, ohne dabei selbst fatalen Schaden zu nehmen, und zugleich als Mutter und Zauberin Leben zu spenden – zuletzt auch sich selbst. Für Senecas Athener und ihre eigenen Kinder wird Medea eine Schlange im negativsten Sinne, eine giftige Furie, zum schlimmsten Feind von Leben und Ordnung. Im Gegensatz dazu jedoch steht der Aufstieg Medeas aus der Welt. In einem von geflügelten Schlangen gezogenen Wagen wird sie von Helios gehoben, die vorher tödlichen Tiere ermöglichen ihrer Herrin die Flucht. Poetisch gesehen rahmt Seneca seine Tragödie mit dem Bild der schlangenhaften Furie ein. Mit gespaltener Zunge fragt Medea zu Beginn, wem sie zuerst den Tod bringen soll, bevor sie am Ende, nach begangener Tat, blutbefleckt und Athen vergiftet zurücklassend, in ein anderes Leben entschwebt – Elemente, die auch von Trier aufgegriffen.

Weiterhin ließe sich die Schuppenstruktur der Kappe auch als fischähnlich ausdeuten, was wiederum die Zuschreibung Medeas zum Wasser untermauern würde, gar ähnlich einer Meerjungfrau oder -hexe (vgl. Müller 2000: 165), die, je nach kulturellem Referenzrahmen, ebenfalls, wie auch Medea, Leben gebend und Leben nehmend gedeutet werden (vgl. Asbjørn Jøn 1998: 96; Eason 2008: 149). Medea bemächtigt sich in ihrer schwarz-glänzenden Tracht, einer grundsätzlich in kalten Farben gehaltenen Umgebung und herben, beinahe wettergegerbten Zügen einer Art verbittertem Stolz und geht schließlich, bis auf wenige Ausnahmen, mit einer besonderen Verdrossenheit und Härte gegen ihre

männlichen Gegner vor (zwar ist auch Glauke zur Gruppe der ihr Entgegenstehenden zu zählen, jedoch zeichnet sie sich durch nahezu gehorsame Passivität aus, indem sie nicht direkt gegen die Rivalin vorgeht, sondern Druck auf Jason ausübt). Die Kolcherin verkörpert die Rolle der *femme révoltée*, die ihr Schicksal an sich nimmt, in ihrem Aktivismus jedoch »zum Mann werden [muss], um gegen Jason zu kämpfen und den Mord an den Kindern auszuführen. Als die Amme sie fragt, ob sie lieber ein Mann wäre, antwortet sie ohne Zögern mit ja, nachdem sie vorher über die Stellung der Frau in der Gesellschaft geklagt hat.« (Müller 2000: 162) Medeas Androgynie und die Demarkierung ihres Körpers als weiblich* führen visuell zur Aufbrechung eines Genderbinarismus, wenngleich der Film letztlich mit der symbolischen Entfesselung ihrer Haare und der Rückkehr zu semiotischer Weiblichkeit in einer tradierten Gendermatrix verbleibt. Von Medea geht die alles überspülende Macht im Film aus, die benötigt wird, um den existenziellen Konflikt von Stärke, Emotion, Aufopferung und Emanzipation auszutragen, der das Leben der Mutter besonders vereinnahmt. Mit ihrer Rache an Jason, der die Kinder zum Opfer fallen, demonstriert Medea eine besonders große Leidensfähigkeit, sie geht entschlossen und ruhig vor, wenn sie auch kurz hadert, als die Kinder nacheinander am Galgen hängen, und durchbricht so ein proklamiertes Bild ihrer Selbst als kaltblütige Rächerin. Sie ist es, die durch die Tilgung der Söhne vor allem Jasons Fortbestand zerstört, ist dieser doch letztlich abhängig von der Frau, die ihm Kinder gebiert – ebenso wie Kreon, der seine Stammhalterschaft durch den Tod Glaukes ebenfalls ausgelöscht sieht, und Aigeus, dessen Kinderlosigkeit ihn erst in die Gewässer bringt, in denen er auch Medea trifft, die ihm bei der Sicherung seines Erbes behilflich sein will, so er ihr die Abreise aus Korinth sichert. Sie nimmt den Kindern das Leben und befreit sich, was bildlich sonst Jason zukommt, obschon seine Freiheit eine trügerische ist. Er ist

zwar in der freien Natur zugange, doch auch dort ist er gefangen. Zum einen sieht man ihn [während der Verfolgung Medeas und der Kinder; B.B.] inmitten der Baumstämme, aus denen er keinen Fluchtweg findet, wie oft er auch hin- und herreiten mag. Zum anderen wird er durch den Kader der Kamera im Grasmeer festgehalten und kann aus dessen Grenzen nicht ausbrechen. (Ebd.: 167)

Doch auch Medea ist stetig unfrei und erst

nach vollbrachter Rache und nachdem sie auf Aigeus' Schiff in Sicherheit ist, darf die androgyne Medea wieder zur Frau werden und ihr Haarnetz abnehmen, so dass ihr rotbraunes Haar im Wind wehen kann. [...] Sie ist nur eine relative Siegerin, denn sie hat alles verloren, auch ihren Status als Mutter und so einen wichtigen Teil ihrer Weiblichkeit, die sie nun zumindest äußerlich wieder annimmt. (Ebd.: 162)⁶

6 | Es sei an dieser Stelle auf die Problematik einer Zuschreibung von Weiblichkeit aufgrund biologischer Mutterschaft verwiesen, die zwischen sozialer Rolle, Genderperformance und biologischem Geschlecht nicht ausreichend unterscheidet.

Auf indiskutabel grausame Weise entledigt sich Medea der ihr durch Jason aufgebürdeten Opferrolle in ewiger Heimatlosigkeit ohne jegliche kulturelle Zugehörigkeit und ihre Kinder; so verweigert sie sich der Erfüllung patriarchaler Machtphantasien, indem sie als Schicksalsgöttin eine Unglücksflut über diejenigen heraufbeschwört, die sie fesselten. In ihrem gelösten Haar sehen Susan Joseph und Marguerite Johnson nun nicht länger die Androgyne, sondern stellen fest, Medea sei »once again a nymph, a play on the multiple meanings of nymph as unmarried woman, water creature, and mournful presence« (Joseph/Johnson 2008: 123).

5. *EMOTIO* OHNE AFFEKT

Ähnlich wie die Titelfigur in Heinrich Leopold Wagners Drama *Die Kindermörderin* (1776) zeichnet sich auch von Triers *Medea* durch emotionale Janusköpfigkeit aus: Bestimmt vergiftet sie die Zacken der Krone Glaukes und flieht danach mit den Söhnen – Kalkül und Hass dominieren diese Taten; erreicht sie jedoch den Galgenbaum, lässt letzte Fürsorge für die Kinder sie bis zuletzt stocken. Auch nach dem Tode der Söhne bleibt ein Schleier der Grausamkeit ihrer Tat an ihr haften, der sich auch durch die sinnbildliche Befreiung der roten Mähne aus ihrer Kopfbedeckung nicht ablegen lässt. Medea ist gezeichnet. Dies ist bereits der Anfangsszene immanent, von Trier eröffnet zu Medeas Verfasstheit, »daß sie, indem sie den Atem anhält, ihren Schmerz und ihren Zorn zurückhält, den gewaltigen Schmerz, den sie in ihrem Körper verspürt« (Björkman 2001: 118). Mit dem wie ein nach innen gerichteter Schrei anmutenden schockartigen Schnappen nach Luft wird diesen Emotionen ein Weg an die Oberfläche gebahnt, auch das wenig später umgesetzte Wiederauftauchen der Frau aus dem nunmehr hüfthohen Wasser »illustrates that Medea will not allow herself to be submerged and washed away permanently (or even drown herself in her distress, as some critics have it)« (Baertschi 2013: 125). »Medea steht mit ihrem nassen schwarzen Kleid regungslos im weiten flachen Meer: eine ebenso bedrohlich wie traurig wirkende Einstellung, die dadurch beendet wird, daß die Kamera in einem klatschenden Geräusch wie mit roher Gewalt nach unten gerissen wird und gurgelnd im Dunkel versinkt.« (Forst 1998: 65)

Der in die Ferne gerichtete Blick unterstreicht hierbei Medeas Wunsch, das Land zu verlassen, wie sie es der Amme später anträgt. Die Kolcherin erscheint als vom Wasser umspült, jedoch nicht bedroht – alles deutet darauf hin, dass sie durch ihren Stand im Wasser gleichermaßen Teil von und Herrscherin über diese Naturgewalt ist; die Macht des hier dunklen Wassers ist ihr immanent und wird sich sintflutartig über ihren Gegnern entladen. Medea wird zu einem Beispiel par excellence einer ›mother in mourning‹ (N. Loraux), einer Mutter, gefangen in einer, wie Miriam Leonard es zusammenfasst, »dramatic tension between suffering and action, mourning and revenge« (Leonard 2015: 2). Nachdem Medea lange das ihr widerfahrende Unrecht hinnimmt, anstatt mit machtweltlicher *actio* dagegen vorzugehen, entlädt sich das Angestaute schließlich, nach

Jasons finaler Ablehnung und Verspottung ihrer Lösungsversuche und dem tätigen Zu-Boden-Schlagen seiner vormals Vertrauten, radikal an den Personen seines Begehrens. An dieser Stelle ist nun der 40-minütige Rückblick auf die Geschichte Medeas beendet und holt die filmische Gegenwart ein, die Begründungen für ihr Handeln weichen der eigentlichen Tat, eingeleitet durch das Bild der im Watt liegenden Frau, welches auch den Film eröffnet. Medea macht ihre Kinder zu Manifestationen ihres Leidens – sowohl unter den Ungerechtigkeiten des Mannes als auch unter dem letztlich Verlust der Söhne durch ihre eigene Hand. Auf die Hinrichtung der Kinder wird im Folgenden näher eingegangen.

6. GÖTTER, MENSCHEN, UNGEHEUER

Bereits in der Zwischeneinblendung der Titelgraphik »Medea« mit dem entsprechenden Filmtitel nimmt die Komposition der Körper der Söhne als stilisierte Gehängte im Namen der Mutter und die unscharfe Einblendung der schlafenden Kinder im Hintergrund zu Medeas klarer Aussage: »I long for my native land! I long for my mother, my sister, everyone ... I long for revenge«, das unausweichliche Ende der mythologischen Überlieferung und damit des Films voreweg. Die Söhne büßen beinahe biblisch für die Verfehlungen anderer (in diesem Falle Jasons), ihr Opfer befreit jedoch nicht eine Masse von Sünden:innen, sondern etabliert neuerlich die grausame Größe Medeas. Zwar kann dies als eine Art profeministischer Akt gelesen werden, doch ist der Mord an den Kindern keinesfalls positivistisch zu sehen. Die Kinder fallen als Platzhalter dem existenziellen Konflikt der Erwachsenen, besonders der Eltern untereinander, aber eben auch der politischen Einheit des korinthischen Staates, zum Opfer und ihr Ableben befriedigt einen Rachedurst der Mutter, wie auch durch Glaukes Tod bekräftigt wird. Dennoch liegen der Hinrichtung der Söhne größere Konflikte zugrunde als die oben genannten; es stellt sich besonders die Frage nach der Bewertung der Tat vor dem Hintergrund der widersprüchlichen Natur Medeas:

[I]s she goddess or human? human or animal? masculine hero or feminine mother? civilized or savage? mad or sane? [...] the inner struggle that precedes her decision to kill her children is one of the conflicting natures, not just conflicting motives. And once that deadly resolve is realized, it is Medea's nature (not her undeniable guilt) that must be urgently clarified by the other characters in the tragedy. The question they pose in their horror and despair is not so much what kind of person could do such a thing, but, rather, is Medea a person at all, a member of humanity as a natural kind. (Daston 2002: 380f.)

Meiner Ansicht nach sind diese Fragen hier zu einfach gestellt: Ob Medea a *oder* b ist, ist nicht eindeutig zu beantworten, vereint sie doch Charakteristika diverser mythologischer wie menschlicher Daseinsformen in sich und ist schon qua Genealogie definitiv nicht ausschließlich Göttin *oder* Mensch. Auch die Frage nach menschlichem gegenüber tierischem Verhalten ist zu kontextualisieren: Erkennt

man ihre Taten als triebgesteuert an, wäre wohl Letzteres zutreffend, Affektivität hingegen würde womöglich auf Menschlichkeit – wenn auch potenziell in einem Status blinder Rache – hindeuten, wobei zu debattieren wäre, ob es sich hierbei um blinde Rache handelt oder nicht vielmehr, wie oben genannt, um kalkulierte Taten. Ebenso wäre es möglich, ihre Taten als göttlich zu bezeichnen, in Anlehnung an die vorgestellten Kategorien ihrer Genealogie. Sicherlich, göttlich im Sinne von herausragend, gut, genial wäre hier nicht gemeint, sondern vielmehr göttlich im Sinne von mächtig oder, in christlicher Tradition, auch alttestamentarisch-grausam. Die Idee, Medea könne nicht als Person anerkannt werden, erscheint hingegen unzulänglich, wird sie doch durch Kreon als Gefahr für Staat und Leben gesehen und als *natürliche Person* vor dem Recht des Staates (dessen ausführende Gewalt er im Ausspruch des Bannes über die Kolcherin ist) zum Verlassen des Staatsgebietes verurteilt.

Wo Evokationen von äußeren Ähnlichkeiten zu Kreaturen wie Selkies, Meerjungfrauen oder Meerhexen passend sind und bereits Euripides, auf dessen Tragödie von Triers Umsetzung ja basiert, das Meer bzw. das Wasser als Element Medeas anerkennt (vgl. Joseph/Johnson 2008), wird die Ungeheuerlichkeit Medeas auch durch filmische Spezifika unterstrichen. Nicht nur wird die Kamera zu Beginn von den Medea umgebenden dunklen Wassermassen überspült, was Beunruhigung und Düsternis unterstreicht, auch dominieren Normalsicht und Aufsicht zur Figur. Es schwankt der

point of view [...] zwischen der menschlichen und der göttlichen Perspektive. Der Mensch ist hin- und hergerissen zwischen Autonomie auf der einen und Passivität und Ohnmacht auf der anderen Seite, was wiederum die Ambivalenz der Figur, zum Beispiel Medeas Doppelrolle als Täterin und Opfer, untermalt. (Schorr 2009: 16)

Bevor Medea überspült wird, wird die auch hier eingeführte ›Gotthaftigkeit‹ (auch hier: alttestamentarischer, zürnender Gott) ad extremum geführt, wenn im Hintergrund die einrollenden Wellen von erweiterten Quarten (*augmented fourths*) begleitet werden – »in Western music from Baroque cantatas to Disney cartoons, a time-worn metaphor for the devil« (Joseph/Johnson 2008: 118). Ob hier nun Medea oder aber die sinnbildliche Flut teuflisch ist, bleibt unklar.

The modern Medea is at once unnatural and all too natural. In her, the orders of specific natures and universal Nature collide, turning her into a moral paradox. [...] infanticide committed by the mother eludes ethical analysis. Instead, ingenuity is channeled into imagining circumstances so horrendous that a mother might kill her children in the service rather than in violation of maternal nature. (Daston 2002: 385)

Liest man Medea entsprechend unabhängig von den oben genannten Kategorien primär als Mutter, ergeben sich weitere Paradoxien in der Evaluation ihrer Tat. Sie umsorgt die Kinder, so bspw. als der Jüngere fällt und sein Knie aufschlägt, hält bei der Durchführung ihrer Tat leidend inne, hebt gar den älteren Sohn hoch, bis ihre Kräfte sie verlassen, um seinen Tod offenbar doch noch hinauszuzögern.

zögern. Doch kündigt sich bereits früh, im Wutausbruch gegenüber der Amme, die bevorstehende Grausamkeit an. Bereits als die Kinder schlafen, überschattet Medeas Silhouette die Lagerstatt – Müller assoziiert dies mit der abstrakten Darstellung der Mutter als Todesengel (vgl. Müller 2000: 160), wiederum eine Übermenschlichkeit attestierend. Vollendet wird Medeas Tat hingegen nicht in Dunkelheit oder Zwielficht, sondern bei strahlendem Sonnenschein, nahezu vor den Augen des Großvaters Helios. Das Licht erhellt nach und nach das Gräsermeer, bevor es auch den Galgenbaum umfasst und Medea in das Gesicht scheint. Die Sommerwiese, in deren Mitte erhöht der Galgenbaum thront, erscheint hier in goldbraunen Farben, die Textur erinnert während der Kamerafahrt über die Ebene an Wellen auf dem Meer, da sich auch die Gräser vom Wind bewegt wellenförmig regen. Medea erscheint zuletzt still, fast gelähmt, wohl ob ihrer Tat, hingegen ist sie es, die sich im wahrsten Sinne zu neuen Ufern begeben kann. Im scharfen Gegensatz hierzu steht Jason, der am Schluss im Zentrum des Kaders inmitten des Gräsermeeres zusammensinkt und in einer Reihe von Fade-outs mit selbigem verschmilzt und zu ertrinken scheint.

7. FAZIT

Lars von Triers *Medea* stellt nicht per se das Meer als transkulturellen Erinnerungsraum aus, sondern etabliert die Hauptfigur, die gleich zu Beginn des Filmes den Fluten entsteigt und fortwährend mit Wasser, Wellen und nicht zuletzt auch dem Meer in symbolischer wie spatialer Weise eng verbunden ist, als kulturellen Gedächtnisort, den es auf der Rezeptionsseite durch individuelle Interpretations- und Gedächtnisleistung zu entschlüsseln gilt. Medea stellt nicht nur eine androgyne und damit geschlechtlich ambivalente Figur dar, die somit in sich die divergierende kulturelle Codierung von Wellen und Wasser vereint. Durch das Mythologem ihres griechisch-römischen Namens und die Verortung in einer nordisch-mythischen Vorzeitlichkeit werden zwei Mythostraditionen einander zugeführt, die jeweils das kulturelle Gedächtnis einer westlichen Kulturgemeinschaft prägen und durch ihre Juxtaposition Medea selbst als einen *lieu de mémoire divisé* etablieren. Sie wird zu einem *middle ground* unterschiedlicher Kulturtraditionen, Wertekanons und Diskurse. *Medea* stellt eine Arbeit am klassischen Mythos dar, die ausgesprochen transkulturell zu lesen ist und zeitgleich als Echokammer, Referenzraum und Erinnerungsort angesehen werden kann, welche die Rezipient:innen aufgrund ihrer individuellen Zugriffe auf kulturelle Kanones, textuelle Elemente des eigenen kulturellen Gedächtnisses sowie visuelle Traditionen kinematographischer Stilrichtungen prozesshaft bedeutungstragend machen.

LITERATUR

- Asbjørn Jøn, Allan (1998): Dugongs and Mermaids, Selkies and Seals. In: Australian Folklore 13, S. 94-98.
- Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders./Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a.M., S. 9-19.
- Baertschi, Annette M. (2013): Rebel and Martyr: The *Medea* of Lars von Trier. In: Konstantinos P. Nikoloutsos (Hg.): Ancient Greek Women in Film. Oxford, S. 117-136.
- Björkman, Stig (2001): Trier über von Trier. Gespräche mit Stig Björkman. Hamburg.
- Borschberg, Peter/North, Michael (2010): Transcending Borders: The Sea as Realm of Memory. In: Asia Europe Journal 8, S. 279-292.
- Christie, Ian (2000): Between Magic and Realism: *Medea* on Film. In: Edith Hall/Fiona Macintosh/Oliver Taplin (Hg.): *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford, S. 144-165.
- Daston, Lorraine (2002): The Morality of Natural Orders: The Power of *Medea*. Vortrag in der Reihe The Tanner Lectures on Human Values, gehalten am 6. November 2002 an der Harvard University, S. 373-411; online unter: https://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/d/daston_2002.pdf [Stand: 1.10.2020].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2006): 1440 – Das Glatte und das Gekerbte. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., S. 434-448.
- Eason, Cassandra (2008): *Fabulous Creatures, Mythical Monsters and Animal Power Symbols*. Greenwood.
- Forst, Achim (1998): *Breaking the Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg.
- Helmreich, Stefan (2017): The Genders of Waves. In: *Women's Studies Quarterly* 45, H. 1/2, S. 29-51.
- Joseph, Susan/Johnson, Marguerite (2008): »An Orchid in the Land of Technology«: Narrative and Representation in Lars von Trier's *Medea*. In: *Arethusa* 41, H. 1, S. 113-132.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Aus dem Franz. v. Leon S. Roudiez. New York.
- Leonard, Miriam (2015): »I know what has to happen«: Tragedy in Lars von Trier's *Medea*. In: *Theory and Event* 18, H. 2, o.S.
- Lütkehaus, Ludger (Hg.; 2001): *Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf*. Stuttgart.
- Müller, Marion (?2000): *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin.
- Schorr, Andrea (2009): *Frauenfiguren in den Filmen Lars von Triers. Von Opfern und Tätern*. Saarbrücken.

»Ein bisschen was muss dran sein«

Nautisches Erzählen und nautisches Erinnern in Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht*

ELISA MÜLLER-ADAMS

Abstract

In Judith Schalansky's novel *Blau steht dir nicht*, Matrosenroman (2011) the sea has a central poetological function. Focussing on the liminal space of the sea and on nautical imagery, the novel's narrative and poetological programme are characterised by an approach which involves childhood and collective cultural memories as well as literary memory. Developing a form of ›nautical narration‹ the text explores concepts of memory, identity and writing. Applying the concept of ›travelling memory‹ this article analyses how the novel's narrative strategies are used not only to question the stability and certainty of memory, but also to reflect on transcultural movements and representations of memory.

Title: Nautical Narration and Nautical Memory in Judith Schalansky's *Blau steht dir nicht*

Keywords: travelling memory; transcultural memory; nautical literature; intertextuality; island

Erinnerungen halten nicht still – diese Beobachtung begründet Astrid Erlls Begriff des ›travelling memory‹:¹ »I claim that *all* cultural memory *must* ›travel‹, be kept in motion, in order to ›stay alive‹, to have an impact both on individual minds and social formations.« (Erll 201b: 12; Hervorh. i.O.). In Judith Schalanskys² Roman *Blau steht dir nicht* stehen solche Reise- und Migrationsbewegun-

1 | »To describe such processes I draw on James Clifford's metaphor of ›travelling culture‹. The anthropologist famously said that ›cultures do not hold still for their portraits‹. The same is true for memory: Memories do not hold still – on the contrary, they seem to be constituted first of all through movement. What we are dealing with, therefore, is not so much (and perhaps not even metaphorically) ›sites‹ of memory, *lieux de mémoire*, but rather the ›travels‹ of memory, *les voyages* or *les mouvements de mémoire*. Possible contexts of such movement range from everyday interaction among different social groups to transnational media reception and from trade, migration and diaspora to war and colonialism. In fact, the very fundamentals of what we assume to be Western cultural memory are the product of transcultural movements.« (Erll 2011b: 11)

2 | Judith Schalansky, 1980 in Greifswald geboren, wurde einem größerem Publikum bekannt durch ihren Roman *Der Hals der Giraffe*, der 2011 auf der Longlist des Deutschen Buchpreises stand. Ein Merkmal von Schalanskys Texten ist die enge Verbin-

gen von kollektiven Erinnerungen im Mittelpunkt. Dabei verbinden der liminale Raum des Meeres und die nautische Metaphorik die beiden Ebenen des Narrativs: die (auto-)biographische Erinnerung des Mädchens Jenny an ihre Kindheit in der DDR und besonders die Besuche bei den Großeltern auf Usedom sowie die Reisebewegung der Ich-Erzählerin in der Gegenwart nach Riga, New York und Greifswald. Dabei werden verschiedene Erinnerungsdiskurse von individuellen (Kindheits-)Erinnerungen über Ereignisse der europäischen Geschichte bis zu intertextuellen Referenzen aufgerufen.

Dieser Beitrag geht von der Beobachtung aus, dass der Text höchst selbstreflexiv ist und ein poetologisches Programm formuliert, das Schreibweisen und Erinnerungsweisen und den Raum des Meeres – also Erfindung, Erinnerung, Raum³ – zusammenführt unter einem Prinzip, das hier als ›nautisches Erzählen‹ bezeichnet werden soll. ›Nautisch‹ ist nicht deshalb gewählt, weil das Meer Schauplatz oder die Seefahrt zentrales Thema ist (denn das ist in diesem Roman nur sehr bedingt der Fall), sondern vor allem weil das Meer in Schalanskys Roman eine zentrale poetologische und erinnerungspoetische Funktion übernimmt. Diese Funktion lässt sich mit dem Begriff der transkulturellen Erinnerung verbinden. Während der Begriff des *lieu de mémoire*, den Pierre Nora geprägt hat, sich auf Orte bzw. Räumlichkeiten bezieht, die im kollektiven, nationalen Gedächtnis eine zentrale Rolle spielen und denen eine besondere Bedeutung gerade in Bezug auf nationale Identitätskonstruktionen zugewiesen wird, wendet sich das Konzept der transkulturellen Erinnerung, das seit einigen Jahren in den kulturwissenschaftlichen Gedächtnisstudien/*memory studies* verwendet wird, hingegen von dieser an nationale Grenzen gebundenen Vorstellung von Erinnerung ab und betont stattdessen die Beweglichkeit und Fluidität von Erinnerung und kulturellem Gedächtnis:

dung von Grafik, Buchgestaltung und literarischem Text. Ihre erste Veröffentlichung war auch der Schriftart Fraktur gewidmet (*Fraktur mon amour*), ganz offensichtlich ist dies aber in ihrem international erfolgreichen *Atlas der abgelegenen Inseln. 50 Inseln, auf denen ich nie war und nie sein werde. Blau steht dir nicht* ist Schalanskys erster Roman, der von der Forschung relativ wenig (Ausnahmen sind Kosta 2012; Karlsson Hammarfelt 2016; Montané Forasté 2018) beachtet und vor allem im Zusammenhang mit dem *Atlas* gelesen wurde.

3 | Diese Trias von *invention*, *memory*, *place* beschreibt bei Edward Said das Konzept der *imaginative geography*. Der Begriff der Erfindung oder Konstruktion ist, wie Jan Rupp feststellt, bei Said das verbindende Element zwischen Raum und Gedächtnis. Das Konzept der *imaginative geography* argumentierte für ein Denaturalisieren des Raums, in der die Vorstellung eines Raums eben nicht an dessen materielle Gegebenheiten gebunden ist. Für kulturelle Erinnerungsräume gelte bei Said, so Rupp, das »Primat solcher ›Erfindung‹ gegenüber der tatsächlichen Geschichtsträchtigkeit von Orten und ihrer durch physische Materialität verbürgten Gedächtnisrelevanz. [...] [E]rst die Produktion ›ideellen‹ Raumes ermöglicht ihren Status als *lieux de mémoire* und stellt ihn sicher.« (Rupp 2009: 187)

As a theory and methodology, transcultural memory means a change in the focus attention: from stable and allegedly ›pure‹ national-cultural memory towards the movements, connections, and mixing of memories [...] Memory is fundamentally transcultural. No version of the past and no product in the archive will ever belong to just one community or place, but usually has its own history of ›travel and translation‹. (Erll 2014; Hervorh. i.O.)

In diesem Kontext und aus diesen Überlegungen heraus soll die Lektüre des Romans von Schalansky angesiedelt werden. Dabei soll *Blau steht dir nicht* auf Schreibweisen, auf ›nautisches Erzählen‹, hin untersucht und in ihrer Funktion als Inszenierung von Erinnerungsmodellen beschrieben werden.

1. NAUTISCHES ERZÄHLEN – NAUTISCHES ERINNERN

Die Metapher vom Schiff der Dichtung ist alt und auch das Meer als Motiv hat in der Literatur eine lange Tradition, es liegen daher auch eine Reihe von motivgeschichtlichen Untersuchungen zum Meer und verwandten maritimen Motiven wie Insel, Schiff und Schiffbruch sowie zu Figuren wie dem Kapitän oder auch mythischen oder sagenhafte Figuren wie Meerjungfrauen oder aber dem Fliegenden Holländer vor.

Neueren Datums sind Untersuchungen, die auf den Zusammenhang zwischen Seefahrt und Erzählen abzielen, wie z.B. Margaret Cohens Arbeiten zum Chronotopos des Meeres und dem Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Gattung Roman und Seefahrt (vgl. Cohen 2006; 2010). Dabei liegen einige Studien insbesondere zur englischsprachigen und französischen Literatur vor; für die deutschsprachige Literatur ist dies noch weniger untersucht worden (Ausnahmen sind Buch 2014 und vor allem Wolf 2013). Das überrascht zunächst sicher nicht, gilt doch das »Literarische Seestück[k]«, wie es Peter Krahé (1992) in Anlehnung an den Begriff der Bildenden Kunst nennt, als Domäne der Seefahrervölker. Inzwischen gibt es auch ein narratologisches Interesse am Meer und an Arbeiten, die eine Poetologie des Meeres formulieren.

Was also macht nautisches Erzählen und Erinnern aus? Nautische Literatur ist immer auch Reiseliteratur, für sie gilt daher auch, was für Reisetexte gilt: Sie ist »in besonderer Weise an der Konstitution mentaler Landkarten beteiligt, einer ›imaginativen Geographie‹, wie Said dies nennt, [...] [und setzt] einen zwischen fiktionalem und faktuellem Bezugshorizont oszillierenden Leseprozess in Gang.« (Sicks 2009: 346) An dieser Spannung zwischen ›Wirklichem‹ und ›Nichtwirklichem‹, realen und imaginären Räumen, wie sie Reiseromane und -erzählungen charakterisiert, lassen sich »fundamentale Eigenschaften und Strukturen des Literarischen aufzeigen« (Schmitz-Emans 1995: 189). »Die Reise ist [...] Metapher des Weges und menschlicher Erfahrung. Für die Schiffsreise gilt dies sogar insbesondere« (ebd.: 203), stellt Monika Schmitz-Emans im Zusammenhang mit der literaturtheoretischen Bedeutung des Reise- und Inselmotivs fest. Das ›Seemannsgarn‹ ist daher geeignet als Modell literarischen Erzählens überhaupt.

Die »Wahlverwandschaft zwischen Erzählen und Seefahrt« (Klotz 2006: 121) gilt nicht nur für das Sujet der wagemutigen Seefahrt, sondern »im Hergang, in der Tätigkeit des Erzählens selbst. Bildlich gesprochen, verfährt der Erzähler eines großen epischen Werks ähnlich wie der Navigator eines jener frühen Segel- und Ruderschiffe, die den Unwägbarkeiten von Wind und Meeresströmen ausgesetzt waren« (ebd.).

Darin, so Klotz, gleiche die *Odyssee* dem Erzählen in *Moby Dick*: »In beiden Fällen waltet jemand, der beim Navigieren so auch beim Erzählen etwas riskiert. Genauer, der sich willkürlich einlässt aufs Abenteuer einer unsicheren Tätigkeit.« (Ebd.) Klotz nennt als Analogien von Erzählen und Schifffahrt u.a. den maßlosen Raum des Erzählens, das Steuern wie auch Abschweifen oder das Sich-treiben-Lassen des Erzählers, das Abreißen und Wiederaufnehmen von Fäden, den Weg ins Ungewisse (vgl. ebd.: 121f.).

Die Verwandschaft zwischen Erzählen und Schifffahrt, zwischen Narration und Navigation ist jedoch nicht nur strukturell, sondern berührt das Wesen des Literarischen: Michel Foucault hat in seinem Aufsatz *Andere Räume* bekanntlich das Schiff als »die Heterotopie schlechthin« (Foucault 1992: 46) bezeichnet: »In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume, die Spionage ersetzt das Abenteuer und die Polizei die Freibeuter.« (Ebd.) Das Schiff, dieses »schaukelnd[e] Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist, und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist« (ebd.), erfüllt für Foucault somit paradigmatisch die Anforderung an seinen Heterotopiebegriff, »als Gegenplatzierungen oder Widerlager«, als »ganz andere« Orte (ebd.: 39; Hervorh. i.O.). Mit dieser Bestimmung als anderem Ort eignet sich das Schiff (und verwandte maritime Räume) ganz besonders für das Literarische, nimmt sich doch »die Literatur vorzugsweise des ›Anderen‹, des Unvertrauten in seinen vielfältigen Spielarten an, um es in seiner ganzen Ambivalenz aufscheinen zu lassen« (Schmitz-Emans 1995: 202).

Das Schiff bietet für Foucault »das größte Imaginationsarsenal« (Foucault 1992: 39). Und hier setzt die grundlegende Verbindung, die »Wahlverwandschaft« von Schifffahrt und Erzählen an. Die Metapher vom Schiff der Dichtung deutet Burkhardt Wolf entsprechend so: »Im Schreiben wie im Navigieren geht es darum, einen heterotopen Raum zu besetzen, der eine spezifisch ortlose Weise des Sprechens, Schreibens und Existierens ermöglicht.« (Wolf 2013: 451) Zu dieser Ortlosigkeit gehört auch die allem Literarischen eingeschriebene Spannung zwischen Fakt und Fiktion, Authentizität oder Lüge, die in den nautischen Texten nicht nur besonders prominent ist, sondern auch ausdrücklich reflektiert wird.

Beispiele für erzählerische Unsicherheit, in der Wirkliches und Imaginiertes verschwimmen, finden sich zahlreich in nautischer Literatur: Liegen nicht zuletzt die Ursprünge literarischen Erzählens im Seemannsgarn begründet? Man denke da an die *Odyssee* als Ursprungstext: Odysseus ist nicht nur der paradigmatische Seefahrer, sondern auch der listenreiche und möglicherweise lügende Erzähler seiner Irrfahrt. Auf ihn beziehen sich viele, wenn nicht alle literarischen Seefahrer, von Melvilles Ismael, der sich zwar ausdrücklich nicht

Niemand nennt (sondern uns auffordert, ihn Ismael zu nennen), dessen Identität aber schwankend bleibt (und nur eine Stimme in einem mehrstimmigen Text ist), über Jules Vernes Kapitän Nemo oder B. Travens Seemann, der ohne Papiere staatenlos und damit als »ein Niemand« (Traven 2012: 17) und somit Nachfahre des Odysseus auf dem *Totenschiff* (1926) anheuert, bis zu Yann Martels Held Pi in *Life of Pi* (dt. *Schiffbruch mit Tiger*, 2001), der nach einem französischen Schwimmbad (also eigentlich *Piscine*) benannt ist, aber sich auch nach der Kreiszahl Pi nennt und als literarischer Nachfahre von E.A. Poes Arthur Gordon Pym einer der unzuverlässigsten Erzähler überhaupt ist.⁴ Diese knappe Übersicht macht auch deutlich, dass Intertextualität und herausgestellte intertextuelle Verfahren ebenfalls zu den Merkmalen nautischer Literatur gehören (natürlich der Literatur überhaupt, nautische Texte scheinen dies aber in besonderer Weise herauszustellen – die Reise ins und auf dem Meer ist, und das ist Teil des selbstreflexiven Charakters dieser Texte, eben auch eine Reise ins Meer der Literatur).

Wie ist dies nun mit Erinnerung zu verknüpfen? Dabei ist zunächst der Begriff der Intertextualität zentral. Während die Begriffe Fiktionalität und Narration vor allem auf die Schreibweisen bzw. ästhetischen Verfahren abzielen, kann über den Begriff der Intertextualität außerdem nach dem ›Wissen der Literatur‹ um und über sich selbst gefragt werden. Eine solche Fragestellung schließt an gedächtnistheoretische Ansätze an, nach denen Intertextualität als literarische Erinnerungspraktik und als ›Gedächtnis der Literatur‹ verstanden wird. Darüber hinaus kann nautische Literatur als ästhetisches und narratives Verfahren beschrieben werden, mit dem Gedächtnis inszeniert und gestaltet wird. Im ›nautischen Erzählen‹ trifft also die Frage nach dem Verhältnis zwischen Literatur und Gedächtnis in zweifacher Weise zu: in Bezug auf das Gedächtnis in der Literatur und in Bezug auf das Gedächtnis der Literatur. Aus diesen Überlegungen ergeben sich folgende Fragen an den Text: Wie gestaltet der Text Schalanskys nautisches Erzählen? Welche Funktion übernimmt nautisches Erzählen im Zusammenhang mit (transkulturellen) Erinnerungsdiskursen? Welche Möglichkeit bietet ein wie oben beschriebenes nautisches Erzählen, bietet Seemannsgarn die Möglichkeit, Erinnerungsprozesse zu inszenieren und in ihrer Dynamik Bewegtheit zu gestalten und in ihrer augenscheinlich identitätsstiftenden Funktion zu hinterfragen?

4 | Dies sind nur einige wenige Beispiele nautischen Erzählens, die Reihe ließe sich natürlich weiter fortsetzen.

2. »EIN BISSCHEN WAS MUSS DRAN SEIN« – JUDITH SCHALANSKY *BLAU STEHT DIR NICHT. EIN MATROSENROMAN*

Die ersten zwei Kapitel des Romans entstanden 2007 im Rahmen von Schalanskys Diplomarbeitsprojekt mit dem Titel *Die Auswanderung der Seepferdchen*.⁵ Dort heißt es zur Struktur und Erzählweise in den Kommentierungen Schalanskys:

Selbstermahnungen: (7 Kapitel // 4 personaler Erzähler: Präteritum // 3 Ich-Erzähler: Präsens ¶ 1. Ebene: Sprache der ersten Ebene: klar, kurz, knapp, einfach, nicht zu gelehrig, nicht altklug, authentisch muss es sein. ¶ 2. Ebene: A) Lektüren-Forscher-Ich (W.G. Sebald) B) Sprachgewaltig, verrätstelt (Felicitas Hoppe) C) Altklug, journalistisch (Reinhard Kaiser) (Schalansky 2007: 6).

Schalansky ruft hier mit der Nennung der drei Namen Sebald, Hoppe und Kaiser deutlich drei intertextuelle Referenzen auf, die für die thematische Gestaltung, vor allem für das poetologische Programm des Textes, von großer Bedeutung sind. Der Einfluss Sebalds ist dabei überaus deutlich: Schalansky stellt ihrem Roman nicht nur ein Zitat aus Sebalds *Schwindel. Gefühle* (1990) voran, sondern ihre Erzählweise erinnert auch an diejenige Sebalds, den mäandernden Erinnerungsdiskurs z.B. in den *Ringten des Saturn* (1995), bei der das auf der (Fuß-)Reise Gesehene Anlass für Reflexionen über eine Geschichte des Verfalls wird, wie es in dem vorliegenden Themenheft auch Dorit Müller ausgearbeitet hat. Vor allem aber greift Schalansky Sebalds Montagetechnik und die Kombination von Text und Bild (z.B. Schwarz-Weiß-Fotografien)⁶ auf, die in *Blau steht dir nicht* eine zentrale Rolle spielen. Schalansky selbst hat den Einfluss Sebalds auf ihr Schreiben in den Kommentierungen folgendermaßen erläutert:

Die Prosa W.G. Sebalds hat mich inspiriert, die allesamt von einem einsam umherirrenden Melancholiker handelt, der in fremden Orten weniger als in fremden Zeiten zu Hause ist, dem jeder Häusereingang von vergangenen Schlachten und jedes verstaubte Museumsexponat von verstorbenen Exzentrikern erzählt. Diese Vergangenheits- und Geschichtsbesessenheit kann man ihm durchaus vorwerfen, weil er darin einen zutiefst romantischen und zudem sehr männlichen Topos vom gelehrten, unbehausten Außenseiter fortschreibt, in einer altertümlichen, bisweilen hochgeschraubten Spra-

5 | Schalanskys Diplomarbeit kann somit als Vorstufe des Romans gesehen werden, sie bietet außerdem in ihren Kommentierungen Einblicke in Schalanskys Arbeitsweise und ihr Konzept für den späteren Roman, in den diese Kommentierungen allerdings nicht aufgenommen wurden.

6 | Vgl. zu Sebald und zur Rolle der Küste als Erinnerungsraum in den *Ringten des Saturn* sowie zur Funktion der Fotografie im Roman ebenfalls den Beitrag von Dorit Müller in diesem Heft. Auf die »intermediale[n] Sebald-Zitate« in *Blau steht dir nicht* in Bezug auf die Fotografien, deren Motiven Sebald folgt, hat Montané Forasté (vgl. 2018: 163) hingewiesen.

che von Dingen erzählt, die ihn an etwas erinnern und ihn beunruhigen oder erstaunen. (Schalansky 2007: 32)

Das Sebald-Motto ist nur einer von vielen expliziten intertextuellen Verweisen im Roman. Und damit ist von Beginn an klar, dass *Blau steht dir nicht* nicht nur eine Reise in literarischen Spuren ist, sondern auch eine Reflexion über literarische Erinnerungspraktiken und eine Reise in das ›Gedächtnis der Literatur‹.

Wie oben erwähnt, erschließt sich der nautische Charakter des Textes erst auf den zweiten Blick, spielt doch Seefahrt im eigentlichen Sinne keine große Rolle. Jedoch ist das Meer stets präsent in *Blau steht dir nicht*: Zahlreiche maritime und nautische Motive durchziehen den Text, z.B. die Beschreibung eines Walskeletts im Meeresmuseum in Stralsund,⁷ es werden Meerjungfrauen erwähnt, und maritime Räume wie Inseln, Küsten und Strände sind zentrale Schauplätze. Auf inhaltlicher wie auch auf erzählerischer Ebene reiht sich Schalanskys »Matrosenroman« in die Tradition einer nautischen, maritimen Literatur ein.

Dies geschieht zunächst paratextuell durch die Genrebezeichnung im Untertitel und durch das Sebald-Zitat-Motto des Romans: »Auf der Schiffsbrücke stand mit gespreizten Beinen und wehenden Mützenbändern ein Matrose und machte mit zwei bunten Flaggen komplizierte semaphorische Zeichen in die Luft.« (Schalansky 2011: o.S.) Mit diesem Bild des Matrosen und seiner Zeichensprache ist auch bereits das zentrale Motiv des Romans angesprochen, das die beiden Ebenen – Kindheitserinnerungen und kollektive Erinnerungen, kulturelles Gedächtnis – miteinander verbindet: der Matrose oder genauer der Matrosenanzug (und so erklärt sich auch der Untertitel *Matrosenroman*). Der Matrosenanzug als zentrales Motiv steht dabei für die Sehnsucht nach Grenzüberschreitungen und Erkundungen des ›Anderen‹ – eine Sehnsucht, die für die Autorin autobiographisch durch die Kindheit innerhalb der Grenzen der DDR begründet wird.

Dazu heißt es in den Kommentierungen zu der *Auswanderung der Seepferdchen*: »Es bewegte sich einfach nichts. Das Motiv der Unbeweglichkeit zieht sich durch das gesamte erste Kapitel. Das Kind stößt immer wieder an Grenzen. Es sind sowohl die Grenzen der eigenen Vorstellung als auch politische Grenzen.« (Schalansky 2007: 9) Man könnte ergänzen: Der Kontrast ›Unbeweglichkeit-Mobilität‹ bestimmt den ganzen Roman. So heißt es dort von Jennys Eltern, die auf dem Festland wohnen: »Ihre Familie war unbeweglich. Ihr Vater fuhr keinen Mähdrescher bei der LPG. Ihre Mutter lenkte keinen Kran oder Trecker. Die Eltern Jennys, beide Lehrer in Greifswald, besaßen kein Auto.« (Schalansky 2011: 17) Im Gegensatz dazu bieten die Besuche bei den Großeltern auf Usedom zumindest den Ausblick in die Ferne und eine – wenn auch begrenzte – Mobilität. »Ihre Großeltern wohnten am Meer. Sie wurden nie müde, zu betonen, dass sie dort wohnten, wo andere Urlaub machten« (ebd.: 7), heißt es zu Beginn des Ro-

7 | Karlsson Hammarfelt deutet das Walskelett als Referenz an Melvilles *Moby Dick* und als »Gerippe« für Gedanken und Phantasien [...], das erst durch die Imaginationskraft der Protagonistin ›Fleisch‹ und Leben bekommt.« (Karlsson Hammarfelt 2016: 76)

mans. Das Meer wird für Jenny zur »Projektionsfläche« (Kosta 2012: 247) für ihre Sehnsüchte; die Farbe Blau bezeichnet, wie Barbara Kosta feststellt, einen »symbolischen Raum« (ebd.: 253) der Grenzüberschreitungen. Die Ostsee, auf die Jenny schaut, wird für das Mädchen zum Tor in die Welt: »Die See aber war nur das offene Meer, wo der Horizont bis an den Himmel reichte. Die Einzahl die See ließ keine Zweifel, dass sie einzig war, und Jenny sah dieses eine Weltmeer die Küsten aller Inseln und Länder verbinden.« (Schalansky 2011: 11; Hervorh. i.O.) Jenny weiß aber auch: »Wer aufs Meer hinausschwamm, [...] begab sich in Lebensgefahr« (ebd.: 23). Zur Sehnsuchtsfigur werden daher für sie die Matrosen, die sie beobachtet. Schalansky hat in ihrer Diplomarbeit von ihrer Faszination gesprochen, die für sie vom Wort Matrose ausgeht: Matrosen seien vergleichbar mit »Engel[n], Angehörige[n] einer anderen Welt, einer Gegenwelt, einer Heterotopie, von der Foucault [1976] in *Anderen Räumen* schreibt. Was passiert, wenn die anderen Räume zu Besuch sind, auf Besuch, wie man noch viel treffender sagt? [...] Sie locken und verwirren.« (Schalansky, zit. n. Kosta 2012: 248) Für Jenny jedoch ist diese Heterotopie auch eine »Sphäre des Unerlaubten« (ebd.). So stellt die Großmutter fest: »Blau steht dir nicht« (Schalansky 2011: 60), und auf Jennys Wunsch: »Wenn ich groß bin, werde ich Matrösin«, korrigiert sie der Großvater: »Das heißt *Matrose*. Und außerdem werden Mädchen keine Matrosen. Frauen auf dem Schiff bringen Unglück.« (Ebd.: 68f.; Hervorh. i.O.) Der Zugang zu den anderen Räumen geschieht also vor allem in der Imagination des Mädchens. Auslöser sind dabei z.B. die Sammlung der Großmutter, ihre »Schätze« auf der Fensterbank: »eine Holzpuppe aus Ungarn, eine Vase mit blauäugigen Pfauenfedern, eine flammenfarbene Korallenkette [...], ein Seeigel« (ebd.: 7), Fernsehdokumentationen über Tierforscher auf den Galapagosinseln oder aber auch das Lesen (bzw. das Betrachten) des Atlas. »Da will ich hin« (ebd.: 115), entscheidet Jenny, als sie die Galapagosinseln auf der Karte findet. Ihre Heimat, die DDR, »Unserland«, erscheint ihr dagegen so klein, winzig, »rosa wie die Baltische Plattmuschel. [...] Neben dem kleinen rosafarbenen Land befand sich ein etwas größeres Graues. ›Das ist Drüben«, sagte der Großvater [...]. Es war ihr ein Rätsel, warum Drüben grau war.« (Ebd.: 115f.)

Im Vorwort ihres *Atlas der abgelegenen Inseln*⁸ berichtet Schalansky von der Bedeutung der Kartenlektüre für sie als Kind: »Ich bin mit dem Atlas groß geworden. Und als Atlas-Kind war ich natürlich nie im Ausland. [...] Wahrscheinlich liebte ich Atlanten deshalb so sehr, weil mir ihre Linien, Farben und Namen, die wirklichen Orte ersetzten, die ich ohnehin nicht aufsuchen konnte.« (Schalansky 2009: 7) In ihrem *Atlas* porträtiert Schalansky in der Tradition des *isolario* auf jeweils einer Doppelseite Inseln mit einer Karte, einigen Daten und einem kurzen Text. Jedoch macht bereits der Untertitel *Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde* deutlich, dass es Schalansky nicht darum geht, ein Reisehandbuch zusammenzustellen, sondern vielmehr darum, das poetische, literarische Potenzial von Inseln auszuloten. Schalanskys Überlegun-

8 | Zum *Atlas der abgelegenen Inseln* vgl. z.B. Breuer 2012; Regler 2012; Schmitz-Emans 2017.

gen zur Kartographie, die sie eben nicht als Abbild der Wirklichkeit, sondern als Erzählung und »kühne Interpretation« (ebd.: 9) sieht, bestätigen dies: »Die Kartografie sollte endlich zu den poetischen Gattungen und der Atlas selbst zur schönen Literatur gezählt werden.« (Ebd.: 23) Atlanten sind für Schalansky Einladungen zu imaginären Reisen, die Fingerreise im Atlas ist mehr als ein ästhetischer Ersatz für reale Reisen, sondern geradezu Voraussetzung für die poetische Imagination. Dem »Atlas-Kind« Schalansky erscheinen nämlich reale Orte wie Helsinki, Nairobi und Los Angeles ebenso imaginär wie Atlantis, Thule oder El Dorado: »[D]ass man dort tatsächlich *gewesen* [...] sein kann, bleibt mir nach wie vor unbegreiflich« (ebd.: 7; Hervorh. i.O.). Die Atlas-Lektüre lehrt: »[D]as Imaginäre [ist] an das sogenannte Faktische gebunden; faktisch Erfahrenes verwandelt sich zudem schnell in Vergangenes« (Schmitz-Emans 2017: 208). Man könnte fortfahren: also in Erinnerung und damit in Narrative, die sich zwischen Fakt und Fiktion bewegen. Und diesen Prozess verfolgt auch der Roman *Blau steht dir nicht*, wenn der Text verschiedene Erinnerungsdiskurse in den Blick nimmt.

3. »INSELN, OASEN, DIE [...] SICH BEIM NÄHERKOMMEN AUFLÖSTEN«

Es ist daher bedeutsam, dass mit Usedom der Schauplatz der Kindheitserinnerung eine Insel ist. *Blau steht dir nicht* ruft damit eine ganze Reihe von Projektionen auf, für die sich die Denkfigur der Insel grundsätzlich eignet: Sehnsuchts- und Herrschaftsraum, als Versuchsraum für wissenschaftliche und gesellschaftliche Experimente, als Kolonie, als lieblicher oder schrecklicher Ort, als Paradies und Hölle und somit zur Platzierung der unterschiedlichsten Erzählungen (vgl. Billig 2010: 11f.). Aus dieser Vielfältigkeit der möglichen Raumprojektionen speisen sich die zahlreichen literarischen Inselphantasien, von Morus' *Utopia* (1516) und Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), die jeweils beide eigene Inselgenres hervorgebracht haben, über Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* (1731-43), den Schatz- und Abenteuerinseln z.B. bei Robert Louis Stevensons *Treasure Island* (1883) oder in der Kinder- und Jugendliteratur (man denke bspw. an Scott O'Dells *Insel der blauen Delphine* [1960] oder Astrid Lindgrens *Ferien auf Saltkrokan* [1973]) bis zu neueren Inselromanen wie Umberto Ecos *L'isola del giorno prima* (1994), Raoul Schrotts *Tristan da Cunha* (2003) oder Annette Pehnths *Insel 34* (2003).

Ottmar Ette beschreibt die Insel bzw. das Insulare als

von einer materiellen und infrastrukturellen Diskontinuität geprägt [...], die ihre Besucher zwingt, das Transportmittel zu wechseln. Verlandet eine Insel, oder versinkt sie in den Fluten, [...] so hört sie ebenso auf, eine Insel im eigentlichen Sinne zu sein, wie wenn sie über eine Brücke mit dem Festland verbunden wird. (Ette 2011: 25)

Diese »Diskontinuität« der Insel wird auch in *Blau steht dir nicht* thematisiert, wenn der Großvater Jenny darauf hinweist, dass »[h]ier Wasser und Land mit-

einander [kämpfen]. [...] Wenn das Meer gewinnt, dann wird die Insel kleiner.« (Schalansky 2011: 70)

Mit der Ansiedelung des Erinnerungsdiskurses auf der Insel Usedom, diesem ambivalenten, diskontinuierlichen, kleiner werdenden Inselraum, unternimmt der Roman auch eine Dezentrierung der Erinnerungskultur der DDR. Diese vom Rande her etablierte Erinnerung deutet Karlsson Hammarfelt im Rückgriff auf Ettes Konzept der Insel als semantischer Kippfigur zwischen Insel-Welt und Inselwelt⁹ als »Territorialisierung, Deterritorialisierung und Reterritorialisierung im Dienst einer Reflexion über Geschichte und Geschichtsschreibung.« (Karlsson Hammarfelt 2016: 82)

Gleichzeitig ist die Insel in Schalanskys Roman auch ein Kindheitsraum, der nicht nur die Eigenschaften aller Inseln teilt, wie sie Volkmar Billig definiert, nämlich »Nähe zum Wasser« und ein »von der Außenwelt weitgehend abgekoppelte[r] Raum« (Billig 2010: 19), sondern diese in der Perspektive des Kindes noch steigert. Distanz und Abgeschlossenheit sind auch Eigenschaften, die das Mädchen Jenny Usedom zuordnet. Hinzu kommt, dass Usedom als Insel nicht nur per se der »andere Raum«, sondern auch die »andere Insel« neben Rügen ist: »Rügen war doppelt so groß. Rügen kannte jeder. Gegen Rügen war nicht anzukommen.« (Schalansky 2011: 19) Für Usedom gilt also die »prinzipielle Zweifelhaftigkeit der Inseln« (Billig 2010: 22) besonders. Diese erklärt Billig so: Inseln sind »nah und fern, im Wortsinn »efahrbar« und dennoch niemals restlos und endgültig zu »entdecken« – ein seltsames Objekt im Zwischenraum von empirischem Befund und Vermutung« (ebd.: 21). Die »Verunsicherung ihrer Wirklichkeit« (ebd.: 20) ist in der Verbindung der Insel zum Element Wasser begründet, woraus erstens Distanz und Abgeschlossenheit (Isolation) und zweitens ein »Mangel an Landschaft« resultieren, wobei Letzterer »durch einen imaginären Überschuss kompensiert wird« (ebd.: 22; Hervorh. i.O.). Als Folge erscheinen »Inseln und Inselphantasie [...] als Zwittergestalt, deren reale und imaginäre Aspekte sich gegenseitig versichern« (ebd.: 23). Ist es da verwunderlich, dass Jennys Großvater vor allem »das Schätzen, das Tippen, das Vermuten« (Schalansky 2011: 12) liebt?

9 | »Die semantisch wie eine Kippfigur funktionierende Geschichte der Insel umfasst in ihrer abendländischen Tradition folglich zum einen die Insel als Insel-Welt, in der sich eine Totalität in ihrer Abgeschlossenheit verräumlicht, um sich sogleich innerhalb ihres Binnenraumes in verschiedene landschaftliche, klimatische oder kulturelle Teilräume auszudifferenzieren. Zum anderen zeigt sich die Insel aber auch als Teil einer Inselwelt, die das Fragmentarische, Zersplitterte, Mosaikhafte repräsentiert, das durch vielfältige innere Verbindungen und Konstellationen gekennzeichnet ist. Dabei ist offensichtlich, dass sich eine derartige Inselwelt selbst wieder in eine in sich abgeschlossene Welt von Inseln und damit in eine Insel-Welt verwandeln oder sich als ein Archipel begreifen kann, das mit anderen Räumen kommuniziert. Beide Deutungsmuster können sich folglich auch wechselseitig überlagern und somit die Bedingungen für ein semantisches Oszillieren schaffen, dessen sich jegliche Beschäftigung mit Inseln bewusst sein sollte.« (Ette 2005: 137)

Das Motiv des Doppelcharakters oder der Ambivalenz der Insel, der Insel als Zwittergestalt zwischen Fakt und Fiktion, wird auch ausdrücklich auf der zweiten Erzählebene aufgenommen.¹⁰ Dort begibt sich die Ich-Erzählerin bei ihrem New-York-Besuch auch nach Coney Island, der Halbinsel an der Spitze Brooklyns, die vor allem für die großen Vergnügungsparks und Siedlungen von russischen Einwanderern bekannt ist. Die Eindrücke der Gegenwart mit der Erinnerung an die Vergangenheit der »umzäunten Paradiese« vermischen sich in der Wahrnehmung der Reisenden: »Vor hundert Jahren fing hier die Zukunft an« (Schalansky 2011: 86). Die Reisende beschäftigt auf ihrem Spaziergang dort vor allem die Erinnerung an den großen Brand, der 1911 den damals größten Vergnügungspark völlig zerstörte: »Dreamland ist vernichtet« (ebd.: 94). Geblieben sind von dem »Traumland« nur noch »rauchende Pfosten« (ebd.), die Vergnügunginsel Coney Island im Erleben der Reisenden ist ein Ort der Melancholie.¹¹

Im Vorwort zum *Atlas der abgelegenen Inseln* formuliert Schalansky ihr Verständnis des Inselhaften so:

Die Insel ist ein theatraler Raum: Alles, was hier geschieht, verdichtet sich beinahe zwangsläufig zu Geschichten, zu Kammerspielen im Nirgendwo, zum literarischen Stoff. Diesen Erzählungen ist eigen, dass Wahrheit und Fiktion nicht mehr auseinanderzuhalten sind, Realität fiktionalisiert und Fiktion realisiert wird. (Schalansky 2009: 19)

Das scheint im Roman auf, wenn es für Jenny nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob es die Oie,¹² eine kleine vorgelagerte Insel, »wirklich gab« oder sie nur »ein Zeichen für die Schiffe« ist, und in den Erzählungen von Jennys Großvater »von Fata Morganas [...], Inseln, Oasen, die im Hitzeffirren auftauchten und sich beim Näherkommen auflösten« (Schalansky 2011: 16), oder von der untergegangenen Insel Vineta, von der Großvater meint: »Es ist eine Legende. Das ist eine Mischung aus Wahrheit und Märchen. Ein bisschen was muss dran sein.« (Ebd.: 75)

10 | Das Prinzip der Ambivalenz von Fakt und Fiktion bestimmt auch Schalanskys Verfahren, Bild und Text zu kombinieren, wie Montané Forasté feststellt: Die Reflexion über das Medium Fotografie thematisiere nicht nur die Bedeutung der Perspektive, die »immer den Blick des Fotografen« (Montané Forasté 2018: 159) enthalte, sondern auch Grundsätzlicheres: »Schalanskys *écriture* [...] bezieht ihre Kraft besonders aus der Tatsache, dass sich die Welt nur durch Repräsentationen vermittelt; so wandert die Autorin ganz frei von Geschichte zu Geschichte, Fiktionen und Fakten verbindend.« (Ebd.: 163)

11 | Montané Forasté deutet die Coney-Island-Episode als Parallele zum Ende der DDR und zur »ungezügelter Einführung des Kapitalismus« (Montané Forasté 2018: 162).

12 | Die kleine Leuchtturminsel, die nur bei gutem Wetter zu sehen ist, dient, so Karlsson Hammarfelt, »der jungen Protagonistin als Sehnsuchtsort [...]. Die Oie erscheint als eine Phantasien über fremde Welten triggernde Grenze.« (Karlsson Hammarfelt 2016: 75)

Diese Unsicherheit, die für das Literarische grundsätzlich gelten kann, gilt im Roman aber eben auch für den Status der Erinnerung, wie er in den drei in der Gegenwart angesiedelten Kapiteln erscheint. Auch hier geht das erzählende Ich Erinnerungsspuren nach, reist also ›in Spuren‹ nach Riga, New York und Greifswald – diese Spuren haben aber etwas von den Fata Morganas, die sich im Näherkommen auflösen. Hier sind es allerdings weniger private Erinnerungen, sondern Spuren im kollektiven, im kulturellen Gedächtnis, denen die reisende Erzählerin nachgeht. Montané Forasté merkt an, dass es sich bei diesen Reisen vor allem um »Reisen durch Dokumente: Bücher, Bilder, Filme« (Montané Forasté 2018: 160) handele. Dem Medium Fotografie komme dabei auch eine besondere Funktion zu: So spiele »Schalanskys Roman auf die mediale Konstruktion unseres Selbstverständnisses an, die im Zuge der Popularisierung der Fotografie zunehmend durch die Vermittlung von Bildern erfolgt ist.« (Ebd.: 160)

Hier, wie in den Kindheitskapiteln, ist das Maritime die zentrale Metapher für die Inszenierung von Sehnsüchten und Überschreitungen. Die Ich-Erzählerin erscheint dabei als dem Meer verbunden und von der Sehnsucht nach dem Meer geprägt, heißt ihre Mutter doch »Undine. Ihr Name sendet Signale wie der Leuchtturm der Oie. Sie ist dort aufgewachsen, wo das Meer *See* heißt.« (Schalansky 2011: 51; Hervorh. i.O.) Das Meerjungfrauenmotiv erscheint auch an anderer Stelle. In Riga sieht die Ich-Erzählerin an den Fassaden der Jugendstilhäuser »steinerne Frauenleiber«, die sich »aus geschwungenen Säulen räkeln wie Meerjungfrauen aus ihrem geschuppten Fischeschwanz.« (Ebd.: 34) Das Meerjungfrauenmotiv erhält hier neben seiner spätestens seit der Romantik eingeschriebenen Bedeutung als Chiffre für das ›Andere‹ oder für die Sehnsucht nach dem ›Anderen‹ einen weiteren Aspekt, der auf die zentralen Themen der Erinnerungskapitel zielt. Schalansky kommentiert in ihrer Diplomarbeit die Meerjungfrauen in Riga mit einer Deutung des Jugendstils von Susan Sontag als den »Camp-Stil schlechthin. Ihn kennzeichnet die Lust an der Ambivalenz und der Verwandlung.« (Schalansky 2007: 33) Das Ambivalente, das die Jugendstil-Meerjungfrauen an den Häuserfassaden in Riga ausmacht, diese Nähe zum Camp als Infragestellung von (geschlechtlicher) Eindeutigkeit, das »[U]nsichere, [V]age« (ebd.) bestimmen auch den Umgang mit den Erinnerungsnarrativen, die die zweite Erzählebene des Romans thematisiert. Auch diese werden wie »die Ereignisse um 1989/90 im Zeichen einer ›Deterritorialisierung‹ gedeutet, geprägt von multiplen Transgressionen«, womit »nicht nur das Eindringen des ›Anderen‹ in die eigene Lebenswelt [...], sondern auch die Möglichkeit der grenzüberschreitenden Bewegung nach ›Außen‹, in dieses ›Andere‹« (Karlssohn Hammarfelt 2016: 83) gemeint ist.

Mit dem Namen Undine und dem Meerjungfrauenmotiv wird im Roman nicht nur explizit ein weiterer literarischer Vorläufertext (Friedrich de la Motte Fouqués gleichnamige Märchennovelle) aufgerufen, sondern eben auch *der* Ursprungstext nautischen Erzählens, die *Odyssee*, in der die Sirenen des antiken Mythos als Ahnfrauen der späteren Wasser- und Meerjungfrauen der europäischen Literatur literarische Gestalt annehmen. Bei Homer stehen Erinnern und

Vergessen ausdrücklich im Zentrum der Sirenenepisode, denn wie die Zauberin Kirke Odysseus warnt, liegt die Gefahr und Verführung des Sirenengesangs gerade darin, dass er die Männer, die diesen Gesang hören, alles vergessen mache, so dass sie nicht mehr in die Heimat zurückkehren wollten.¹³ Vergessen und Erinnern, Grenzüberschreitung, Migration und Heimat sind dann auch die zentralen Themen der Erinnerungskapitel der zweiten Erzählebene.

4. »ÜBER MATROSEN UND IHRE UNIFORM«

»Ich schreibe erst mal ein Buch [...]. Über Matrosen und ihre Uniform« (Schalansky 2011: 117), so beschreibt die Ich-Erzählerin ihren Großeltern gegenüber ihr Projekt. Ist der Matrose in den Usedom-Kindheitskapiteln vor allem Sehnsuchtsfigur, die »mit Jugend, Mobilität und Androgynität konnotiert« ist und »als Existenzform im Dazwischen« (Karlsson Hammarfelt 2016: 79) erscheint, fungiert das Motiv des Matrosen in den Erinnerungskapiteln der zweiten Erzählebene insbesondere über das Bild des Matrosenanzugs als Bildtopos, über den Erinnerung kritisch hinterfragt wird. In diesen Kapiteln bestimmt der Matrosenanzug als Motiv sowohl den Text als auch die Fotografien und wird zum einen als wahrhaft transkulturelles Phänomen deutlich, denn die Mode »hält sich nicht an Staatsgrenzen und Küstenlinien [...]. Alle tragen den Anzug der Matrosen, Lübecker Bürgersöhne und lettische Bauernmädchen, Kinder des englischen Königs, des deutschen Kaisers, des russischen Zaren« (Schalansky 2011: 41). Zum anderen führt der Roman an diesem Motiv vor, wie sehr Erinnerung auf Bilder und Visualisierung angewiesen ist.

Das erste dieser eingeschobenen Kapitel ist dabei Sergei Eisenstein gewidmet, dem Regisseur des Films *Panzerkreuzer Potemkin* (UdSSR 1925). In Riga, Eisensteins Geburtsstadt, sucht die Ich-Erzählerin eigentlich eine Hausfassade, doch ihr Forschungsobjekt ist »aus Versehen« abgerissen worden: »[E]s ist einfach nicht mehr da« (ebd.: 34). Wie die deutschen Touristen, die auf der Suche sind nach dem »unwiederbringlichen Kinderlan[d]« (ebd.: 32f.), wie die »alten Heimaturlauber« (ebd.: 33) unternimmt die Reisende eine »Reis[e] in die Vergangenheit« (ebd.: 32), und dabei stellt aber gerade das, was nicht (mehr) da ist, was ausgelöscht ist, die Frage nach dem Status von Gedächtnis. Das verschwundene Elternhaus Eisensteins wird zum Anlass weniger einer Rekonstruktion von Erinnerung als vielmehr eines Versuchs der Annäherung an Erinnerung. Dies geschieht auch über die historischen Fotografien, die den Text begleiten (oder die der Text begleitet). Diese zeigen Eisenstein als Kind im Matrosenan-

13 | Auf die zentrale Rolle der Erinnerung im Reisenarrativ der *Odyssee* hat z.B. Christian Moser hingewiesen: »Indem Odysseus sich erinnert und die Geschichte seiner Irrfahrt erzählt, sammelt er sich aus der Verirrung, restituiert er sein von der Auflösung bedrohtes Selbst. Nachträglich verwandelt er die gestaltlosen Nicht-Orte in klar definierte Gedächtnis-*topoi* und prägt ihnen die Zeichen (*typoi*) seiner Überlegenheit auf.« (Moser 2005: 418; Hervorh. i.O.)

zug, aber auch den Zarewitsch, dieser natürlich auch im Matrosenanzug, umgeben von Matrosen, vor allem mit seinem Leibwächter, dem »Matrose[n] Derewenko« (ebd.: 44), der den Zarensohn später verlassen wird, »weil ein Matrose nicht treu sein kann und ein Matrosenschwur auf dem Festland nichts gilt« (ebd.: 47). In Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* wird der Aufstand der Besatzung der *Potemkin* von 1905 zur »Metonymie für eine Revolte gegen die Monarchie zu Beginn der russischen Revolution 1919« (Kosta 2012: 252). Bei der Premiere, so erzählt die Reisende im Roman, haben Eisenstein und »[d]ie Darsteller, das Aufnahmeteam, das gesamte Kinoorchester und die Platzanweiser [...] die Uniform der Schwarzmeerflotte getragen« (Schalansky 2011: 49). In Eisensteins Film sind die Matrosenanzüge in die Revolution »hinein choreographiert«, wodurch der »performativ[e] Aspekt« (Kosta 2012: 252) dieses Kleidungsstücks betont wird. Der Matrosenanzug wird so zum Bild einer Erinnerungskultur, die sich Bilder schafft, Teil einer »medialen Inszenierung« (Breuer 2012: 183) von Geschichte. Schalansky schließt mit dem Bildtopos Matrosenanzug an zahlreiche Erinnerungsdiskurse an: mit dem Zarensohn an die gegenwärtige russische Erinnerungskultur, mit Eisenstein an den internationalen Autorenfilm, an das kollektive Gedächtnis Europas. Doch sind diese Erinnerungsbilder nicht auch wie Jennys Fata Morganas, die sich beim Näherkommen auflösen? Die berühmte Filmszene, in der ein Kinderwagen im Kugelhagel die Treppe zum Hafen herunterrollt, ist »[e]ine revolutionäre Episode nur, ein blutiger Treppenwitz der Geschichte, [...] eine bössartige Legende – gern erzählt, denn manche Knoten halten länger, als die Schiffe im Hafen liegen.« (Schalansky 2011: 49) So halten einige Knoten im Netz der Erinnerung – andere werden gelöst.¹⁴ Aufgelöst wird auch die Erinnerung an den anderen Jungen im Matrosenanzug, den Zarewitsch und die Zarenfamilie: »Die verschwunden Leichen der Romanows, aufgelöst in der sibirischen Erde. *Damantio memoriae*, kein Andenken bewahren« (Schalansky 2011: 54).¹⁵ Den »Nachfahren der Romanows« (ebd.: 95) begegnet die Reisende dann aber später doch noch, und zwar in den USA, auf Coney Island, wo russische Einwanderer »Little Odessa« geschaffen haben und Pralinen naschen »mit dem Bildnis des letzten Zarewitschs« (ebd.). So ist das Bild des Zarewitschs (vielleicht mit Matrosenanzug?) gewandert, migriert, vom nationalen Narrativ der Revolution in die Pralinschachteln der Ausgewanderten in Amerika.

14 | Die Wirkmächtigkeit von Eisensteins Film wird mit der gleichen Metapher beschrieben: »Sergejs Knoten hält« (Schalansky 2011: 49). Auch Karlsson Hammarfelt bezeichnet die Figur des Knotens als »Leitmotiv des Romans«, das auf das poetologische Programm des Romans deute und der »linearen Konzeptualisierung von Geschichte gegenübergestellt wird« (Karlsson Hammarfelt 2016: 84).

15 | Schalanskys Roman präsentiere, so Breuer, »ein Verschwinden der Geschichte« (Breuer 2012: 183), und dieses Prinzip des Verschwindens gelte auch für das Ende der DDR. Ähnlich urteilt Montané Forasté: »Schalanskys Roman [...] erzählt vom Ende einer Epoche, von der Annahme – auch auf der zeitgeschichtlichen Ebene – einer neuen historisch-politischen Identität.« (Montané Forasté 2018: 156)

Der Matrosenanzug bleibt auch Thema des zweiten Erinnerungskapitels. Wieder geht es um Bilder, allerdings liegt der Schwerpunkt nun mit der französischen Fotografin und Surrealistin Claude Cahun auf Geschlecht oder vielmehr der Aufführung von Geschlecht. Cahun, die in ihren Selbstporträts die Grenzen zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit durchkreuzt und binäre Geschlechtlichkeit in Frage stellt, wird zunächst im Matrosenanzug gezeigt. Cahuns Pose – »[d]ie Beine gespreizt, [...] [d]ie Füße nach außen gedreht, die Hände in den Taschen, [...]. Die weiße Jacke hoch geschlossen, [...]. Das weiße Schiffchen sitzt fest auf den abstehenden Ohren« (Schalansky 2011: 79) – wird im Roman als bewusste Grenzüberschreitung gedeutet. Denn wir sehen auch ein Bild von Cahun als Mädchen (mit Matrosenkragen!) unter ihrem Geburtsnamen Lucy Schwob mit einem Buch mit dem Titel *L'image de la femme*.

Ein Buch für den kennerhaften Herrenblick: Die Bronzestatue Sapphos mit griechischer Nase und schmalen Band im strengen Haar, der zurückgelehnte Kopf Lady Hamiltons, Mona Lisa, die Infantin, la Pompadour, das Schokoladenmädchen. Lauter Frauen ohne Namen, mit Katze, am Spinett oder an der Laute, die umrankte Flora, nackte Venus, tanzende Salome, den blutigen Lockenkopf servierend, oder als Sphinx, die ihren Fächer hochhält. (Ebd.: 80f.)

Von diesen Frauenbildern verabschiedet sich Lucy, sie behält nur den Matrosenkragen und ihre Kamera: »Mit ihr verlässt sie das Frauenzimmer, vergisst ihr Geschlecht, gibt sich einen neuen Namen, der nichts verrät« (ebd.: 82), und bringt in ihren Fotografien nun Geschlecht oder vielmehr die Auflösung von Genderidentität zur Aufführung. Der Matrosenanzug, die »Hosenrolle« (ebd.: 85), im 19. Jahrhundert eigentlich für Jungen entwickelt und dann aber auch Bestandteil weiblicher Mode als eine Art des *cross dressing*, stellt Konzepte von ›Echtheit‹ in Frage. Claude Cahun im Matrosenanzug ist ein Alter Ego der Ich-Erzählerin (oder ihrer Sehnsüchte): »Claude feiert ein neues Leben, ein anderes Ufer, ein drittes Geschlecht, krönt sich zum König, wählt sich zum Volk, erlässt Gesetze und redet von sich selbst in der dritten Person.« (Ebd.) Was Cahun in der Kunst gelingt, daran scheitert noch die Erzählerin: »Sorry, no girls« (ebd.; Hervorh. i.O.), heißt es für sie.

Thema des letzten Kapitels sind wiederum Spuren, Vorbilder – diesmal literarischer Art. Gegenstand ist hier der Schriftsteller Wolfgang Koeppen (der aber auch schon vorher als Zitat auftaucht), dem die Ich-Erzählerin in Greifswald (dem Geburtsort Schalanskys und Koeppens) nachgeht. Mit der Schifffahrt wird Koeppen durch seinen Vater in Verbindung gesetzt, der allerdings von der Fliegerei träumt. Im Kaiserreich soll das neue Luftschiff, der Zeppelin, zusammen mit der Flotte »eine Zukunft auf dem Wasser und einen Platz an der Sonne, das Erbe der alten Hanse versprechen« (ebd.: 124). Der Matrosenanzug wird so auch als Symbol für die kolonialen Ansprüche des Kaiserreichs gedeutet: »Unsere Marine in der Ferne, Grüße aus den Kolonien, aus Deutsch-Samoa und dem Kaiser-Wilhelm-Land.« (Ebd.) Wie der Zeppelin stürzt auch Koeppens Vater ab. Wolfgang, der »die Luftschifferei des Vaters« (ebd.: 126) verleugnet, reist stattdessen

wie das Mädchen Jenny, und wie auch Schalansky in ihrem *Atlas*-Vorwort, mit dem Finger auf Karten:

Seine Hand streichelt den italienischen Stiefel und die Küsten Samoas, und sein Finger folgt dem Passatwind und den Meeresströmungen durch das schwarze, das rote, das gelbe Meer. Er sieht sich auf Masten klettern, bunte Flaggen setzen, sich den Schweiß mit dem Handrücken abwischen, Zigaretten mit tiefen Zügen rauchen und nach fernen Landzungen Ausschau halten. Er ruft: Sesam öffne dich!, wünscht sich schlaue Tiere zum Freund, träumt vom Schiffbruch auf offener See. (Ebd.: 127)

Passend zu diesem Bild vom Matrosen als Schatzsucher und Abenteurer, als märchenhaftem Held, gibt es auch ein Bild von Koeppen im Matrosenanzug: Als Junge, »das Kinderhemd [...] zu klein« (ebd.), posiert er neben seiner Mutter Marie, die ihrem Sohn die »Märchen der Grimms, die Abenteuer Sindbads« (ebd.: 118) vorgelesen hat und so – das legt der Roman nahe – die Sehnsucht nach der Literatur und dem Meer, dem nautischen Erzählen geweckt habe. Koeppen wird schließlich tatsächlich Reisender, er heuert an, fährt als Koch zur See – »[e]inen Schiffbruch erleidet er nicht« (ebd.: 128) dabei, sondern er erfindet sich neu: Er sagt sich von der Heimat los, ändert seinen Namen. Als Autor »wohnt [er] in den weitverzweigten Geschichten. Die ziellosen Stränge wachsen an unerwarteten Stellen zusammen oder fallen als abgestorbene Fragmente auf den Meeresboden. Berichte, Skizzen und Anfänge von Romanen. Alles ist möglich.« (Ebd.: 130) Koeppens Schreib- und Erzählverfahren – hier auch deutlich als nautisches Erzählen gekennzeichnet – lassen sich unschwer als Vorlage für Schalanskys eigenes Programm erkennen. So ist auch eine Notiz von Koeppen, die am Ende des Romans die Frage nach der Echtheit von Erinnerungsfiguren stellt: »Wolfgang schreibt in sein Notizbuch: Ihre Marineanzüge sind so marineblau und ihre Haut ist so wetterbraun, dass sie unmöglich Matrosen sein können.« (Ebd.: 138) Und die Ich-Erzählerin stellt am Ort der Kindheit fest: »Die einzigen echten Matrosen, die es hier jemals gab, waren die Grenzbeschützer.« (Ebd.: 139) Die Sehnsucht der Kindheit wird als nostalgische Täuschung entlarvt, von der sich die Erzählerin verabschiedet: »Ich gehe an Land.« (Ebd.)

Blau steht dir nicht führt so die vielfältigen und sich im Laufe der Zeit verändernden Bedeutungszuweisungen am Bildtopos Matrosenanzug vor: Dabei erscheint der Matrose als Abenteurer und Schatzsucher, als männliche Domäne, aber auch als Form der Geschlechtermaske und des Geschlechterwechsels, als Erinnerung an gewaltsam untergegangene Epochen, an Kolonialismus, und als Symbol der Revolution und der neuen Ordnung wie auch einer neuen Ästhetik (Eisenstein) und eines literarischen Verfahrens (Koeppen). Damit steht im Roman der Matrosenanzug, wie auch die Insel, als Zeichen für den ambivalenten Status von Erinnerung.

5. SEEMANNSGARN ALS ERINNERUNGSPÖETOLOGISCHES PROGRAMM

Welche Funktion übernehmen dieses erzählerische Verfahren und Programm, die Schalansky in ihrem *Matrosenroman* entwickelt im Zusammenhang mit (transkulturellen) Erinnerungsdiskursen? Eine (mögliche) Antwort auf diese Frage könnte über einen Umweg zu finden sein – und zwar über Felicitas Hoppe, die ja von Schalansky in ihren Kommentierungen als eines der Vorbilder für die Erzählstimme in *Blau steht dir nicht* erwähnt wird: »Sprachgewaltig, verrätst« (Schalansky 2007: 6) – so charakterisiert Schalansky Hoppes Erzählweise. Und es ist das ›Verrätst‹ der Hoppe'schen Schreibweise, das hier besonders interessiert und in dem, wie ich meine, eine Entsprechung im nautischen Erzählen liegt.

In der Forschung wird Hoppe vor allem auch als Reiseschriftstellerin wahrgenommen: Hoppes Texte wie z.B. *Pigafetta* (1999), *Paradiese. Übersee* (2003) oder *Verbrecher und Versager* (2004) sind Reisetexte und sie sind auch Schiffsreisetexte. Hoppes Romane sind im hohen Maße selbstreflexiv, sie stellen ihr Erzählverfahren aus, ein Verfahren, das man als ›Poetologie der ehrlichen Erfindung‹ bezeichnen kann. Dieses poetologische Programm formuliert Hoppe in ihren Augsburger Vorlesungen, die unter dem Titel *Sieben Schätze* (2009) erschienen sind. Zur Kritik, in ihrem Roman *Pigafetta* habe sie »die Dichtung an die Wirklichkeit und die Wirklichkeit an die Dichtung veruntreut«, heißt es dort: »Aber es ist nichts erlogen, ich habe alles ehrlich erfunden.« (Hoppe 2009: 84f.) Dieses hier für *Pigafetta* beschriebene Prinzip gilt z.B. auch für Hoppes Verfahren in *Verbrecher und Versager*,¹⁶ in dem Porträts von vier historischen und einer fiktionalen Figur, »Männer vom Barock bis ins koloniale Zeitalter, die sich auf Reisen in ferne Länder begeben haben« (Güsken 2012: 7), versammelt sind.¹⁷ Auch dort ist von »Reiseschriftsteller[n], Spezialisten der wahren Erfindung« (Hoppe 2012: 124f.), die Rede. Es geht also in Hoppes Erinnerungsporträts nicht um eine historisch getreue Rekonstruktion der Biographien. Für die Verfahrens-

16 | Wie Schalanskys *Blau steht dir nicht* ist auch Hoppes *Verbrecher und Versager* zuerst im mare-Verlag erschienen, der sich laut Verlagsporträt »Geschichten, die das Meer erzählt« (<https://www.mare.de/verlag/uber-uns>), widmet. Auch die Taschenbuchausgabe des Fischer-Verlags betont durch ihre Titelgestaltung das Nautische dieser Texte: Ein großer Oktopus streckt seine Arme über den Titel, in einem hält er einen Menschen mit Koffer, einen Reisenden, gefangen.

17 | Diese *Fünf Porträts*, so lautet der Untertitel von *Verbrecher und Versager*, sind allerdings nicht unbedingt biographische Porträts in der Form, die man vielleicht erwartet. Sie sind vielmehr, wie Hamann feststellt, »Texte über das Verfassen von Porträts, oder noch allgemeiner formuliert: poetologische Texte, die die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit reflektieren, sich historische Personen resp. Stoffe schreibend ›einzuverleiben‹.« (Hamann 2008: 109) Anstelle des ›Was‹ des historischen Sujets steht also auch hier das ›Wie‹, die Frage nach dem Umgang mit Erinnerung, im Vordergrund.

weise des Porträtierens in *Verbrecher und Versager* gilt stattdessen grundsätzlich das Prinzip: »Den Rest reime ich mir selbst zusammen.« (Ebd.: 80)

Felicitas Hoppe erläutert ihre »Poetologie der wahren Erfindung«¹⁸ in den Poetikvorlesungen, die sich an dieser Stelle wie ein Kommentar zum nautischen Erzählen nicht nur bei Hoppe, sondern auch bei Schalansky lesen lassen. Dort, im Kapitel »Zwerge mit großen Ohren« – dieser Titel dieser Vorlesung legt eine intertextuelle Spur, die von Hoppes Roman *Pigafetta* über Knut Hamsun bis zu Pippi Langstrumpf, Astrid »Lindgrens impertinenteste Erfinderin« (Hoppe 2009: 92), reicht –, stellt Hoppe angesichts des historischen Reiseberichts Pigafettas aus dem 16. Jahrhundert über »Zwerge mit großen Ohren« fest: »ein klassische[r] Fall von Seemannsgarn« (ebd.: 90). Seemannsgarn wird also bei Hoppe zum Ausdruck des Literarischen, eben weil es nicht »Produkt der Seefahrer, sondern »eine Projektion derer ist, die über die Seefahrt schreiben oder lediglich von ihr träumen« (ebd.: 91). Das Seemannsgarn erscheint bei Hoppe als Produkt der Daheimgebliebenen (»Sitzen die wahren Erfinder des Seemannsgarns also im Warmen und auf dem Trockenen?«, ebd.). Und dies erinnert sehr deutlich an Schalanskys Atlasreisen: »Wer einen Atlas aufschlägt, weiß, dass er zu Hause bleibt«, wie Schalansky in einem Interview sagte (Kahlefeldt 2010).

Die Gegenstände der Erinnerung bei Hoppe und Schalansky sind verschieden: Schalanskys Themen sind, neben der Kindheit, die DDR, nationale und europäische Geschichte in ihren Verknüpfungen, Geschlechterdiskurse und nicht zuletzt Literatur. Hoppe erzählt von historischen Entdeckungs-, Forschungs- und Eroberungsreisen und von Kolonialismus: Sie arbeitet an dem, was im kollektiven *weißen* Gedächtnis nicht beachtet wurde. Schalansky hingegen entwirft eine alternative Erinnerung, indem sie die Erinnerungsprozesse hinterfragt und durch intertextuelle und intermediale Verfahren an verschiedenen Kulturen bindet. Dabei sind aber bei beiden die Fragen nach dem, wie erinnert wird, und nach den Formen der Repräsentation von Erinnerung mindestens ebenso wichtig wie die Frage nach dem Gegenstand der Erinnerung. Es gibt also auch starke Parallelen: Beide bestimmen das Meer und die Schifffahrt als Imaginationsraum, den sie als Erinnerungsraum konstruieren: Wenn der Reisebericht, wie Ottmar Ette sagt, »ein inszeniertes Erfahrungsmodell« (Ette 2001: 25) ist, dann inszenieren Hoppe und Schalansky mit ihren Texten Erinnerungsmodelle. Dabei ist es ein nautisches Erzählen, das der Auseinandersetzung mit Traditionen und Modellen der Darstellung und der Inszenierung von Gedächtnis und deren Reflexion dient. Schalansky hat ihre – durch Hoppe inspirierte – Vorgehensweise in den Kommentierungen der Diplomarbeit erläutert:

Es ist ein Netz, das ich knüpfe. Die Stricke sind die Erinnerungen, schemenhafte Gesterngespenster, sie wirbeln sich zum gedrehten Seil – immer mehr um die eigene Achse. Ich schreibe um etwas herum, kreise es ein, prüfe, ob es für einen kurzen Auftritt

18 | Hoppes Formulierung der »ehrlichen Erfindung« wird auch als Begriff in der Forschung häufig verwendet, um Hoppes Erzählverfahren zu charakterisieren (vgl. Frank/Ilgner 2016).

taugt, für eine Szene gar, ob dafür nicht ein Vorhang aufgezogen werden soll, es einen Absatz lang behandelt wird. (Schalansky 2007: 33)

Das Bild, das Schalansky hier vom Knüpfen entwickelt, kommt nicht von ungefähr: Ihr »Netz der Erinnerungen« erinnert deutlich an das Spinnen von Seemannsgarn.

Blau steht dir nicht erzähle vom »Verschwinden der Geschichte und der zerbrochenen Matrosenutopie«, meint Ingo Breuer (2012: 184). Dies wäre zu ergänzen, denn es geht vor allem auch um die Frage nach Schreib- und Darstellungsweisen von Vergangenheit und um Formen der Literarisierung, über die Erinnerung konstruiert wird. Dabei erscheinen Meer und maritime Räume wie Insel und Küste als Aushandlungsraum von Erinnerungsdiskursen, die als reisende, transkulturelle Diskurse sichtbar werden und die nationale, kulturelle und Geschlechtergrenzen überschreiten. Damit unterzieht der Roman das nationale kulturelle Gedächtnis einer Revision und widersetzt sich einem nostalgischen Erinnerungsdiskurs – das Modell hierfür liefert das nautische Erzählen oder das Seemannsgarn, das sich stets in der Spannung von Wahrheit und Imagination bewegt.

»Ein bisschen was muss dran sein« – wenn man diese Aussage des Großvaters in Schalanskys Roman lesen möchte als ein Modell von einer immer nur als Annäherung möglichen Erinnerung, von kulturellen Gedächtnisbildern als Fata Morganas, vor allem aber als eine Erinnerung, die unterwegs ist, dann lassen sich hier Parallelen herstellen zum *travelling memory*, wonach sich »Gedächtnis zu allererst durch die *Bewegung von Menschen und Medien* [...] konstituier[t]« und es nicht um einen *lieu de mémoire* geht, sondern mehr um »die ›Reisen‹ oder die Bewegungen der Erinnerung« (Erl 2011a: 63; Hervorh. i.O.). Im nautischen Erzählen erweist sich das kulturelle Gedächtnis als Ergebnis transnationaler Bewegungen, als dynamisch und palimpsestartig und das Meer als transkultureller Erinnerungsraum.

LITERATUR

- Billig, Volkmar (2010): *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin.
- Breuer, Ingo (2012): »Kammerspiele im Nirgendwo«. *Geschichte(n) in Judith Schalanskys »Atlas der abgelegenen Inseln«*. In: Zagreber Germanistische Beiträge 21, S. 181-199.
- Buch, Hans Christoph (2014): *Boat People. Literatur als Geisterschiff*. Frankfurt a.M.
- Cohen, Margaret (2006): *The Chronotopes of the Sea*. In: Franco Moretti (Hg.): *The Novel*. Bd. 2: *Forms and Themes*. Princeton. S. 647-666.
- Dies. (2010): *The Novel and the Sea*. Princeton.
- Erl, Astrid (2011a): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar.
- Dies. (2011b): *Travelling Memory*. In: *Parallax* 17, H. 4, S. 4-18.

- Dies. (2014): »Transcultural memory«. In: Témoigner. Entre histoire et mémoire; online unter: <http://journals.openedition.org/temoigner/1500> [Stand: 1.10.2020].
- Ette, Ottmar (2001): Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist 2001.
- Ders. (2005): Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik. In: Marianne Braig u.a. (Hg.): Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext. Frankfurt a.M., S. 135-180.
- Ders. (2011): Insulare Zwischenwelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive. In: Anna E. Wilkens/ Patrick Ramponi/ Helge Wendt (Hg.): Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung. Bielefeld, S. 13-56.
- Foucault, Michel (1992): Andere Räume. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, S. 34-46.
- Frank, Svenja/Ilgner, Julia (Hg.; 2016): Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Bielefeld.
- Güsken, Jessica (2012): Geo-Narration: Reisen als poetisches Prinzip. Überlegungen zur Logik des Erzählens in Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager*. In: Thomas Homscheid/ Esbjörn Nyström (Hg.): Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe. Uelvesbüll, S. 7-23.
- Hamann, Christof (2008): »Um die Wahrheit zu sagen ...«. Felicitas Hoppes Reise mit »Verbrechern und Versagern«. In: Stefan Neuhaus/ Martin Hellström (Hg.): Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Innsbruck/ Wien/ München, S. 105-118.
- Hoppe, Felicitas (2009): Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen. Frankfurt a.M.
- Dies. (2012): Verbrecher und Versager. Fünf Porträts [2004]. Frankfurt a.M.
- Kahlefeldt, Nils (2010): Islandhopping einmal anders. Judith Schalansky: »Atlas der abgelegenen Inseln«, Mare Verlag 2009. In: Deutschlandfunk v. 10. März 2010; online unter: https://www.deutschlandfunk.de/islandhopping-einmal-anders.700.de.html?dram:article_id=84483 [Stand: 1.10.2020].
- Karlsson Hammarfelt, Linda (2016): Von Insel-Welten und Inselwelten. Reflexionen zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*. In: Michael Ostheimer/ Sabine Zubarik (Hg.): Inseln und Insularitäten. Ästhetisierungen von Heterochronie und Chronotopie seit 1960. Hannover, S. 71-86.
- Klotz, Volker (2006): Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner. München.
- Kosta, Barbara (2012): Blau: Sehnsucht, Geschlecht und Judith Schalanskys Roman *Blau steht dir nicht*. In: Monika Schausten (Hg.): Die Farben imaginierter Welten: Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin, S. 241-254.
- Krahé, Peter (1992): Literarische Seestücke. Darstellungen von Meer und Seefahrt in der englischen Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts. Hamburg.

- Montané Forasté, Anna (2018): Mit Fotos aus der Kindheit. Zu Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* und Angela Krauß' *Eine Wiege*. In: Toni Tholen/Patricia Cifre Wibrow/Arno Gimber (Hg.): Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions. Hildesheim, S. 143-164.
- Moser, Christian (2005): Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation. In: Hartmut Böhme (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart/Weimar, S. 408-432.
- Regler, Carolin (2012): Inselrundgänge, Kartenfantasien und Atlasreisen: Facetten des Insel-Motivs in Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln: Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*. In: Andrea Bartl/Annika Klinge (Hg.): Transitzkunst. Studien zur Literatur 1890-2010. Bamberg, S. 573-596.
- Rupp, Jan (2009): Erinnerungsräume in der Erzählliteratur. In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld, S. 181-194.
- Schalansky, Judith (2007): Die Auswanderung der Seepferdchen. Diplomarbeit. Potsdam.
- Dies. (2011): *Blau steht dir nicht*. Matrosenroman [2008]. Frankfurt a.M.
- Dies. (2009): *Atlas der abgelegenen Inseln: Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*. Hamburg.
- Schmitz-Emans, Monika (1995): Die Suche nach einer möglichen Welt: Zur literaturtheoretischen Bedeutung der Utopie, des Insel- und des Reisemotivs. In: *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 22, H. 1, S. 189-215.
- Dies. (2017): Erzählte Atlanten. In: Michaela Holdenried/Alexander Honold/Stefan Hermes (Hg.): *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin, S. 203-223.
- Sicks, Kai Marcel (2009): Gattungstheorie nach dem *spatial turn*: Überlegungen am Fall des Reiseromans. In: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld, S. 336-355.
- Traven, B. (2013): *Das Totenschiff. Die Geschichte eines amerikanischen Seemanns* [1954]. Hamburg.
- Wolf, Burkhardt (2013): *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich/Berlin.

Meer und Krieg

Der Kalte Krieg und das Meer

Zur Erinnerungspolitik des U-Boot-Films

JOHANNES PAUSE

Abstract

Military exploits in the Cold War often differed from conventional acts of war particularly in that they were, by necessity, invisible: In order to prevent nuclear conflict, crises needed to be kept secret, and were therefore not inscribed into cultural memory. Nuclear submarines are paradigmatic of this dynamic: As mobile nuclear missile silos, they played a central role in the balance of terror during the Cold War, effective because they remained passive and invisible. Cold War era submarine films, however, followed old genre traditions by conceiving the submarine as a tactical, mostly explorative and active weapon. It was not until the 1990s that a reboot of the genre emerged, which sought to make the depths of the ocean visible and memorable as a strategic location of the Cold War. Rather than portraying pure military actions, these movies tell stories of intercultural negotiation which, to prevent the outbreak of nuclear war, had to remain hidden under the surface of the sea.

Title: The Cold War and the Sea: Politics of Memory and the Submarine Film

Keywords: submarine; Cold War; Hollywood; film studies; memory

1. EIN KRIEG OHNE MONUMENTE

In *The Hunt for Red October* (USA 1990), John McTiernans einflussreicher Verfilmung des gleichnamigen Romans von Tom Clancy (vgl. 1984), fasst der russische U-Boot-Kapitän Ramius (Sean Connery) das erinnerungspolitische Dilemma des Kalten Kriegs zusammen: »It's a war with no monuments, only casualties.« Der Konflikt der Großmächte findet wesentlich im Geheimen statt, in Sphären der Klandestinität, und seine Opfer bleiben ebenso unbekannt wie seine (zumeist männlichen) Helden, die in der Regel nicht Soldaten, sondern Spione, Analysten, Think-Tank-Mitarbeiter, Wissenschaftler und Zivilisten sind – oder aber, wie Ramius andeutet: die Kapitäne sowjetischer wie US-amerikanischer Atom-U-Boote. Die strategische Bedeutung dieses Schiffstyps war für die Logik der nuklearen Abschreckung von entscheidender Bedeutung, handelte es sich doch um die ultimative Zweitschlagwaffe: Auch wenn ein Erstschlag sämtliche Raketensilos auf dem Boden des eigenen Territoriums treffen und auslöschen würde, könnte jedes der mobilen, in den Tiefen des Meeres nicht ortbaren, aber mit mehreren Atomraketen bestückten U-Boote allein einen Gegenschlag durchführen und so zumindest die urbanen Zentren der feindlichen Macht der Vernichtung preisgeben. Der Versuch, die Atom-U-Boote des Gegners

durch – ebenfalls mit Atomkraft betriebene – Jagd-U-Boote beständig verfolgen und ausspionieren zu lassen, bildet daher eines der klassischen Katz-und-Maus-Spiele des Kalten Kriegs, das McTiernans Film akkurat wiedergibt (vgl. Koldau 2010: 269) und mit dem neuartigen Raupenantrieb des titelgebenden Schiffs namens *Roter Oktober*, der für das amerikanische Sonar fast – natürlich nur fast – unhörbar ist, auf die Spitze treibt.

Im Gegensatz zu den U-Booten des Zweiten Weltkriegs sind die zunehmend atomar betriebenen U-Boote des Kalten Kriegs in erster Linie keine taktischen, sondern strategische Waffen (vgl. Koldau 2012: 112). Selbst wenn sie Spionageaufgaben wahrnehmen, ist ihr Wert nicht von spontanen Aktionen ihrer Kapitäne abhängig, sondern basiert vor allem auf ihrer kontinuierlichen, aber unbemerkten Anwesenheit. So tauchen sie auch nicht nur in jenen Situationen, in denen sie angreifen oder verfolgt werden, sondern bewegen sich monatelang unter Wasser auf festen Routen, die sie durch mehrere Ozeane führen können. Nuklear betriebene U-Boote wurden mithin regelrecht dazu konzipiert, das Hoheitsgebiet eines Staates in den nomadischen Raum des Ozeans zu verschieben, in dem sie sich als mobile Exklaven fernab anderer Hoheitsgebiete bewegen können. Ein Atom-U-Boot bringt dabei nahezu alles mit, was einen Staat ausmacht, und immer wieder werden in Spielfilmen und Serien Szenarien entwickelt, in denen die Besatzung eines solchen Schiffes sich für unabhängig erklärt und das Boot selbst als dritte Macht in die Balance des Kalten Kriegs eingreifen lässt – so etwa in dem James-Bond-Film *The Spy Who Loved Me* (USA 1977, R.: Lewis Gilbert), in *Buried on Sunday* (CN 1992, R.: Paul Donovan) oder in der Serie *Last Resort* (USA 2012-13, R.: Karl Gajdusek, Shawn Ryan), die dieses Szenario in die Gegenwart verlegt. Häufig erscheinen U-Boote auch als letztes Refugium der Menschheit nach einem nuklearen Weltkrieg, wie etwa in *On the Beach* (USA 1959, R.: Stanley Kramer). Tony Scott hebt in *Crimson Tide* (USA 1995) die globalpolitische Bedeutung der Waffe in einem dem Film vorangestellten Vergleich deutlich hervor:

The three most powerful men in the world:
The President of the United States...
The President of the Russian Republic...
and...
The Captain of a US Nuclear Missile Submarine
(*Crimson Tide*)

Als Quasistaat ist das Atom-U-Boot jedoch auch deshalb von Bedeutung, weil es seit dem Ende des Kalten Kriegs eine relativ einheitliche fiktionale Ausgestaltung erfahren hat, in der die Grenzen zwischen den großen machtpolitischen Blöcken und mithin auch jene zwischen ›westlicher‹ und ›östlicher‹ Kultur zu einem gewissen Grad verschwimmen. Russische und amerikanische Kommandanten geben in den Fiktionen ähnliche Befehle, sehen sich mit vergleichbaren Problemen konfrontiert und finden sich in Krisensituationen gleichermaßen in der Situation wieder, sich gegen die globalstrategische Vorgehensweise ihres ei-

genen Landes stellen zu müssen. Eben in jener Zeit, in der Erinnerung zu einer zentralen diskursiven Währung im Hollywoodkino wird (vgl. Grainge 2003: 4), bildet das Genre des U-Boot-Films, so soll im Folgenden argumentiert werden, auf diese Weise einen fiktionalen Handlungsraum aus, der als transnationaler Erinnerungsraum funktionalisierbar wird. Dieser Handlungsraum ist vor allem durch die von Ramius beschriebene Sichtbarkeitsproblematik charakterisiert: Als – für das Hollywoodkino typische – allegorische Figur der Staatlichkeit (vgl. Gradinari 2018) sieht sich der U-Boot-Kapitän mit einer regelrechten Verhinderung von Erinnerbarkeit beauftragt, die nicht nur durch die partielle Klandestinität der Waffe, sondern auch durch ihre Passivität begründet ist. Würde das U-Boot als Agent auf den Plan treten, würde das die Mechanik des Atomkriegs in Gang setzen und potenziell mit der Menschheit auch die Möglichkeit jeder Erinnerung auslöschen; solange es hingegen unsichtbar bleibt, ist der Frieden weiterhin gesichert. Auch Heldentaten können daher letztlich nur in der Verweigerung hervorstechender und erinnerbarer Kriegshandlung bestehen.

Für die filmischen Erzählungen, die sich um eine erinnerungskulturelle Aufbereitung des Kalten Kriegs und vor allem der zentralen Bedeutung des Atom-U-Boots bemühen, stellt dies eine besondere Herausforderung dar: Um im Rahmen eines Narrativs erinnerbar zu werden, muss die Passivität des Nichthandelns in die Aktivität einer Entscheidung oder Handlung übersetzt werden, was in der Regel durch eine systemische Abdichtung des geschlossenen Handlungsraums U-Boot möglich wird. Zu dieser Abdichtung erweist sich das U-Boot deshalb als besonders geeignet, weil es – darin vergleichbar dem Atombunker – einen hermetisch abgeschlossenen »Experimentalraum« (Nanz 2016: 40) ausbildet, an dem sich zentrale Probleme der politischen Epistemologie – wie können wir wissen, was der Feind im Sinn hat? – sowie der Souveränität und Handlungsmacht – welcher Akteur trifft letztlich die Entscheidung über die Zukunft der Welt? – durchspielen lassen. Im Binnenraum des zur »Heterotopie« (Foucault 2005) und damit auch zur »Szenographie« (Eco 1987: 98) geronnenen Schiffs werden im Fall des erinnerungspolitischen U-Boot-Films dabei privilegiert solche Handlungsfolgen erzählt, die letztlich zum Resultat haben, dass auf der Bühne der internationalen Politik das Ereignis des Kriegs ausbleibt: Analysen und Handlungen der Besatzung des Bootes führen dazu, dass dieses unsichtbar bleibt.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass viele der Helden, von denen die US-amerikanischen Erinnerungsfilme handeln, Sowjets sind. Nach dem Ende der tatsächlichen Konfrontation entwickelt Hollywood eine filmische Erinnerungskultur, die nicht nur als aktuelles politisches Instrument der Verständigung mit dem ehemaligen Feind dienen soll (vgl. Rayner 2007: 192), sondern den Aufschub der eigenen Vernichtung in die Form eines heroischen Narrativs zu transformieren sucht, das sinnvoll nur einem feindlichen Akteur zugeschrieben werden kann, der sich der Zwangsläufigkeit des Kriegs widersetzt. Anders gesagt: Die »Interkulturalität des Krieges« (Mann 2018) stellt sich im Fall des durch kulturelle Separation und eine unvollständige, phantasmagorische Imagination des Feindes (vgl. Robin 2009) gekennzeichneten Konfliktes der Super-

mächte allein in der fiktionalen Nachbereitung ein. Bezug genommen wird in den Filmen dabei auf historische Krisen, also jene Fast-Ereignisse, die sich durch die gesamte Geschichte des Kalten Kriegs hindurch verfolgen lassen, deren tatsächliche Hintergründe von beiden Supermächten jedoch in der Regel unter Geheimhaltung gestellt wurden. In diese Lücke stößt der US-amerikanische Spielfilm, nicht indem er die historische Wirklichkeit investigativ erforscht, sondern indem er sie mit Mythen füllt. Retrospektiv werden auf diese Weise die Monumente dieses nicht stattgefundenen Kriegs hergestellt, wobei auf *The Hunt for Red October* weitere »Erinnerungsfilme« (Erll/Wodianka 2008: 1) wie *Crimson Tide*, der den Kalten Krieg bereits in die asymmetrische Situation einer terroristischen Bedrohung übergehen lässt (vgl. Koldau 2010: 302), Kathryn Bigelows *K-19: The Widowmaker* (USA 2002) oder Todd Robinsons *Phantom* (USA 2013) folgen. Sie beziehen sich teilweise auf historische Fälle, deren Details bis heute nicht vollkommen aufgeklärt sind. Die meisten dieser Werke sind von erinnerungspolitischem Pathos geprägt: Die Helden der submarinen Abschreckung, die ihr Leben gaben, um den Atomkrieg zu verhindern, werden hier tatsächlich in Zeremonien geehrt (Abb. 1). Grundlage dieser Würdigung ist jedoch stets das memorialpolitische *immutable mobile* (vgl. Latour 1986)¹ des U-Boots, dessen Ausgestaltung zugleich eigentümliche interkulturelle Spiegelungen und Verschränkungen zwischen West und Ost bedingt.

Abbildung 1: In Kathryn Bigelows *K-19: The Widowmaker* gedenken die Überlebenden der Katastrophe von 1961 im Jahre 1989 ihren verstorbenen Kameraden.



1 | Der Begriff bezeichnet bei Latour ursprünglich vor allem wissenschaftliche Objekte wie etwa Karten oder Bücher, die transportabel sind, dabei in Form und Funktion jedoch konstant bleiben.

2. CHIFFREN DER HANDLUNGSMACHT: DAS ATOM-U-BOOT IM KALTEN KRIEG

Das erinnerungspolitische »kleine Genre« (Brinckmann/Lowry/Wulff 2014) der 1990er Jahre unterscheidet sich erheblich von jenen Werken, die sich in der Zeit des Kalten Kriegs selbst dem Atom-U-Boot widmen. Diese Filme können sich lange Zeit nicht von den Narrativen lösen, die mit dem U-Boot der prä nuklearen Ära verbunden sind: Es bleibt hier ein weiterhin taktisch eingesetztes Vehikel tollkühner Abenteurer und Draufgänger, das gerade nicht als Bestandteil einer militärischen Gesamtstrategie der *mutual assured destruction* – des Gleichgewichts des Schreckens – auf den Plan tritt, sondern für besondere Aufgaben und geheime Missionen eingesetzt wird (vgl. Koldau 2012: 115). Etwa in Samuel Fullers *Hell and High Water* (USA 1954) oder in John Sturges *Ice Station Zebra* (USA 1968) besteht diese Mission darin, an unzugänglichen Orten der Welt – in fremden Hoheitsgewässern sowie am Nordpol – verdächtige Vorgänge aufzuklären, wobei die Filme in der Regel gemeinsam mit den Booten in die Räume des Geheimen vordringen. Das U-Boot dient hier als exploratives Medium, das Grenzbereiche des Wissens ebenso erkundet wie einen zwar nur unter Gefahren, aber doch grundsätzlich präzise ortbaren, zudem oftmals durch rassische Klischeebilder als »anders« markierten Feind. Die besondere Aufmerksamkeit, die in diesen Filmen auf das mediale Instrumentarium und die teleskopische Epistemologie der Boote gelegt wird (Abb. 2), macht diese implizit zum Komplizen der Kamera: U-Boot und Kino folgen gemeinsam dem Auftrag, die Arkanbereiche des Kalten Kriegs sicht- und hörbar werden zu lassen.

Hell and High Water etwa beginnt mit einer Explosion, die, wie sich erst im Verlauf der Handlung herausstellen wird, von der Mannschaft eines amerikanischen U-Boots ausgelöst wurde. Der Film folgt der Mission der Besatzung und klärt somit die Vorgeschichte des Ereignisses auf, mit dem die Machenschaften der Großmächte im Kalten Krieg plötzlich sichtbar wurden. Durch die Retrospektion erhält das Ereignis Sinn, wird in ihr doch gezeigt, wie die Mannschaft die Vorbereitungen Nordkoreas für einen Atomschlag entdeckt und diesen verhindert. Der unsichtbare Raum unter dem Meeresspiegel wird auf diese Weise mit dem klandestinen Raum des Kalten Kriegs kurzgeschlossen; das Ziel der Tauchfahrt besteht in einem »Sichtbar-Machen der eigentlich unsichtbaren Konflikte« (Grob 2010: 228). Die Filme weisen dabei kuriose Verdrehungen der tatsächlichen strategischen Bedeutung der Waffe auf: In *Ice Station Zebra* geht es etwa um Satellitenbilder, auf denen alle Atomraketen in den USA und der UdSSR zu sehen sind und die nach dem Absturz des Satelliten von der Mannschaft des Bootes gefunden werden müssen. Dass Atom-U-Boote in Wirklichkeit selbst als nichtstationäre Raketensilos fungieren, bleibt unerwähnt; die skeptische Frage, ob das eigene U-Boot mit Atomraketen bestückt sei, wird vom Kapitän vehement verneint. Die geheime Mission, auf die sich die Mannschaft begibt, stellt auf diese Weise eine eigentümliche Verdrehung, wenn nicht gar eine Verschleierung der eigentlichen Zwecke der Waffe dar.

Abbildung 2: In John Sturges Ice Station Zebra dient das mediale Instrumentarium des U-Boots der Erforschung der Außenwelt.



Die starken Subjektivierungsgesten, die den U-Boot-Film kennzeichnen, erscheinen dabei als Kompensation der durch die Individuen insgesamt nicht mehr beeinflussbaren »Globalstrategie« (Engell 1989) des Kalten Kriegs. U-Boot-Kapitäne agieren im Rahmen des Abenteuernarrativs ähnlich wie Ritter, die sich – von Eisen ganz umhüllt und daher nur bedingt bewegungsfähig, dafür jedoch mit lanzenartigen Torpedos bewaffnet – als souveräne Agenten des Schlachtfelds miteinander duellieren. Der Zweikampf ist der Modus ihrer Konfrontation, und in ihrer Ritterlichkeit sind die Vertreter der beiden Weltmächte im Prinzip vollkommen identisch. Sie verhalten sich nicht nur spiegelbildlich, jedes Duell ist auch eine Kommunikation, in welcher die Finten und Tricks des Gegners antizipiert, verstanden, bewundert und gekontert werden müssen. Dabei steht in der Regel der Ausgang des Kriegs insgesamt auf dem Spiel; der tapfere und kluge Kampf der Kapitäne ist zugleich von weltpolitischer Bedeutung. Ein solches Duell kann sich lange hinziehen, da es immer wieder vorkommt, dass die Kapitäne etwa die Schiffe auf Grund laufen lassen, um sich dem Sonar des Gegners zu entziehen. Die visuelle Ähnlichkeit der sich duellierenden Boote, die erneut ihr begrenztes Sensorium kenntlich macht, spiegelt dabei die binäre Logik des Kalten Kriegs, die auf einer Imagination des Anderen basiert, welcher niemals allein als absoluter Feind, sondern immer auch als Maßstab und Spiegel des Selbst fungiert (Abb. 3).

Abbildung 3: In Samuel Fullers *Hell and High Water* verhalten sich die U-Boote und ihre Besatzungen spiegelbildlich zueinander.



Der U-Boot-Film der 1950er und 1960er Jahre verbindet mithin die Logik des Kalten Kriegs mit der Faszination des Entdeckungs- und Abenteuerfilms. Dabei wird die Unterwasserwelt immer wieder zu einem phantasmagorisch aufgeladenen Raum, der unheimliche Wesen und phantastische Formationen hervorbringt. Innen- und Außenraum stehen sich als Räume der Technik und der Natur gegenüber und fallen auch filmästhetisch sichtbar auseinander. Der Raum des Feindes wird zugleich dem Außenraum zugeschrieben; die Reise bewegt sich in ein mehrfach als gefährvoll markiertes, da prinzipiell feindliches Gewässer. Die Grenze zwischen Kalter-Krieg-Reflexion und Abenteuernarrativ verschiebt sich dabei im Verlauf der Handlung und lässt immer neue Genreübergänge entstehen, etwa zum Katastrophenfilm oder zum phantastischen Film. *Voyage to the Bottom of the Sea* (USA 1961, R.: Irwin Allen) zum Beispiel spielt auf Jules Verne an, handelt aber zugleich von einer durch Meteoriten hervorgerufenen Klimaerwärmung, gegen die das U-Boot vorgehen muss, und verbindet auf diese Weise Wissenschaftsfiktion, Phantastik, Katastrophenszenario und – zumindest metaphorisch und darin den Invasionsfiktionen dieser Zeit (vgl. Seed

1999: 132f.) vergleichbar – die Angst vor einem vernichtenden Angriff auf das eigene Territorium. Es finden sich hier mithin Imaginationen eines möglichen Untergangs, in denen sich die reale Gefahr der nuklearen Auslöschung zwar abschattet, die diese jedoch in deutlich als fiktional zu erkennende, mit handlungsmächtigen Subjekten versehene Szenarien verschieben. Die Filme erweisen sich auf diese Weise zugleich als epistemisch und eskapistisch, werden in ihnen doch die Funktionsweisen des Kalten Kriegs teilweise metaphorisch verdeutlicht, teilweise imaginativ entrückt.

3. DIE SZENOGRAPHIE ALS ERINNERUNGORT

Im Gegensatz zu diesen Fiktionen aus den Zeiten des Kalten Kriegs steht die Renaissance des Genres im Modus des Erinnerungsfilms um 1990 für eine realistische Wende: Auch wenn es sich etwa bei dem Raupenantrieb der *Roten Oktober* um eine Fortschreibung der paranoiden Imaginationen des Feindes im Kalten Krieg handelt,² wird nun im Wesentlichen mit realen U-Booten gedreht, nicht mehr mit Modellen, und die strategische Bedeutung der Waffe wird in den Fiktionen deutlich kenntlich gemacht. Besondere Missionen sind nun als Ausbruch aus der globalstrategischen Rolle der Waffe gekennzeichnet und dienen daher nicht länger der Aufklärung, sondern der militärischen Eskalation – oder, wie in *The Hunt for Red October*, auf Umwegen letztlich deren Prävention. Zugleich orientiert sich die Darstellung der Boote anders als in den Vorgängern nicht mehr an der Metapher des schnellen und kämpferischen Hais, sondern an jener des global agierenden, schwerfälligen und mächtigen Wals (vgl. Koldau 2012: 110).

Das Imaginäre wird in den neueren Filmen dabei zum Bestandteil der Narrative selbst: Ins Zentrum der Kommunikation zwischen Schiff und Außenwelt rücken nun Versuche, die Absichten des Feindes zu erraten, sowie die Berechnung von Wahrscheinlichkeiten. Sollten die Amerikaner nicht verstehen, dass die *Roter Oktober* überlaufen will, und stattdessen von der Annahme ausgehen, dass es sich bei ihrem Manöver um einen Angriff handelt, werden sie möglicherweise selbst zum Angriff übergehen – eine Option, die sowohl Ramius als auch die sowjetischen Politiker wiederum einkalkulieren und zu verhindern versuchen, indem sie durch bestimmte Hinweise und *cues* die Wahrnehmung des Gegenübers steuern. Die Decodierung medial erzeugter Bilder referiert dabei einerseits auf die Kinoerfahrung der Zuschauenden, die nach David Bordwell ebenfalls durch *cues* gesteuert wird (vgl. Bordwell 1992), und hebt so die politische Bedeutung technischer Medien hervor, die im Kalten Krieg immer schon in den Entscheidungsprozess eingebunden sind (vgl. Nanz 2016). Andererseits besteht in eben dieser anhaltenden Abfolge aufeinander reagierender Imaginationen und Berechnungen das eigentliche Charakteristikum des Kalten Kriegs,

2 | »The endowment of Soviet submarines with arcane abilities in the novel and film derives from highly speculative late-Cold War analyses, used to justify the American naval build-up supervised by Reagan and Lehman.« (Rayner 2007: 198)

den Eva Horn als ein »Gedankenexperiment« beschrieben hat, »dessen logisches Ergebnis immer wieder, in immer neuen Konfliktberechnungen, darin besteht, das Experiment nie in Wirklichkeit umzusetzen.« (Horn 2007: 222) In diesem Experiment geht es um Handlungsoptionen und -verkettungen und daher um mögliche Zukünfte, und so thematisiert auch der Erinnerungsfilm letztlich vergangene Zukünfte und alternative Geschichtsverläufe, die haarscharf nicht eingetreten sind, und jene Helden, die diese Verläufe in einem besonderen Moment der Wahl durch die Akzeptanz des Risikos, die Lage falsch einzuschätzen, aktiv verhindert haben.

Die Tiefsee erweist sich für dieses spieltheoretisch grundierte Geschehen als idealer Schauplatz, denn er

zeichnet sich durch eine vielfache Verschränkung von Medien und Technologien der Sichtbarmachung und des Unsichtbarwerdens aus [...]: Es ist ein Raum, der von Strategien und Taktiken des Versteckens und Entdeckens strukturiert wird; und nicht zuletzt ein Raum, dessen mediale Potenziale selbst technisch genutzt und operationalisiert werden. (Vehlken 2018: 358)

Im Fokus der Handlung des U-Boot-Films steht daher immer auch ein Konflikt zwischen unterschiedlichen Interpretationsrastern, wobei die Wahl des Rasters expliziert werden muss, da sie über den Fortbestand der Menschheit entscheiden kann – das Genre wird von einem »Pathos des schlimmsten Falls« (Horn 2009: 95) regelrecht regiert. Das U-Boot ist mithin kein quasifilmisches Medium der Aufklärung einer letztlich unzweifelhaften Welt mehr, sondern Ort ebenso wie Gegenstand einer globalen *intelligence*, die Wirklichkeit immer schon als problematisch begreift. Wie der Raupenantrieb der *Roten Oktober* kenntlich macht, kann der Raum der Tiefsee immer nur begrenzt gekerbt werden; den Techniken der Sichtung und Ortung stehen stets Verfahren einer »erneuten Raumglättung« (Vehlken 2018: 362) gegenüber. Aus diesem Grund geht es auch nicht länger um den Helden als Abenteurer, sondern um den Strategen, den Querdenker, den Abhörspezialisten oder gar den Spieler als Helden (vgl. Horn 2007) – um Figuren also, die mit feinsten Spuren und Indizien, aber auch mit den Annahmen und Glaubenssätzen der anderen immer schon kalkulieren.

Diese interpretative Dimension wird in einer Szene von *The Hunt for Red October* besonders deutlich, in der es Ramius unter Vorspiegelung falscher Tatsachen gelungen ist, den Großteil seiner russlandtreuen Mannschaft zu evakuieren. Die Matrosen wissen nichts von seinen Plänen, zu den Amerikanern überzulaufen, und so denken sie, dass er sich mit amerikanischen Schiffen ein wildes Gefecht liefert, während er tatsächlich mit Hilfe der inzwischen an Bord gekommenen amerikanischen Offiziere gegen ein russisches Jagd-U-Boot kämpft. Den ganzen Film hindurch sind die Manöver der *Roten Oktober* Gegenstand der Interpretation verschiedener Personen. Richtig verstehen tut sie nur der junge CIA-Analyst Jack Ryan (Alec Baldwin), der in der Lage ist, sich in Ramius hineinzusetzen und – unter Akzeptanz der Prämisse, dass der feindliche Kommandant tatsächlich überlaufen möchte – zu antizipieren, was dieser

tun wird. Imagination und Einfühlung werden so – als Tätigkeiten, die ohne den festen Boden verlässlichen Wissens operieren – als überlebenswichtige politische Arbeit etabliert; das U-Boot wird aus erinnerungstheoretischer Perspektive zugleich zu einem Ort der »Heterochronie« (Große Kracht 2014: 70), an dem vergangene Zukunftserwartungen nacherlebt werden können. Auffällig ist dabei, dass die tatsächlichen Reflexe des Kalten Kriegs – hinter allen Ereignissen die Arbeit des Feindes am Werk zu vermuten – gerade überwunden werden müssen: Der im Jahr 1990 entstandene Film stellt mithin den schwierigen Prozess des Einübens neuer Verhaltensweisen, die gerade nicht denjenigen des Kalten Kriegs entsprechen, selbst zur Schau (vgl. Sharp 1998: 162).

War das Verhältnis zwischen Innenwelt des U-Boots und seiner Umgebung in den früheren Filmen noch unproblematisch, während beide Welten filmästhetisch tendenziell auseinanderfielen, verhält es sich nun andersherum: Während die Zuschauenden den Zusammenhang zwischen den über den ganzen Globus verteilten, parallel montierten Schauplätzen der Handlung – etwa Weißes Haus, Kreml, Nato-Stützpunkte und andere Schiffe – in Gänze überblicken, wird die Kommunikation zwischen U-Boot und Außenwelt auf inhaltlicher Ebene problematisch. Gerade durch diesen Gegensatz wird der Raum des U-Boots als heterotoper etabliert: Je länger es unter Wasser bleibt, desto stärker gehorcht es seiner hermetischen Eigenlogik (zum heterotopen Charakter submariner Welten vgl. Ritzer 2010). In der Außenwelt wird etwa zum Thema, wie Massenmedien die Vorgänge um das Boot interpretieren – in *Crimson Tide* zum Beispiel durch die Integration des in den 1990er Jahren populären Nachrichtensprechers Richard Valeriani, der von den Geschehnissen berichtet. Der Innenraum des Bootes wird zugleich dadurch regelrecht als abgeschlossener Organismus etabliert, dass er in allen Details erklärt wird. Wie schon in den U-Boot-Filmen der 1950er Jahre – so zeigt Irina Gradinari in ihrem Beitrag zu diesem Heft – wird oftmals zu Beginn des Films ein Neuling in die Funktionsweise der verschiedenen Stationen eingeführt, deren räumlicher Zusammenhang sich infolge seiner Initiation auch für die Zuschauenden herstellt. Diese Stationen stehen als schiffsinterne Öffentlichkeit den beschränkten Privaträumen der Mannschaft gegenüber, sodass das Boot insgesamt als Miniatur der Gesellschaft erscheint. Aus erinnerungspolitischer Sicht dient die Spannung, die die Filme zwischen Außen und Innen herstellen, der Erläuterung des Vergessens: Es wird gleichzeitig geschildert, was tatsächlich geschah und weshalb es nicht erinnert wurde, was die Mannschaft unter Wasser durchmachte und wie sich die Außenwelt dazu verhielt – eine Perspektivierung des Geschehens, die den früheren, explorativen Werken des Genres weitgehend fehlt. Geschichte wird als diskursives Konstrukt bewusst, das von den Filmen einer Revision unterzogen wird, indem sie Verborgenes sichtbar machen; doch ist dieses Verborgene nun nicht mehr ein Geheimnis an einem verborgenen Punkt auf dem Globus, das durch das Medium des U-Boots ausspioniert wird, sondern das Geschehen an Bord selbst.

Folgerichtig konzentrieren sich die Filme nun auch weitaus stärker auf die klaustrophobische Atmosphäre im Inneren des Bootes, als dies in früheren Werken der Fall war. Auch hierfür ist der Wechsel zwischen Innen- und Außenper-

spektiven entscheidend: Der Film *Crimson Tide* etwa reproduziert die alten Kalter-Krieg-Narrative aus Filmen wie *Fail Safe* (USA 1964, R.: Sidney Lumet), in denen ein nichtbestätigter Befehl vorliegt, den Atomkrieg auszulösen, und es kein Mittel zur Entscheidung gibt, ob dieser Befehl gültig ist oder nicht. Der Kontakt zur Außenwelt ist gekappt, die Offiziere des Bootes müssen die strategische Entscheidung allein treffen. Im Angesicht dieser Aufgabe reproduziert sich das Motiv des Duells im Innenraum des Schiffes. So versuchen in den Werken immer wieder Saboteure oder Geheimdienstmitarbeiter, das Kommando an sich zu reißen, und oftmals geht das Boot *rogue*, verhält sich also entgegen seinen eigentlichen strategischen Einsatzzielen. Der Konflikt zwischen den verschiedenen Fraktionen an Bord wird dabei in aller Regel durch zwei Autoritätsfiguren ausgetragen (vgl. Koldau 2010: 309; Grob 2010: 235f.), die jeweils einen Teil der Mannschaft hinter sich bringen oder diktatorisch dominieren (»We are here to preserve democracy, not to practice it«, heißt es in *Crimson Tide* einmal) und die stellvertretend für die politischen Antagonismen stehen, die auch außerhalb des Bootes den politischen wie militärischen Diskurs grundieren (Abb. 4).

Abbildung 4: In Crimson Tide reproduziert sich das Duell im Innenraum des Bootes, während die Außenwelt nun Gegenstand einer ausufernden Interpretation geworden ist.



Innerhalb des Bootes reproduzieren sich so die äußeren Fronten – teilweise inklusive der gesellschaftlichen Spaltungen, die sich etwa anhand ethnischer Differenzkategorien, politischer Überzeugungen oder Generationen in den USA aufbauen. Im Moment der Abkapselung wird die Innenwelt zur Außenwelt, wird der Kapitän zum Präsidenten, der erste Offizier zur Oppositionspartei, das Boot zum »Staatsschiff« (Wolf 2013: 187) in seiner ganzen Komplexität. Der alte, explorative U-Boot-Film taucht dabei als eine mögliche Weltinterpretation wieder auf: In *Crimson Tide* spielen die Offiziere ein Spiel, in dem sie die Titel alter Hollywoodfilme dieses Genres raten müssen, wobei die Werke jeweils stellvertretend für die Weltsicht der Figuren stehen. Durch den systemischen Einschluss wird auf ästhetischer Ebene Erinnerbarkeit hergestellt: Das U-Boot wird zur Szenographie und somit zu einem konkreten Ort, der sich ins kollektive Imaginäre einzuschreiben vermag. Mit dem Begriff der Szenographie ist dabei ein kulturel-

les Arsenal wiedererkennbarer und daher unmittelbar verständlicher, wenn auch in ihrer Bedeutung variierbarer und stets kontextbezogener Situationen bezeichnet, die eine Reihe von Erwartungen und Annahmen über mögliche Handlungen auslösen. Der von Umberto Eco geprägte Begriff geht auf Marvin Minskys Konzept des kognitiven Frames zurück (vgl. Minsky 1975), der in der aktuellen Forschung eine narratologische Wende erfahren hat: Durch Szenographien erscheint die Wirklichkeit als »in dramatische Episoden, in Mit- und Gegen-Spieler, in Handlungsmotive und -ziele, in antagonistische oder kointentionale Perspektiven und synreferentielle Bezirke aufgegliedert.« (Bauer 2003: 94) Da der Ozean selbst keinen konkreten Ort hat, sondern – jedenfalls abseits von Inseln und Küsten – in erster Linie als ungekerbter Raum erscheint, ist das Gedächtnis des Meeres auf solche Szenographien angewiesen: Es kann sich nicht an klassischen Erinnerungsorten orientieren, sondern muss über den Umweg der Narrativierung Räume etablieren, die dem Gedächtnis zugänglich sind. Die Szenographie des Atom-U-Boots entsteht eben in jenem Moment, in dem die Innenwelt des Bootes zu einem Spiegel der Außenwelt wird, zu der selbst gleichzeitig jeder Kontakt abgebrochen wurde. Kraft dieser Schließung verbinden sich die mentale Repräsentation des Kalten Kriegs in seiner Gesamtheit und der konkrete Handlungsraum des Films zu einer gebrochenen Allegorie, die den Kalten Krieg selbst als epistemologisches Problem kenntlich macht (vgl. Jameson 1992): Erinnerung wird in erster Linie die Unsicherheit, in welcher ein in Latenz gehaltener Krieg seine potenziellen Teilnehmer zwingt.

Die Hermetik des U-Boots erklärt dabei retrospektiv auch die Fremdheit, die zwischen den beiden Supermächten im Kalten Krieg herrschte. In Bigelows *K-19: The Widowmaker* etwa wird die Mannschaft eines bereits so gut wie havarierten russischen Atom-U-Boots just in jenem Moment zum heroischen Kollektiv, in dem sie gemeinsam die Rettung durch die Amerikaner verweigert – allerdings nicht aus borniertem Nationalstolz, sondern in dem Wissen, dass die drohende Explosion des Bootes das fremde Schiff zerstören und so einen Weltkrieg auslösen könnte, also durch die imaginative Integration der Außenperspektive in die Innenwelt. Die Annäherung bringt den Tod, nur die Abkapselung rettet die Welt, auch wenn sie ein Selbstopfer bedeutet. Der Film stellt dabei insgesamt das Thema der politischen Sichtbarkeit ins Zentrum, besteht doch die Mission des russischen U-Boots darin, sich der Überwachung durch feindliche U-Boote zu entziehen, um in der Arktis eine Test-Rakete abzufeuern, die den Amerikanern die nukleare Kampfkraft der UdSSR vor Augen führt (zu den historischen Hintergründen vgl. Huchthausen 2002). Nach dieser gelungenen Inszenierung einer aus der Unsichtbarkeit hervorbrechenden Gewalt havariert das Schiff jedoch aufgrund eines defekten Kernreaktors und wird von einem amerikanischen Militärschiff entdeckt. Der finale Tauchgang wird zu einer bewussten Wahl des Vergessens, die Heldentat erweist sich als Selbstopfer, das nicht nur das eigene Leben, sondern auch die Möglichkeit des Gedenkens betrifft. Dieses wird, wie die Coda des Films zeigt, erst mit der Perestroika wieder möglich: Die Überlebenden des Unglücks treffen sich im Jahr 1989, nach dem Ende des Kalten Kriegs, vor dem Grab ihrer verstorbenen Kameraden, wobei das historische Datum das Ereignis

als für Ost und West gleichermaßen relevant markiert. erinnert wird auf diese Weise ein Heldenmut, der in diesem authentischen Fall gerade darin bestand, die Unsichtbarkeit des submarinen Raums zumindest auf absehbare Zeit als politische Notwendigkeit anzuerkennen. In dieser heldenhaften Selbstauslöschung besteht die erinnerungspolitische Paradoxie des Kalten Kriegs.

4. ALTE BOOTE, NEUER KRIEG

Spätestens im Zuge der ersten Eskalationen im anhaltenden Konflikt zwischen Russland und der Ukraine hat in Presse und Politik die Denkfigur eines »neue[n] Kalte[n] Krieg[s]« (Hellmann 2015) an Popularität gewonnen. Auf diesen reagiert inzwischen auch der Hollywoodfilm, indem er die Erfolgskonzepte früherer Jahre wieder aufnimmt und etwa in *Hunter Killer* (USA 2018, R.: Donovan Marsh) eine Vielzahl der aus populären Filmen des Genres bekannten Motive und Handlungselemente zu einem neuen Narrativ verbindet, in dem dieses Mal ein US-amerikanisches U-Boot den russischen Präsidenten rettet. Während hier eine Aktualisierung der Vergangenheit in Form eines Reenactments des Kalten Kriegs stattzufinden scheint, das gegenwärtige Gefahren bannen soll, widmet sich die internationale, von der *Kursk*-Katastrophe inspirierte Koproduktion *Black Sea* (UK/USA/RU 2014, R.: Kevin Macdonald) einer Analyse des kulturellen Gedächtnisraums selbst, wobei die Wasserschichten der Tiefsee mit unterschiedlichen Kapiteln der jüngeren Geschichte assoziiert werden. Bemerkenswert erscheint der Film dabei auch deshalb, weil er das U-Boot von Beginn an als interkulturellen Raum gestaltet, in dem nun allerdings alte Konflikte erneut ausbrechen. Das Nachwirken der Vergangenheit wird auf diese Weise ebenso zum Thema wie die Funktionalisierung der Erinnerung im Rahmen gegenwärtiger Diskurse.

Der Film erzählt von dem U-Boot-Kapitän und Ex-Navy-Kommandanten Robinson (Jude Law), der am Anfang des Films von der Bergungsgesellschaft, für die er 11 Jahre gearbeitet hat, entlassen wird. Am Beginn steht damit metaphorisch das Ende jener Phase der Erinnerung, die auf den Kalten Krieg folgte. Von seinem ehemaligen Arbeitgeber wird Robinson mit nicht einmal 10.000 Pfund entschädigt und ist entsprechend frustriert. In einer Kneipe erfährt er jedoch von einem im Schwarzen Meer versunkenen deutschen U-Boot aus dem Zweiten Weltkrieg, das Gold an Bord gehabt haben soll – eine Zahlung des Deutschen Reichs an Stalin, die niemals ihr Ziel erreicht hat. Unterstützt von einem dubiosen Konzern, bemannt Robinson ein nahezu schrotttaugliches russisches Diesel-U-Boot aus den Zeiten des Kalten Kriegs mit einer halb englischen, halb russischen Besatzung, um den Schatz zu bergen. Der Film nimmt damit die Figur des Kapitäns als Abenteurer wieder auf, der hier nun jedoch die vergessene Geschichte der U-Boote selbst erforscht.

In den Tiefen des neuen globalpolitischen Konfliktgebiets des Schwarzen Meeres wird zwar das Gold gefunden, eskalieren aber auch die Spannungen zwischen den Kulturen. Die beiden Teile der Mannschaft, die durch eine Sprachbar-

riere getrennt sind, versuchen sich gegenseitig umzubringen, um ihre Anteile am Schatz zu erhöhen, bis schließlich die eine Hälfte des auf dem Meeresgrund festliegenden Bootes von Russen, die andere von Engländern kontrolliert wird. Beide Parteien haben sich voneinander isoliert und ihre jeweiligen Territorien abgeriegelt; in der Heterotopie des U-Boots reproduziert sich so die anachronistische Frontstellung des Kalten Kriegs (Abb. 5). Am Ende des Films stellt sich heraus, dass der dubiose Geldgeber, der Robinson die Mission ermöglicht hat, der ganzen Mannschaft eine Falle gestellt hat: Nach dem Auftauchen sollen die Männer vom georgischen Küstenschutz festgenommen werden; das transnationale Unternehmen erhält das gesamte Gold. Das Schüren des Konfliktes zwischen den Nationen erscheint so als Taktik des Kapitals, wie insgesamt kapitalistische Interessen im Kern der historischen Dynamiken liegen. Der submarine Raum wird zugleich zu einer Zone kalkuliert hergestellter Unsichtbarkeit, in der die Verlierer der Gesellschaft, nachdem sie für die Konzerne die Drecksarbeit erledigt haben, zu Kriminellen umdefiniert werden.

Abbildung 5: In Kevin Macdonalds Black Sea reproduzieren russische und englische Zivilisten in einem schrottreifen U-Boot unter Wasser die Frontstellung des Kalten Kriegs.



Das wenig subtile kapitalismuskritische Opfernarrativ, das die Figuren des Films immer wieder auch selbst artikulieren, erhält eine weitere Dimension dadurch, dass auch die Erinnerung selbst in *Black Sea* als ausbeutbar erscheint. In Form des rostigen russischen U-Boots wird die Vergangenheit hier allein aus dem Zweck reaktiviert, Gewinne zu generieren. Die Mission führt dabei durch unterschiedliche Zeitebenen, deren jeweilige Formen von Gewalt sich akkumuliert zu haben scheinen: Die Plünderungen des NS-Staates ziehen die gegenseitigen Aggressionen der Siegermächte nach sich, die wiederum von der Ausbeutung durch die international agierenden Konzerne der Gegenwart übertölpelt werden. Während Filme wie Kathryn Bigelows *K-19: The Widowmaker* den Kalten Krieg erinnerbar zu machen versuchen und Donovan Marsh in *Hunter Killer* seine Wiederkehr beschwört, macht Macdonald auf diese Weise die zerstörerischen Dimensionen dieser Zeit und die unproduktive Form deutlich, in der sie heute weiterwirkt. Das Personal seines Films reproduziert reflexhaft eine Semiotik der Feindschaft, die längst als obsolet erscheint, und verkennet auf diese Weise, dass sie mit den Ausgebeuteten anderer Länder regelrecht im gleichen Boot sitzt. Zu-

gleich wird der ›Wert‹ jener Vergangenheit, die hier nautisch erschlossen wird, über die Metapher des Nazi-Goldes als vergiftet dargestellt. Erinnerung erweist sich auf diese Weise als bloßes Instrument in einem neuen, paranationalen und »post-memorialen« (vgl. Pence 2003) Machtdispositiv, als falsches, da letztlich destruktives Identitätsversprechen in einem ökonomischen Kalten Krieg, der auf radikaler Vereinzelung basiert – denn an Bord von Robinsons Schiff kämpfen in Wirklichkeit alle gegen alle. Von diesem neuen Kalten Krieg gilt auf andere, radikalere Weise, was Ramius in *Red October* schon vom alten Kalten Krieg sagte: »It's a war with no monuments, only casualties.«

LITERATUR

- Bauer, Matthias (2003): Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit. Medien als Kulturpoetik. Zum Verhältnis von Kulturanthropologie, Semiotik und Medienphilosophie. In: Christoph Ernst/Petra Gropp/Karl Anton Sprengard (Hg.): Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie. Bielefeld, S. 94-118.
- Bordwell, David (1992): Cognition and Comprehension. Viewing and Forgetting in *Mildred Pierce*. In: Journal of Dramatic Theory and Criticism 6, H. 2, S. 183-197.
- Brinckmann, Christine N./Lowry, Stephen/Wulff, Hans J. (2014): Von Zyklen, Reihen, Serien. Kleine Genres und ihre Verwandten. In: Montage AV 23, H. 1, S. 4-10.
- Clancy, Tom (1984): The Hunt for Red October. Roman. Annapolis.
- Eco, Umberto (1987): Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München.
- Engell, Lorenz (1989): Der gedachte Krieg. Wissen und Welt der Globalstrategie. München.
- Erll, Astrid/Wodianska, Stephanie (2008): Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des ›Erinnerungsfilms‹. In: Dies. (Hg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin, S. 1-20.
- Foucault, Michel (2005): Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Aus dem Franz. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a.M.
- Gradinari, Irina (2018): Sedimentationen des Staates. Zu Ikonografie und Ideologie des Terrors von *Die Hard* bis *Homeland*. In: Dies./Nikolas Immer/Johannes Pause (Hg.): Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis. Paderborn, S. 331-354.
- Grainge, Paul (2003): Introduction. In: Ders. (Hg.): Memory and Popular Film. Manchester/ New York, S. 1-20.
- Grob, Norbert (2010): Kammern unter Wasser. Sieben Anmerkungen zum U-Bootfilm. In: Roman Mauer (Hg.): Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang. München, S. 223-237.
- Große Kracht, Klaus (2014): Zwischen Gedächtnis und Geschichte. Erinnerungsorte als »Heterotopien der Zeit«. In: Stefan Berger/Joana Seiffert (Hg.): Erinnerungsorte. Chancen, Grenzen und Perspektiven eines Erfolgskonzeptes in den Kulturwissenschaften. Essen, S. 57-72.

- Hellmann, Günther (2015): Ein neuer Kalter Krieg? Russland, die NATO und der Regionalkonflikt in der Ukraine. In: Reader Sicherheitspolitik 3; online unter: https://www.fb03.uni-frankfurt.de/76345838/Artikel_Ein_neuer_Kalter_Krieg.pdf [Stand: 1.10.2020].
- Horn, Eva (2007): Den Krieg als Spiel denken. Boy Scouts und Wargames. In: Claus Pias/Christian Holtorf (Hg.): *Escape! Computerspiele als Kulturtechnik*. Dresden, S. 215-224.
- Dies. (2009): Der Anfang vom Ende. Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht. In: *Archiv für Mediengeschichte 9: Gefahrensinn*, S. 91-100.
- Huchthausen, Peter (2002): *K-19 und die Geschichte der russischen Atom-U-Boote*. Hamburg.
- Jameson, Fredric (1992): *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington.
- Koldau, Linda Maria (2010): *Mythos U-Boot*. Stuttgart.
- Dies. (2012): Submarine Films as Aesthetic Reflection of War History and War Strategy. In: Søren Fauth/Kasper Green Krejberg/Jan Süselbeck (Hg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen, S. 102-118.
- Latour, Bruno (1986): Visualization and Cognition. Drawing Things Together. In: *Knowledge and Society: Studies in Sociology of Culture Past and Present 6*, S. 1-40.
- Mann, Martin (2018): Die Interkulturalität des Krieges. In: Eva Wiegmann (Hg.): *Diachrone Interkulturalität*. Heidelberg, S. 339-350.
- Minsky, Marvin (1975): *A Framework for Representing Knowledge*. In: Patrick Henry Winston (Hg.): *The Psychology of Computer Vision*. New York.
- Nanz, Tobias (2016): Zimmer mit kolossaler Aussicht. War Rooms als imaginäre Aushandlungsorte von Störungen. In: *Behemoth. A Journal on Civilisation 9*, H. 1: *Imaginationen der Störung*, S. 38-57.
- Pence, Jeffrey (2003): Postcinema/Postmemory. In: Paul Grainge (Hg.): *Memory and Popular Film*. Manchester/New York, S. 237-256.
- Rayner, Jonathan (2007): *The Naval War Film. Genre, History and National Cinema*. Manchester/New York.
- Ritzer, Ivo (2010): Heterotopisches, Abjektes, Apokalyptisches. Submarine Welten im Film. In: Roman Mauer (Hg.): *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*. München, S. 268-280.
- Robin, Ron (2001): *The Making of the Cold War Enemy. Culture and Politics in the Military-Intellectual Complex*. Princeton.
- Seed, David (1999): *American Science Fiction and the Cold War. Literature and Film*. Edinburgh.
- Sharp, Joanne (1998): Reel Geographies of the New World Order. Patriotism, Masculinity, and Geopolitics in Post-Cold War American Movies. In: Gearóid Ó Tuathail/Simon Dalby (Hg.): *Rethinking Geopolitics*. New York/London, S. 152-169.
- Vehlken, Sebastian (2018): Finding the Boomers. Der Anti-U-Boot-Krieg und die Operationalisierung der Ozeane im Kalten Krieg. In: Lars Nowak (Hg.): *Medien – Krieg – Raum*. Paderborn, S. 357-376.
- Wolf, Burkhardt (2013): *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich/Berlin.

Die Arbeit an einer EU-Identität

U-Boot-Filme über den Zweiten Weltkrieg: *Laconia/The Sinking of the Laconia* (D / UK 2001, R.: Uwe Janson)

IRINA GRADINARI

Abstract

Numerous contemporary feature films are working on the creation of a pan-European identity. The genre of war films has been particularly active in this context, attempting to ground the emergence of European identity as arising from the Second World War. The British-German co-production *Laconia/The Sinking Of The Laconia* (D/UK 2001, R. Uwe Janson) is a symptomatic example of how contemporary political discourses are often justified through an interpretation of the past. This film combines the submarine film with the ship disaster film: the sea, due to its visual resolving power, allows a laboratory space to be created in which, through abstraction and symbolization of what is depicted, transformations in the politics of memory – such as the creation of a new transnational collective – become possible.

Title: Submarine Movies About the Second World War: Working on an Identity of European Union in *Laconia/The Sinking of the Laconia* (D/UK 2001, R. Uwe Janson)

Keywords: *Laconia*; *The Sinking of the Laconia*; submarine film; the Second World War; Atlantic Ocean

1. AKTUELLE UMDEUTUNGEN NATIONALER GEDÄCHTNISSE

Das U-Boot-Thema bildet spätestens seit dem Kalten Krieg ein wichtiges filmisches Subgenre des Kriegsfilms (vgl. Koldau 2012), in dessen Rahmen kollektive Erinnerungen der BRD über den Nationalsozialismus verhandelt werden. Der deutsch-britische Fernsehweiteiler *Laconia/The Sinking of The Laconia* aus dem Jahr 2011 verarbeitet und aktualisiert daher bereits bestehende Bilder in Bezug auf neue politische Bedürfnisse – die Gestaltung einer gesamteuropäischen Identität. Doch wie soll diese aussehen? Wie kann die Existenz einer solchen Identität ausgerechnet aus der Vergangenheit des Krieges heraus legitimiert werden? *Laconia* ist in diesem Zusammenhang als symptomatisch wie paradigmatisch zu bezeichnen. Der Fernsehfilm stellt einen tatsächlichen, kaum bekannten Kriegsvorfall dar, nämlich die Rettung der Passagier*innen des britischen Schiffes *Laconia* im Jahr 1942 durch ein deutsches U-Boot, das dieses Schiff in dem Glauben, es handele sich um ein Militärschiff, zuvor torpediert hatte. Daraufhin wurde durch den Oberbefehlshaber der Kriegsmarine, Admiral Karl Dönitz, am 17. September 1942 der *Laconia-Befehl* erlassen, der den deutschen U-Booten untersagte, die Schiffbrüchigen versenkter gegnerischer Schiffe

zu retten (vgl. z.B. Blair 1999), was im Prinzip die Politik der verbrannten Erde an der Ostfront auf den Ozean übertrug. Mit Thomas Elsaesser (vgl. 2006) wäre nun die Frage zu stellen, warum der Film ausgerechnet im Jahr 2011 entstand. Der Fall *Laconia* geriet eventuell deswegen in ›Vergessenheit‹, weil er in das weltweit etablierte und über Jahrzehnte ausgehandelte Erinnerungsbild des NS-Regimes nicht recht zu passen schien. Er verdeutlicht zudem die Widersprüchlichkeit und Heterogenität der Vergangenheit: Es ist nicht möglich, diese nach kausal-logischen Mustern zu erzählen. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass dieser Vorfall erst zu einem recht späten Zeitpunkt zum Thema eines Spielfilms und somit der breiten Bevölkerung bekannt wurde.

Das historische, ungewöhnliche Ereignis wird durch den Film mit Hilfe einer in Deutschland tradierten Symbolik inszeniert und durch Erzähllogiken und Motive des Hollywood- sowie des englischen Kinos modifiziert. Mit diesem Vorgehen wird das Ziel verfolgt, im Rahmen eines interkulturellen Austauschs von ästhetischen Elementen und Bildern eine konsolidierende, transnationale gesamteuropäische Erinnerung und dadurch die europäische Gemeinschaft selbst performativ herzustellen. Diese transnationale Gemeinschaft muss vor allem aus ihrer Verbundenheit mit dieser kollektiven Symbolik heraus überzeugend wirken. Eine solche Gesamtidentität stellt dabei nicht einfach eine Summe von verschiedenen nationalen Erinnerungen dar, welche offensichtlich die europäischen Länder in ihrer jeweiligen national etablierten Form trennen und keine Einigung auf eine Vergangenheit und somit auf eine gemeinsame Identität ermöglichen. Mit der Inszenierung dieses eher positiven Vorfalls wird hingegen eine Umdeutung der Vergangenheit, nämlich des Verlaufs des Krieges, angestrebt. Deswegen erschien dieser Film gerade rechtzeitig, also gerade in dem Augenblick, in dem das politische Bedürfnis danach entstand. Auf einmal schien es wieder so, als ergäbe sich die Chance, in der Vergangenheit anders zu handeln, den Krieg früher (bevor all die Grausamkeiten stattgefunden hatten) zu beenden und sich mit den ehemaligen Kriegsgegnern zu versöhnen – genau das wird im Film performativ vollzogen. Verwendet werden dafür die jeweiligen tradierten nationalen Symbole, Bilder und Motive, die das kollektive Bildrepertoire im Sinne des kollektiven Gedächtnisses, vielleicht sogar des jeweiligen kollektiven Unbewussten, aktivieren – im Film glaubt man alles schon gehört und gesehen zu haben –, um ein neues transnationales Gedächtnis zu schaffen.

Die Aktualisierung der Vergangenheit für die Gegenwart ist dabei eine spezifische Leistung des Mediums Film, das immer nur aus der Gegenwart seiner Produktion sprechen kann und auch will. In der Gegenwart verbinden die Bundesrepublik Deutschland und das Vereinigte Königreich – aktuellen politischen Entwicklungen zum Trotz – über mehrere Jahrzehnte andauernde, freundschaftliche, kulturelle, ökonomische und militärstrategische Beziehungen, die insbesondere auf die Zeit des Kalten Krieges zurückgehen. Die Tatsache, dass es sich bei dem Film um eine Koproduktion handelt, deutet bereits auf die fruchtbare Beziehung der beiden Länder hin. Vor diesem Hintergrund werden also nationale Vergangenheitsbilder von Deutschland und England, ferner Italien und Polen in der Europäischen Union neu justiert, um daraus eine EU-Identität heraus-

zubilden und zu legitimieren, die bereits im Szenario des Zweiten Weltkrieges sichtbar wird: Dieser Krieg erscheint nun für die genannten Länder nicht mehr als eine konfliktvolle ideologische und strukturelle Trennung, die sich im Systemwiderstreit zwischen Osten und Westen und so im Kalten Krieg mit veränderter Frontstellung fortsetzte, sondern als die Geburtsstunde der Europäischen Union, die alle (zumindest westeuropäischen) Länder zunächst zum kritischen Reflektieren ihrer Vergangenheit und daran anschließend zur Versöhnung untereinander bewegen kann. Dieses Streben nach Versöhnung besteht generell im deutschen, russischen oder auch im US-amerikanischen Kriegsfilm der Gegenwart und wird in der Regel über das Motiv einer heterosexuellen Liebesbeziehung verhandelt, was teilweise auch in *Laconia* geschieht. Darüber hinaus erschafft der Fernsehzeiteiler *Laconia/The Sinking of Laconia* eine transnationale Erinnerungsfigur, die sowohl für das deutsche als auch für das englische Publikum zur Identifikation angeboten wird.

2. DAS MEER ALS PREKÄRER ERINNERUNGSRAUM

Das Meer besitzt für den Film generell eine besondere Bedeutung und stellt zugleich eine spezifische Herausforderung dar: Trotz der technisch möglich gewordenen Tiefenforschung ist es visuell ein semantisch leerer Raum – »der Ungrund aller Differenzen« (Wolf 2013: 394), der keine Orientierung bietet und daher jegliche Art von Grenzen und Hierarchien auflöst. Zum Beispiel werden im Film *Titanic* (USA 1997, R.: James Cameron), auf den *Laconia* mehrfach anspielt, Klassengrenzen überschritten. In *Laconia* geht es um die Transgression von nationalen Grenzen und somit nationalen Erinnerungskulturen. Zugleich ist das Meer jedoch ein dynamischer und instabiler Raum, der im Gegensatz zu anderen tendenziell asemantischen Räumen wie etwa dem Wald oder dem Himmel in der Regel selbst zum Akteur wird (vgl. auch Mauer 2010: 13): Es überwältigt die Figuren und bringt so existenzielle Zustände zum Ausdruck, ja jene menschliche Verletzbarkeit und das grundsätzliche Ausgeliefertsein der Umwelt und dem Zufall gegenüber (vgl. z.B. Butler 2010: 22): »Das Meer ist ein gewaltiges Reservoir von Daseinsmetaphoriken« (Wolf 2013: 15).

Das Meer besitzt also eine eigene Materialität und Medialität, die den ästhetischen, technischen und medialen Strategien Widerstand leisten. Deswegen begibt man sich im Film nur selten aufs Meer, um tatsächlich ein Reiseziel zu erreichen. Nicht einmal in historischen Filmen sind Ziele oder Entdeckungen von hoher Priorität: Der Aufenthalt auf dem Ozean oder Meer erscheint oft als erzählstrategischer Selbstzweck, um Figuren in einen Raum zu bringen, in dem radikale Zustandsänderungen, Schwellensituationen und liminale Übergänge möglich werden (vgl. z.B. Ritzer 2010), welche dort gerade durch die sinnauflösende Kraft der See legitimierend wirken. So hat auch Burkhardt Wolf es in der Literatur und im Film beobachtet:

Mit der Seefahrt geht eine dauernde Neuverhandlung elementarer Grenzen einher, von denen sich dann Basisunterscheidungen wie die zwischen Sicherheit und Gefahr, Aufklärung und Barbarei, Zivilisation und Wildheit oder Kunst und Nicht-Kunst ableiten. [...] Deswegen ist die Seefahrt in mythologischer, religiöser, politischer, juristischer und allgemein kultureller Hinsicht durchweg skandiert von Gründungs- und Entgründungsszenarien. (Wolf 2013: 16)

Ähnlich verhält es sich mit dem Meer in Bezug auf Erinnerungen: Auf See verlieren sich jegliche geschichtlichen Stützpunkte, politischen Orientierungen, topologischen Ordnungen wie topografischen Grenzen, die für die Gestaltung der historischen Erfahrung allgemein und daher auch für das kulturelle und kollektive Gedächtnis insbesondere von zentraler Bedeutung sind.¹ Konkrete historische Orte bilden einen integralen Bestandteil geschichtlicher Wissenssysteme, stellen selbst Formen von Monumenten dar, die scheinbar die Zeit anhalten und so die Vergangenheit fass- und begreifbar machen. Im Film bieten die als historisch gestalteten Räume die Aktivierung des kollektiven Wissens der Zuschauenden an, aber der Film strebt auch nach einer historischen Authentifizierung – so spielen im Film Dokumentationen aus dem Zweiten Weltkrieg oder das Drehen am Ort des realen Geschehens eine zentrale Rolle (vgl. Klein/Stiglegger/Traber 2006; Heller/Röwekamp/Steinle 2007). Das Meer hat hingegen kein evident ablesbares Gedächtnis: Es scheint ein zeit- und geschichtsloser Raum zu sein, der zwar eine große Rolle für die Menschheit spielt, sich ihr gegenüber jedoch selbst indifferent verhält, ja vielleicht gerade die Nichtigkeit der historischen Entwicklung der Menschheit hervorhebt (vgl. Assmann 2006).

Warum begibt man sich dann im deutschen Kriegsfilm aufs Meer, wenn sich die Geschichte dort aufzulösen scheint und der Krieg im Atlantik historisch gesehen zudem eine relativ geringe Rolle für den Verlauf des gesamten Krieges spielte? Die Alliierten hatten schon früh den Funkcode entschlüsselt und waren so in der Lage, die deutschen U-Boote aufzuspüren. Das passt natürlich generell zu anderen Kriegsfilmen aus der BRD, in denen die Niederlage einen zentralen Topos darstellt, der bereits von Beginn an die Narration bestimmt. Jedoch erscheint das Filmen auf dem Meer als eine technische und finanzielle Herausforderung. *Das Boot* (BRD 1981, R.: Wolfgang Petersen) war zum Beispiel mit 25 Millionen D-Mark bis dahin die teuerste Filmproduktion Westdeutschlands. Ist es nun unbedingt notwendig, die Niederlage so aufwendig zu gestalten?

Die U-Boot-Filme weisen also eine erinnerungspolitische Implikation auf. U-Boote wurden bereits im Ersten Weltkrieg eingesetzt, auch die ersten deutschen U-Boot-Dokumentarfilme *Der magische Gürtel* (D 1917, R.: Hans Brenner) und *U-Boote heraus! Mit »U-178« gegen den Feind* (D 1917, P.: Bild- und Filmamt) sowie der erste deutsche U-Boot-Spielfilm *Morgenrot* (D 1933, R.: Gustav Ucicky) handeln vom Ersten Weltkrieg (vgl. Grob 2010). Trotzdem beherrscht der Seekrieg

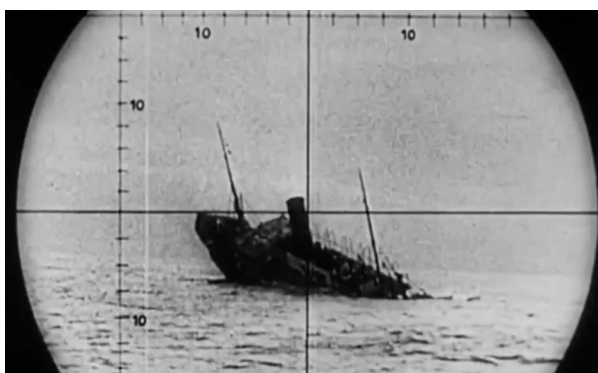
1 | Darauf deuten zahlreiche Studien zu Orten, Topografie und Topologie des kollektiven Gedächtnisses hin; vgl. François/Schulze 2001; Weigel 2002; Nora 2005; Csáky/Leitgeb 2009; Döring/Thilmann 2009 und Sabrow 2009.

weder die Ikonografie des Ersten Weltkrieges noch die Ikonografie des Zweiten Weltkrieges entscheidend. Bekanntlich assoziieren wir den Ersten Weltkrieg eher mit Schützengräben und Gasattacken, den Zweiten hingegen mit Bombenkrieg, Panzerschlachten und Konzentrationslagern. Ende der 1950er Jahre entsteht eine erste Konjunktur von U-Boot-Filmen im Westen. Fast gleichzeitig wurden *Haie und kleine Fische* (BRD 1957, R.: Frank Wisbar), *Duell im Atlantik* [The Enemy Below] (USA 1957, R.: Dick Powell), *U 47 – Kapitänleutnant Prien* (BRD 1958, R.: Harald Reinl) und *Die Wölfe in der Tiefe* [Lupi nell'abisso] (I 1959, R.: Silvio Amadio) produziert, auf deren Motive und Bilder später der Kultfilm *Das Boot* zurückgreifen kann (weitere Filme bei Kamps 2006; Koldau 2012). Dieser letztgenannte Film aktualisiert die Ikonografie der 1950er Jahre und dient als Vorlage für *Laconia*.

Mit den U-Boot-Filmen wird also deutlich, wie diskurspolitisch Kriegskonografie ist und wie wenig diese allein mit der technischen Entwicklung oder der historischen ›Wahrheit‹ zu tun hat. Das Bedürfnis nach U-Boot-Filmen kommt, so meine These, durch die Veränderungen politischer Konjunkturen auf. Obwohl der Fokus der westdeutschen U-Boot-Filme der 1950er Jahre auf dem Zweiten Weltkrieg lag, verarbeiteten sie mit dem Motiv des Meeres insbesondere den Kalten Krieg, der ein schwer greifbarer, eher abstrakter Krieg der Medienpropaganda und zugleich ein Geheimkrieg der Spionage war (vgl. Horn 2007). Das Meer bietet gerade aufgrund seiner erwähnten spezifischen Materialität und Medialität einen abstrakten Raum an, der keine geografischen Festlegungen verlangt und keinem der Staaten gehört, also einen rein hypothetischen Raum, zum Experimentieren nutzbar, frei von nationaler Symbolik sowie zeitlichen und räumlichen Dimensionen. Aus diesem Grund fördert das Meer wiederum das Modellhafte; so verdichtet es den Krieg zum Spiel der Maschinen und der Technologien – geht es doch im Kalten Krieg um die Demonstration technischer Überlegenheit. Das Meer codiert die Kriegsführung in eine technische Arbeit – zum Beispiel Abhören oder Apparate bedienen – um, die zum Medialen des Kalten Krieges viel besser passt. Außerdem sind die U-Boot-Filme dazu geeignet, ehemalige Feinde im Unklaren zu halten. Sie werden in den westdeutschen Filmen weder gezeigt noch genauer thematisiert. Torpedierte Schiffe sind nur für einen kurzen Zeitraum am Horizont zu sehen, in der Regel durch Periskope (Abb. 1-2).

Großbritannien, Hauptgegner des Dritten Reichs im Atlantik, ist in den 1950er Jahren der Nato-Partner und Alliierte Westdeutschlands gegen die Staaten des Warschauer Paktes. So erlauben es die U-Boot-Filme, Feindschaft so diffus wie möglich zu gestalten, zugleich jedoch die BRD als technische und militärische Weltmacht über die »Magie der Technik« (Wolfgang Petersen in einem Interview bei Rosner 1981) zu erleben, ohne die NS-Symbolik reproduzieren zu müssen: Die Ikonografie des U-Boot-Films braucht keine etablierten Bilder des kollektiven Gedächtnisses über den Zweiten Weltkrieg, löst sich so von den meisten NS-Symboliken und Motiven ab und scheint wegen ihrer Technizität auch jenseits des Ideologischen ins Reich der nackten Faktizität der Maschinen zu gelangen.

Abbildungen 1 und 2: Haie und kleine Fische. Der Gegner wird durch optische Medien in die Ferne gerückt. Außerdem wird hier ein zeitlicher Abstand zwischen der gespielten Szene in den 1950er Jahren und der eingeblendeten Dokumentation aus dem Krieg – das sieht der Kapitän im Periskop – installiert.



Die Auflösungskraft des Meeres bewirkt jedoch noch mehr: Gerade aufgrund des Mangels an zeitlicher und räumlicher Kontextualisierung, die für den Kriegsfilm konstitutiv ist, wird die Handlung vom Konkreten ins Symbolische entrückt. Der U-Boot-Film ermöglicht es daher, am Beispiel eines U-Bootes den ganzen Krieg durchzuspielen, seine Quintessenz zum Ausdruck zu bringen und dabei vor allem eine besondere Form des Kollektiven zu verhandeln, was auch für *Laconia* von entscheidender Bedeutung ist. In U-Boot-Filmen geht es, so möchte ich meine These fortführen, darum, die Herausbildung eines nationalen wehrhaften Kollektivs, das allein als männlich inszeniert wird (vgl. auch Koldau 2012), zu demonstrieren, zu analysieren oder gar performativ zu vollziehen. Dazu gehören vor allem die Szenen der Integration neuer Seekadetten in die U-Boot-Mannschaft, die nie reibungslos verläuft. So beginnt *Haie und kleine Fische* mit einem Streit zwischen der bestehenden Mannschaft und einem neuen Matrosen jüdischer Herkunft (wobei dies im Film als Phantasma gezeichnet wird). Eine ähnliche Szene einer konfliktvollen Integration eines neuen Matrosen gibt

es auch in *Laconia*, in der nun die Bedeutung der Solidarität auf dem Meer für das Überleben hervorgehoben wird. Im Film *Das Boot* bekommt der Reporter einen schmutzigen, verölten Lappen ins Gesicht, was seine Nichtzugehörigkeit zur Bootsmannschaft zum Ausdruck bringt und somit die Zuschauenden, zumindest vorerst, auf Distanz zur Mannschaft hält. Solche Strategien erschaffen ein Kollektiv, in das auch das Publikum durch die Figur des Neulings Schritt für Schritt integriert wird. Zur performativen Erschaffung des wehrhaften Kollektivs gehören zudem die Totalen auf das U-Boot mit der Mannschaft an Deck, bei denen die Menschen nun als eine Einheit gegenüber allen Gefahren präsentiert werden (Abb. 3-4).

Abbildung 3: Haie und kleine Fische. Das deutsche U-Boot als Einheit.

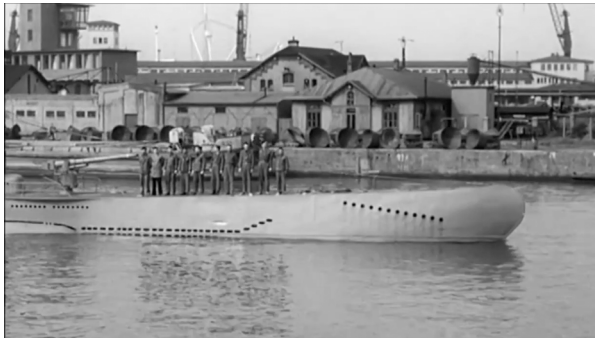


Abbildung 4: Laconia. Das deutsche U-Boot mit den Flüchtlingen an Deck und den Rettungsbooten wird durch die Totale als Einheit etabliert.



Zentral sind letztendlich Szenen, die die Mannschaft im U-Boot selbst als Kollektiv oder bei der gemeinsamen Arbeit als Bestandteil einer Maschine, ja gar als eine Vereinigung mit ihr, vorführen. Die Funktionsweise des U-Bootes ist auf eine gemeinsame, reibungslose Arbeit angewiesen, bei der die Matrosen in ihrer Arbeitsteilung als Bestandteile eines Organismus oder sogar eines Mecha-

nismus inszeniert werden. Wenn das U-Boot angegriffen wird, kommt es immer zur Verletzung eines der Mannschaftsmitglieder – so wird die Haut des Kollektivkörpers durch den Korpus des U-Bootes gebildet (Abb. 5-6). Für den Film *Laconia* ist es beispielsweise von zentraler Bedeutung, dass das U-Boot eine abstrakte Kollektivität performativ erzeugen kann: Relativ am Anfang der Handlung werden auch hier unterschiedliche Abteilungen des Bootes von der sich durch den Raum bewegenden Kamera etabliert, wodurch deutlich wird, dass das einzelne Individuum nicht länger zählt, sondern nur Teil der Maschine ist, während das englische Schiff zunächst in sich heterogen bleibt.

Abbildung 5: U 47 – Kapitänleutnant Prien. Das U-Boot als Einheit im Inneren.



Abbildung 6: Das Boot referiert auch auf die ikonografische Tradition, im Inneren eine solidarische Kollektivität zu erzeugen.



Westdeutsche U-Boot-Filme der 1950er und 1980er Jahre verhandeln dabei jene Form von Kollektivität, die einerseits politisch, andererseits jedoch vom NS-Staat abgekoppelt ist. Zwar werden die Innenräume des U-Bootes mit anderen Räumen auf dem Land – in *Laconia* etwa mit dem NS-Militärstab in Paris, mit dem

englischen Kommandopunkt in Afrika und einem US-amerikanischen Militärstab – durch den Schnitt verknüpft, doch repräsentieren die U-Boot-Filme über den Zweiten Weltkrieg nicht die jeweiligen Staatsideologien, sondern allein jene essenzialistisch anmutenden Kollektivkerne der Nationen, die dann im Angesicht existenzieller Herausforderungen von den jeweils aktuellen politischen Devisen abweichen und einander in ihrer Andersheit zugleich ähnlich werden. Die Tiefseebilder verstärken diesen Eindruck, sich im kollektiven Unbewussten zu befinden und dieses irgendwo an der Peripherie und in der Tiefe zu bereisen. Die Abkoppelung findet buchstäblich in der Handlung statt – die Verbindung mit dem Land wird unterbrochen, die Befehle kommen zu spät oder gar nicht mehr an, und so müssen die Figuren selbstständig handeln, um zu überleben. Die meisten sind sowieso eher dazu gezwungen, sich am Krieg zu beteiligen, die NS-Anhänger (ausschließlich Männerfiguren) sind in der Regel in der deutlichen Minderheit. Langsam werden auch sie immer kritischer gegenüber der NS-Ideologie. *Laconia* spitzt diese politische Abkoppelung durch die Rettung der Schiffbrüchigen noch einmal zu, die sogar allgemein der Kriegslogik widerspricht und eigentlich einen humanistischen Akt mitten in der Zerstörung darstellt. Im Gegensatz zu den U-Boot-Filmen des Kalten Krieges über die atomare Bedrohung, die in diesem Heft Johannes Pause ausführlich behandelt, sind die U-Boote im Kontext des Zweiten Weltkrieges eben keine »Staatsschiffe« (Wolf 2013: 187), sondern das als substanziell und technisch inszenierte Wunschbild von einem Kollektiv, ja sein in der Regel ideologisch verdeckter und nun bloßgestellter Kollektivkern, der allein aus dem Begehren nach Zusammenhalt, Pflichterfüllung, Solidarität und Hilfsbereitschaft besteht und sich somit angeblich jenseits aller Staatsideologien befindet. Diese Themen kommen auch unmittelbar in den Filmen selbst in Dialogen und Handlungen der Figuren zur Sprache. Die Abkapselung von der NS-Ideologie ist dann auch deshalb notwendig, weil es um identitätsstiftende Kollektivbilder der 1950er Jahre geht – also darum, wie die deutsche Gesellschaft in der Gegenwart der Filmproduktion ist oder zumindest sein sollte – und nicht etwa um das Nachempfinden des NS-Kollektivs.

Daher nimmt diese Kollektivität bzw. dieser nackt geschälte Kollektivitätskern jene psychoanalytisch begründete Subjektivitätsform an, die Klaus Theweleit in den 1970er Jahren in Anlehnung an Norbert Elias (vgl. 1991: 332) als Körperpanzer beschreibt. Theweleit analysiert vor allem die Literatur der Männer in den Freikorps, welche sich einer gewaltsamen Sprache bedient. Der Blick der faschistischen Männer schweift als eine Art Suchscheinwerfer herum, bis er eine Bewegung bemerkt, diese heranzoomt und das Objekt vernichtet: »Statt mit Kamera und Schneidetisch (mit lebendigem Bild und Montage) arbeiten sie mit Scheinwerfern und Hackmessern (mit totem Bild und Zerstückelung).« (Theweleit 1977: 271) Diese Metapher setzen die U-Boot-Filme in Szene, indem sie den Blick mit der Waffe kurzschließen: Die U-Boote suchen mit ihren Teleskopen andere Schiffe, zielen auf sie und vernichten sie.

Der Körperpanzer konstituiert sich dabei über eine Ausgrenzung oder gar Vernichtung der Anderen (vgl. ebd.). Die Anderen, vor allem Frauen, werden bekanntlich bildhistorisch mit Fluten und Strömen unterschiedlicher Art (Blut,

Schlamm, Sumpf oder auch Geldströmen) assoziiert, welche die männliche Subjektivität zu überschwemmen drohen. Sie verkörpern zugleich ein verdrängtes unbewusstes Begehren, im U-Boot-Film das verdrängte Wissen, das sich als unheimliches Wissen über die NS-Ideologie manifestiert. Das Meer bekommt in mindestens einer der Szenen immer ein menschliches ›Gesicht‹. In *Haie und kleine Fische* rettet sich die gegnerische Mannschaft mit einem Rettungsboot, wobei die Szene nur für ein paar Sekunden eingeblendet wird (Abb. 7). In *U 47 – Kapitänleutnant Prien* schwimmen im Meer die Leichen der jüdischen Flüchtlinge des gerade versenkten Schiffes, wovon der Held aus dem Filmtitel nichts wissen wollte (Abb. 8). In *Das Boot* versagt der Kommandant (Jürgen Prochnow) den ertrinkenden Gegnern, die allein am Horizont zu sehen sind, seine Hilfe, was eine der emotionalsten Szenen des Films darstellt (Abb. 9).

Abbildung 7: Haie und kleine Fische. Eine rätselhafte Szene: Die Rettung der Mannschaft eines feindlichen Schiffes wird nur für ein paar Sekunden eingeblendet.



Abbildung 8: U 47 – Kapitänleutnant Prien. Das Meer konfrontiert die Mannschaft mit dem ›verdrängten‹ Wissen – der NS-Vernichtungsideologie.



Abbildung 9: Das Boot. Die Gegner erscheinen am Horizont und werden nicht gerettet.



Der Körperpanzer richtet sich nach Theweleit phallisch gegen diese Ströme aus, und innerhalb der männlichen Ordnung fließt uneingeschränkt das Begehren, imaginiert als Begehren der Fülle und des Nichtkastriertseins, wie es beispielsweise in soldatischen Aufmärschen zum Ausdruck kommt. »Der Faschismus übersetzt so innere Zustände in riesige äußere Monumente, Ornamente als Kanalisationssysteme« (ebd.: 550), die in Filmen um den heldenhaften Opfermythos kreisen. Auch in den U-Booten herrschen Erotik und männliche Solidarität vor, in ihrer uhrwerkartigen gemeinsamen Arbeit schließen sie sich zusammen für den Schlag gegen den Feind und – begründet durch den spezifischen Raum – gegen jegliche Fluten. Die Grenzen werden zwischen Ausschweifungen mit Frauen im Bordell auf dem Land und der Disziplin und Enthaltsamkeit auf dem U-Boot, zwischen der solidarischen Arbeit der Mannschaft und der entgrenzenden Kraft des Meeres gezogen. Die Voraussetzung für die Entstehung eines solchen männlichen U-Boot-Kollektivs ist also der Verzicht auf Frauen, die Ermordung von Juden sowie die Vernichtung der am Horizont erscheinenden Gegner. Zugleich ist dieser phallisch aufgeregte Exzesszustand des Männlichen nicht von Dauer. Das lässt sich insbesondere im Hinblick auf die 1950er und 1980er Jahre sagen, in denen das Männlichkeitsideal durch einen bürgerlichen Familienvater (und nicht etwa eine Militärmaschine) dargestellt wird. Der Körperpanzer ist daher ein technisch ruhmvoller, jedoch einsamer und nicht existenzfähiger kollektiver Zustand, der in dieser Form nur in Gefahrzeiten aus dem Unbewussten mobilisiert werden kann. So geht er immer wieder unter – die Versenkung oder die Zerstörung des U-Bootes, allerdings nicht die des Männerkollektivs, gehört zur Spannungsdramaturgie dieser Filme. Visuell-ästhetisch wird die extreme Opposition zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen, die Männerbünde auszeichnet (vgl. Widdig 1997: 235), nie aufgelöst, geschweige denn die Begegnungen mit den Gegnern. Entweder sterben die Matrosen, und lassen ihre Frauen allein zurück, oder sie überleben als eine kleine Gruppe, ohne jedoch die Frauenfiguren einzubeziehen (Abb. 10). Vielmehr werden jene Treue zur Führerpersönlichkeit und die Bereitschaft, Opfer zu bringen (vgl. ebd.: 236),

sowie Kompromisslosigkeit, Aggressivität und Endzeitstimmung (vgl. ebd.; auch Völger/Welck 1990) bestätigt. So erscheinen die Fluten und die Anderen doch als (diffuse, kaum definierbare) Bedrohung, die die phallische Abwehr als existenziellen Kampf legitimiert.

Abbildung 10: Haie und kleine Fische. Das männliche Kollektiv überlebt gerade dank seiner Solidarität und Abwehrkraft.



3. KULTURELLE ERINNERUNGSDIFFERENZEN UND ERSCHAFFUNG EINER TRANSNATIONALEN ERINNERUNGSFIGUR

Seit ca. den 2000er Jahren drehen die meisten Filmschaffenden Kriegsfilme mit Schauspieler*innen aus den jeweiligen Ländern der Alliierten. *Laconia* (deutscher Titel) bzw. *Sinking of Laconia* (englischer Titel) ist ein Beispiel einer solchen internationalen Zusammenarbeit. Der Fernsehweiteiler entstand unter der Regie des aus Deutschland stammenden Uwe Janson nach dem Drehbuch eines bekannten britischen TV-Drehbuchautors, Alan Bleasdale, und mit englischen, schottischen, irischen, deutschen, italienischen und polnischen Darsteller*innen in den jeweiligen historischen Rollen von nationalen Akteur*innen. So ist die Filmproduktion selbst ein Politikum. Sie demonstriert einerseits einen Versöhnungsakt durch die Zusammenarbeit, indem nun die dritte und vierte Generation ehemaliger Kriegskontrahenten gemeinsam an der Vergangenheit arbeiten und diese als Fiktion durchspielen. Andererseits hat eine solche nationale Koproduktion eine stark konsolidierende und legitimierende Wirkung. Das Vergangenheitsbild wird nun von beiden oder mehreren Seiten abgestimmt und liegt so scheinbar jenseits des Ideologischen der jeweiligen Nationen – als würde das Geschehen nun tatsächlich so erzählt, wie es ›war!‹

Der Zweiteiler *Laconia* ist dabei insofern auch für die Analyse interessant, als er in zwei verschiedenen Fassungen – für das deutsche und das englische Publikum – erschienen ist. Insbesondere bezüglich des ersten Teils, der die Figuren einleitet und die Schiffbruchkatastrophe zeigt, unterscheiden sich die Teile recht stark. Die jeweils ersten Teile holen das Publikum dort ab, wo es sich

bildästhetisch und erinnerungspolitisch befindet. Auch die Handlung und die Rollen der Figuren sind unterschiedlich. Der zweite Teil bildet hingegen eine gemeinsame europäische Erinnerung jenseits politischer, klassenspezifischer oder historischer Differenzen ab. Er unterscheidet sich in den beiden Fassungen nur minimal. Hier solidarisieren sich die Figuren und sind dann auch alle zusammen gegen Ende des Films buchstäblich in einem Rettungsboot auf dem offenen Meer, das auch als Anspielung auf *Lifeboat* (USA 1944, R.: Alfred Hitchcock) zu verstehen ist. Der Film stützt sich somit auf die Filmtraditionen beider Staaten – die des deutschen U-Bootes und die des englischen Rettungsboots –, die die Erinnerungsperspektive der jeweiligen Länder von der Seite des Gegners her vervollständigen.

Die deutsche Version beginnt mit der deutschen Figur Hildegard Schmidt, die von der bekannten deutschen Schauspielerin Franka Potente dargestellt wird. Sie befindet sich auf der Flucht und nimmt zu Beginn der Handlung als Hilda Smith eine englische Identität an. Aus Ägypten möchte sie mit dem englischen Schiff *Laconia*, das erst durch den Suezkanal und dann um den afrikanischen Kontinent herum durch den Atlantik fahren soll, nach Liverpool gelangen. Es wird sofort erklärt, dass sie vor den Nazis flieht, während ihre Identität in der englischen Version einer Spannungsdramaturgie unterliegt und erst etwa in der Mitte des zweiten Teils erläutert wird, warum sie aus Deutschland geflohen ist. Ein kurzes Flashback über die Verhaftung ihrer Familie fehlt in der englischen Fassung ganz. Die englische Version führt hingegen die englische Figur Mortimer, einen jungen Seeoffizier auf dem Schiff *Laconia*, der von dem bekannten britischen Schauspieler Andrew Buchan verkörpert wird, im Kreis seiner Familie ein. Er feiert zusammen mit seiner Ehefrau und zwei kleinen Kindern den Geburtstag der Mutter. Diese Szene fehlt wiederum in der deutschen Version – sie kommt verkürzt in einer Rückblende als Erinnerung Mortimers vor, als dieser vom Tod seiner Familie durch eine deutsche Bombe erfährt. Für das jeweilige Publikum bedeutet dies eine Annäherung an das Andere über die eigene nationale Identifikationsfigur.

An dieser Stelle wirken bereits die Geschlechterdifferenzen. Die Kriegserinnerungen sind in den meisten Ländern an eine männliche Kämpfer- und Soldatenfigur gebunden, die ihr eigenes Land verteidigt und das nationalsozialistische Regime zerstört. Der Seeoffizier Mortimer ist jene mutige Kämpferfigur und dazu ein edler Gentleman, der bei keiner Situation die Fassung und den Anstand verliert. Auf der deutschen Seite werden zwei Figuren angeboten, die zugleich verschiedene Spaltungen im deutschen kollektiven Gedächtnis repräsentieren. Einmal geht es darum (auch genrebedingt durch zahlreiche Kriegsfilm und Wochenschaudokumentationen), die NS-Aggression zu verarbeiten. Diese wird durch ein in früheren Kriegsfilmen ästhetisch ausgehandeltes Figurenset zum Ausdruck gebracht, das die NS-Ideologie von der Hauptfigur abspaltet und so die Figur in ein gegenwärtiges Ideal verwandelt. Hier präsentiert der U-Boot-Kapitän Werner Hartenstein (Ken Duken) jene Erinnerungsfigur, die die historische Person spielt, im Film jedoch nicht den Nationalsozialismus verkörpert. Diese Figur wird als humanistischen Werten verpflichtet gezeigt, obwohl

sie zunächst als ein vorbildlicher NS-Soldat auftritt, der den Befehlen des Oberbefehlshabers Karl Dönitz (Thomas Kretschmann) zumindest bis zum Fall *Laconia* immer folgt. Die nationalsozialistische Gesinnung wird von ihm abgespalten. Träger der NS-Ideologie ist einerseits einer der Offiziere von Dönitz im Militärstab (nicht einmal Dönitz selbst) und andererseits der leitende Ingenieur Rostau (Matthias Koeberlin) auf dem U-Boot. Er steht häufig in Opposition zum Kapitän und besitzt ein Tuch mit dem Spruch: »Vergiß nicht, dass Du ein Deutscher bist«, das ihm sein Vater, der wiederum im Ersten Weltkrieg gekämpft hat, vererbt hatte. Dieses Tuch schenkt er seinem Kapitän während der Rettungsaktion der Schiffbrüchigen, womit er sein Nichteinverständnis mit diesem Akt zum Ausdruck bringt. Dadurch wird zugleich deutlich, dass sowohl die nationalsozialistische als auch die nationale Grenze gewaltsam sind – beide fördern eine Logik der Vernichtung. Die Männerfiguren, die diese Logik umsetzen, müssen daher, zumindest symbolisch, verschwinden – sie dürfen keinesfalls eine Zukunft haben und so zum Aufbau der Nachkriegsgesellschaft beitragen, wie es in den deutschen Kriegsfilm der Gegenwart – etwa in *Der Untergang* (D 2004, R.: Oliver Hirschbiegel), *Dresden* (D 2006, R.: Roland Suso Richter) oder *Anonyma – eine Frau in Berlin* (D/P 2008, R.: Max Färberböck) – der Fall ist. Der Abspann von *Laconia* informiert dann etwa darüber, dass das deutsche U-Boot im März 1943 mit der gesamten Mannschaft gesunken ist. Auch der englische Offizier Mortimer verschwindet – er gerät in deutsche Gefangenschaft –, obgleich eine mögliche zukünftige Beziehung zwischen ihm und Hilda Smith angedeutet wird.

Aus diesem Grund gibt es eine zweite deutsche Erinnerungsfigur – Hildgard Schmidt bzw. Hilda Smith –, die als die einzige und eigentliche transnationale Identifikationsfigur angeboten wird. Diese Figur referiert nicht nur auf die Europamythen und die ikono- und kartografische Tradition, Europa als Frau darzustellen (vgl. z.B. Bruns 2009), sondern erscheint auch im Kriegskontext als eine pazifistische Figur, die darüber hinaus noch als (Gottes-)Mutter – eine Frau mit Baby – präsentiert wird. Auch diese Erinnerungsfigur wurde in den deutschen Nachkriegsfilm entwickelt. Bereits im ersten DEFA-Film *Die Mörder sind unter uns* (DEFA 1946, R.: Wolfgang Staudte) markiert die Frau einen neuen Anfang, der deswegen möglich ist, weil die Frau nicht in die NS-Ideologie verstrickt war. So verkörpert Hilda wenn nicht den Widerstand, so doch zumindest das Nichteinverständnis mit dem NS-Regime. Vor allem hat sie Deutschland noch rechtzeitig verlassen und sich somit topografisch von der NS-Ideologie entfernt. Sie überlebt die Schiffskatastrophe mit einigen englischen Schiffbrüchigen.

Es bestehen weitere kleine Differenzen und Verschiebungen in der Darstellung – unterschiedliche Figuren werden verschieden gewichtet –, wodurch die Fassungen für das jeweilige Publikum eine unterschiedliche Erinnerungsfunktion erfüllen, weshalb sie auch verschieden wahrgenommen wurden. In Großbritannien wurde der Film mehrfach gelobt – die Versöhnung scheint erwünscht und im Film gelungen zu sein. Deutsche Kritiken fielen hingegen ambivalent bis negativ aus. Der Filmkritiker Willi Winkler echauffierte sich beispielsweise

in der *Süddeutschen Zeitung* über die deutsche Fassung: »So scheitert das große Euro-Versöhnungswerk ganz wie bei den Großen am partikularen Kleingeist.« (Winkler 2011) Vor allem wurde die deutsche Version mit Off-Kommentaren der deutschen Hauptfiguren versehen, offensichtlich um, soweit möglich, Eindeutigkeit zu produzieren. Sie verdoppeln das Gesehene und legen zugleich das Visuelle fest, das im Grunde für verschiedene Deutungen viel offener ist. Dadurch werden auch die Figuren politisch klar positioniert. Diese Veränderungen müssen als politisch verstanden werden – sie verraten jene etablierte kulturelle Angst in der BRD, das Thema des Krieges zu unterhaltsam zu gestalten, und weisen auf eine lang gehegte Auffassung im deutschen Kino hin, der zufolge Kriegsfilme keinen Genuss bereiten dürfen. Deswegen wirken die Kommentare didaktisch moralisierend – sie lenken die Rezeption stark in eine Richtung, die definitiv den Nationalsozialismus verurteilen soll, und verderben zugleich zum Teil das Kinoerlebnis.

Die englische Fassung erzählt außerdem im Gegensatz zur deutschen kontinuierlich ohne Flashbacks. So zeichnet sich die deutsche Version durch eine Traumastuktur des Erzählens aus, indem beide, die deutsche und die englische Hauptfigur, mit *Backstory Wounds* (vgl. Krützen 2004: 30) versehen werden, wodurch zugleich das Thema der Erinnerung im Allgemeinen aufgeworfen wird. In der deutschen Fassung sagt Hilda an einer Stelle, dass es besser wäre zu erzählen als zu verdrängen und dass sie gar nicht vergessen könne – Worte, die unverkennbar einen gegenwärtigen Erinnerungsimperativ wiederholen. Sie werden in die Vergangenheit verlagert und erscheinen daher anachronistisch und gewissermaßen selbst als eine Wiederkehr des Verdrängten. Es ist zu erwarten, dass diese Worte dem deutschen Publikum vertraut sind und eine Art Déjà-vu erzeugen, tauchen sie doch auch in anderen erinnerungspolitischen Kontexten auf. Flashbacks, Déjà-vus und Off-Kommentare, die das Innere der deutschen Figuren offenbaren, deuten so die Handlung in eine psychische (Erinnerungs-) Landschaft um.

Letztendlich ist die deutsche Fassung etwa sieben Minuten länger als die englische. Vor allem die Schiffskatastrophe wird für das deutsche Publikum viel ausführlicher und detailreicher dargestellt. Möglicherweise soll das englische Publikum weniger von der Katastrophe sehen, um den Deutschen dann am Ende des Filmes verzeihen zu können. Dort überlebt auch eine Frauenfigur, die am Ende des Films auf einem französischen Rettungsschiff ihre Mutter wiedertrifft (in der deutschen Fassung aber nicht). Das deutsche Publikum muss jedoch erst seine Schuld am Ausmaß der Katastrophe erspüren und miterleben, um dann den Verzicht auf die nationale Gemeinschaft zu akzeptieren. Im ersten englischen Teil werden daher die Doppelmoral der englischen Gesellschaft sowie Klassendifferenzen viel stärker thematisiert, während die deutsche Fassung hier schon affektiv auf ein transnationales Gemeinschaftserlebnis hinarbeitet. Hilda Smith singt das während des Zweiten Weltkrieges populäre britische Lied *We'll Meet Again* aus dem Jahr 1939, das für sie eine Art Integrationsprobe darstellt – wird sie nun deswegen hinsichtlich ihrer deutschen Identität auffliegen oder nicht? Das Lied war ein Mega-Hit und ist heute ein fest eta-

blierter Erinnerungstopos der kollektiven englischen Kriegserinnerungen und vielleicht mit dem deutschen Lied *Lili Marleen* vergleichbar, was der Film selbst unterstreicht: Jede*r kenne doch den Text dieses Liedes. Hilda Smith tritt, gezwungen durch das englische Publikum auf dem Schiff, anstelle der berühmten englischen Sängerin Vera Lynn auf, die dieses Lied vor und mit Soldaten gesungen hat. So wiederholt diese Szene jenen englischen Erinnerungstopos bzw. stellt ihn im Sinne eines Reenactments nach und wird zugleich durch die Frage, ob Hilda Smith die kulturelle englische Erinnerungssikone ersetzen und so zur transkulturellen Erinnerungsfigur werden kann, zu einer Erinnerungsprobe. Ihr Outfit ähnelt dem der Sängerin; die Figur verwandelt so das nationale Motiv in ein internationales. In der englischen Fassung wird das Lied mehrfach durch Parallelhandlungen unterbrochen, es ist zum größten Teil nur im Hintergrund zu hören. In der deutschen Fassung wird es nur einmal kurz unterbrochen und als ein Ereignis dargeboten, das nun vom deutschen Publikum affektiv erlebt werden kann. Nichts verbindet stärker und affektiver als Musik. Deutsche Zuschauende können es – ähnlich wie das Publikum im Film, das die Haltung der Zuschauer*innen intradiegetisch vormodelliert – mitsingen und sich so an die englische Erinnerungskultur anschließen. Für das englische Publikum soll die deutsche Hilda Smith also nur den bekannten Erinnerungstopos aufrufen und durch die deutsche Schauspielerin aktualisieren, für das deutsche hingegen einen solchen Erinnerungstopos erst herstellen und legitimieren.

4. EUROPÄISCHE GEMEINSCHAFT AUS DER VERGANGENHEIT HERAUS

Vor dem Hintergrund verschiedener kultureller Erinnerungsdiskurse möchte der Film eine gemeinsame europäische Kollektividentität performativ herstellen, die zunächst durch die Koproduktion, daraufhin durch eine gemeinsame Vergangenheitsreflexion im Film und letztendlich durch ein gemeinsam erlebtes (Kino-)Ereignis in der Vergangenheit vollzogen wird. Im Zentrum steht vor allem das Ereignis, das die Zerstörung im Krieg mit der Rettung wiedergutmachen und sich über das Menschliche, etwa durch Sympathien und Liebe, aber auch als Schicksalsgemeinschaft zu versöhnen sucht. Das Meer wird nun nicht länger als jener einsame Raum der deutschen Nation bzw. des deutschen kollektiven Unbewussten inszeniert, sondern als ein gemeinsamer transnationaler Raum, in dem interkulturelle Begegnungen mit dem eigenen und fremden Anderen, mit Kriegsopfern, Alliierten und Gegnern möglich werden: Die italienischen Kriegsgefangenen werden zum Beispiel mit einem anderen deutschen U-Boot an Land befördert, einige Schiffbrüchige mit einem französischen Schiff. Auch die US-amerikanische Armee spielt als Akteurin eine Rolle. Diese Verhandlung und Umgestaltung des Kollektiven wird vor allem aber wegen des Meeres möglich, das im Film aufgrund seiner spezifischen asemantischen Materialität die Symbolisierung der Figuren fördert.

Zwei Sujetlinien laufen in *Laconia* aufeinander zu, bis sie in der Katastrophe der Schiffsversenkung vereint werden, sodass die Kollision zugleich auch die der etablierten Bilder und Sinnmuster darstellt: Das englische Schiff *Laconia* reproduziert die Hollywood-*Titanic*-Ikonografie (Abb. 11) und andere englisch/amerikanische Darstellungstraditionen, wie etwa Klassendifferenzen sowie puritanische, steife Ladys, feige und grausame Väter, mutige Mütter, einen edlen Kapitän usw. Die Figuren tanzen und singen auf dem Schiff, während sich, in Analogie zu den Unterschichten in *Titanic*, unter der Wasserlinie auf der *Laconia* italienische Kriegsgefangene und Vertreter der polnischen Befreiungsarmee befinden, die diese bewachen (Abb. 12).

Abbildung 11: Laconia. In der Darstellung des Schiffes und seiner Versenkung zitiert der Film vor allem Titanic.



Abbildung 12: Laconia. Ähnlich wie in Titanic werden die Kriegsgefangenen im Bauch des Schiffes eingesperrt.



Das deutsche U-Boot ist hingegen Träger einer deutschen Ästhetik, etwa des homoerotischen Männerbundes und der Erzeugung einer gepanzerten Kollektivität. Aus beiden setzt sich dann eine neue EU-Symbolik zusammen. Zuerst werden durch die Spaltung des nationalen Selbst in allen Gruppen Ambivalenzen erzeugt, um den Nationsbegriff und nationale Stereotype aufzulockern: Unter Deutschen (bis auf die Hauptfigur allesamt Männerfiguren), Engländer*innen,

Italienern, Polen und später US-Amerikanern (ebenfalls jeweils nur Männerfiguren) sind mutige und ehrliche Menschen sowie feige, grausame und regime-treue Personen zu finden; in allen Gruppen gibt es also Täter und Opfer, wobei die binäre Aufteilung von männlichen Soldaten und weiblicher Zivilbevölkerung, von männlichen Tätern und tendenziell weiblichen Opfern auffallend ist. Die Männer in der Zivilbevölkerung werden als feige und egoistisch dargestellt, weshalb sie im Film häufiger Blamagen ausgesetzt sind. Die Zuweisung der kollektiven Schuld läuft also nicht mehr über die Nationalität oder Staatsangehörigkeit, sondern wird geschlechtsspezifisch und situativ erzeugt und so als eine anthropologische Größe verhandelt. Angesichts der Krisensituation zeigt jede*r sein* ihr ›wahres‹ Wesen.

Der zweite Schritt ist die Annäherung an das Andere, die vor allem durch die Erschaffung der transnationalen Erinnerungsfigur Hildegard/Hilda vollzogen wird. Die Nähe der Namen weist auch auf die historische Nähe beider Länder, ja ihren gemeinsamen Ursprung hin, welcher durch die Eltern dieser Figur noch einmal unterstrichen wird: Ihre Mutter ist Engländerin und der Vater Deutscher, wodurch Nationen deessentialisiert werden. Identitätsursprünge fallen nicht mit politischen Staatsgrenzen zusammen. Die Menschen verstehen und vereinigen sich trotz der Sprach-, Kultur- und Ideologiegrenzen. Als deutsche Torpedos das Schiff gegen Ende des ersten Teils beschädigen, treffen sie zugleich das deutsche Publikum selbst, das auch das Leiden des Eigenen und des Anderen, dem sich Hilda Smith angenähert hat, miterlebt. Hier soll die Schuld beglichen und die militärische Aggression gebüßt werden. Mortimer wie auch Hilda Smith verlieren ihre Familien durch die Deutschen. Durch die Torpedos ertrinkt das Baby von Hildas Bruder – da er von den Nazis hingerichtet wurde, hatte sie es in ihre Obhut genommen. Der Tod ihrer letzten Verwandten ist zugleich ein Sinnbild, das affektiv und erinnerungspolitisch wirkt. Diese Szene verweist wieder auf *Lifeboat* – dort ertrinkt auch ein Baby, woraufhin sich die Mutter das Leben nimmt. Der Krieg trifft zum einen immer die Falschen, wodurch generell Kritik an jeglichem Krieg formuliert wird. So lange Deutschland militärisch aktiv bleibt, wird ihm selbst die Zukunft verwehrt, für die das Kind im Film traditionsgemäß steht (vgl. Edelman 2004). Verehrt und verletzt, sind nun alle Figuren bereit für eine Transgression. Um zu überleben, müssen sie sich von ihren jeweiligen nationalen Identitäten und politischen Positionen lösen.

Der nächste Schritt ist daher die Auflösung der tradierten Ethnizitätsgrenzen. Der Panzerkörper wie die Ströme bekommen jeweils tradierte Gesichter und Körper, um beide Seiten in eine Interaktion zu bringen. Das U-Boot mit der Mannschaft auf dem Deck nähert sich an das Andere an: Zunächst hört der U-Boot-Kapitän Schreie, dann sieht er die Menschen im Meer durch das Fernglas. Diese Szene ist eine Umschreibung der Szene aus *U 47 – Kapitänleutnant Prien*, bei der keine Personen mehr zu retten waren, und aus dem Film *Das Boot*, in dem die Mannschaft niemanden retten durfte. Der weibliche Strom verdichtet und materialisiert sich letztendlich in der Figur Hilda Smiths, die sowohl als Schiffbrüchige des englischen Schiffes das Fremde als auch als Deutsche das eigene Andere repräsentiert (Abb. 13-16).

Abbildungen 13 bis 16: Laconia. Der Körperpanzer und das Andere treffen aufeinander.



Im weiteren Verlauf betreten alle das U-Boot – die Grenzen bestehen also nicht mehr. Die Kamera durchfährt mehrmals das Innere des U-Bootes, wodurch alle räumlich und visuell zusammengebunden werden. Wenn das innen volle U-Boot mit den Menschen an Deck und mit Rettungsbooten von oben gefilmt wird, verschmelzen die Personen visuell zur Einheit (Abb. 4). Hier werden deutsche Soldaten bzw. Matrosen mit den Folgen der eigenen Handlung konfrontiert – ein Topos, der im Laufe eines intergenerationellen Wechsels entwickelt worden ist, als ob aus heutiger Perspektive die Chance bestünde, den Tätern gegenüber einen Vorwurf oder eine Anklage auszusprechen. Aber auch umgekehrt können die Anderen erfahren, wie schrecklich es eigentlich ist, ein deutscher Körperpanzer zu sein – die Enge, die Askese und die Gefahren des U-Bootes werden ebenfalls abgebildet.

Vor allem durch die Gefahren wird dann eine neue transnationale Gemeinschaft aus westlichen Ländern geschaffen: Das Probe-fluten geht schief, das Boot sinkt unkontrolliert weiter, was wiederum symbolisch zu verstehen ist – eine weitere Konfrontation innerhalb der EU schadet allen. Sämtliche Passagier*innen müssen zu einer bestimmten Seite des U-Bootes laufen und so das unkontrollierte Sinken aufhalten. Der Unfall zwingt zur Solidarität aller Anwesenden, und so werden Engländer*innen, Italiener und Deutsche zu einer Gemeinschaft von Menschen, die aus dieser existenziellen Erfahrung der Bedrohung und Konfrontation heraus geboren wird (Abb. 17).

Abbildung 17: Laconia. Nur gemeinsam können die Figuren das U-Boot vor dem Versinken retten. Auch die bildliche Strategie fasst sie als transnationales Kollektiv – sie sind zudem glücklich.



In dieser neuen Weltordnung sind vor allem die Polen nicht willkommen – sie gehören in diesem Film zu den Tätern, wobei Polen eher als der Repräsentant Osteuropas an sich zu verstehen ist, das negativ bewertet wird. Zum einen ist die Erweiterung Europas nach Osten offensichtlich nicht so sehr erwünscht oder eher gefürchtet. Zum anderen geht es auch um die Gegenwartspolitik, in der Polen und Osteuropa sich generell nicht mit den westlichen EU-Ländern solidarisieren. Als der größte Geldgeber in der EU retten die Deutschen am Ende alle,

während Großbritannien als Kolonialstaat nur für die eigenen Interessen arbeitet und die Amerikaner die Schiffbrüchigen bombardieren. Die USA zeigen sich als militärisch aggressiv, was ebenfalls als Kommentar auf die imperiale US-Politik der Gegenwart zu deuten ist.

Das Meer, so lässt sich abschließend zusammenfassen, bedingt eine besondere Ästhetik, in der kollektive, tradierte und unbewusste Symbole neu ausgehandelt werden können. *Laconia* schreibt die Vergangenheit um und zielt vor allem darauf ab, eine überzeugende kollektive EU-Symbolik zu entwickeln, welche aufgrund der zum Einsatz gebrachten generischen und ästhetischen Traditionen und durch die Inszenierung eines ›authentischen‹ historischen Falls tatsächlich eine große Wirkung entfaltet. Die Signifikation vollzieht dabei eine rekursive Bewegung: Aus der Gegenwart heraus wird die Vergangenheit neu erschaffen, welche wiederum auf die Gegenwart zurückwirkt und die neue politische Ordnung aus der Kraft der (Film-)Geschichte heraus legitimiert.

LITERATUR

- Assmann, Jan (2006): Das gerettete Wissen. Flutkatastrophen und geheime Archive. In: Ders./Martin Muslow (Hg.): Sinfut und Gedächtnis. Erinnern und Vergessen des Ursprungs. München, S. 291-301.
- Blair, Clay (1999): Der U-Boot-Krieg. Bd. 2: Die Gejagten, 1942-1945. München.
- Bruns, Claudia (2009): Europas Grenzdiskurse seit der Antike – Interrelationen zwischen kartographischem Raum, mythologischer Figur und europäischer ›Identität‹. In: Michael Gehler/Andreas Pudlat (Hg.): Grenzen in Europa. Hildesheim, S. 17-64.
- Butler, Judith (2010): Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Aus dem Engl. v. Reiner Ansén. Frankfurt a.M.
- Csáky, Moritz/Leitgeb, Christoph (Hg.; 2009): Kommunikation – Gedächtnis – Raum: Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«. Bielefeld.
- Döring, Jörg/Thilmann, Tristan (Hg.; 2009): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld.
- Edelman, Lee (2004): No Future: Queer Theory and the Death Drive. Durham.
- Elias, Norbert (¹⁶1991): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt a.M.
- Elsaesser, Thomas (2006): Geschichte(n) und Gedächtnis. Zur Poetik der Fehlleistungen im Mainstreamkino am Beispiel von »Forrest Gump«. In: Irmbert Schenk u.a. (Hg.): Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino. Berlin, S. 31-42.
- François, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.; 2001): Deutsche Erinnerungsorte. 3 Bde. München.
- Grob, Norbert (2010): Kammern unter Wasser. Sieben Anmerkungen zum U-Bootfilm. In: Roman Mauer (Hg.): Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang. München, S. 223-237.

- Heller, Heinz/Röwekamp, Burkhard/Steinle, Matthias (Hg.; 2007): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg.
- Horn, Eva (2007): *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*. Frankfurt a.M.
- Kamps, Johannes (2006): 100 U-Boot-Filme. In: Deutsches Filmmuseum Frankfurt (Hg.): »Das Boot auf der Suche nach der Crew der U96«. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Frankfurt a.M., S. 182-197.
- Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hg.; 2006): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart.
- Koldau, Linda Maria (2012): *Submarine Films as Aesthetic Reflection of War History and War Strategy*. In: Søren R. Fauth/Kasper Green Kreijberg/Jan Süselbeck (Hg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen, S. 102-118.
- Krützen, Michaela (2004): *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a.M.
- Mauer, Roman (2010): Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*. München, S. 9-28.
- Nora, Pierre (Hg.; 2005): *Erinnerungsorte Frankreichs*. Aus dem Franz. v. Michael Bayer. München.
- Ritzer, Ivo (2010): *Heterotopisches, Abjektes, Apokalyptisches. Submarine Welten im Film*. In: Roman Mauer (Hg.): *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*. München, S. 268-280.
- Rosner, Heiko (1981): *Wahnsinn des Krieges ehrlich vermittelt. Interview mit dem Regisseur des Films »Das Boot«*. In: *Kreiszeitung Wesermarsch* v. 18. September 1981.
- Sabrow, Martin (Hg.; 2009): *Erinnerungsorte der DDR*. München.
- Theweleit, Klaus (1977): *Männerphantasien*. Bd. 1: *Frau, Fluten, Körper, Geschichte*. Frankfurt a.M.
- Völger, Gisela/Welck, Karin von (Hg.; 1990): *Männerbande – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich*. 2 Bde. Köln.
- Weigel, Sigrid (2002): Zum »topographical turn«. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft* 2, H. 2, S. 151-165.
- Widdig, Bernd (1997): »Ein herber Kultus des Männlichen: Männerbünde um 1900. In: Walter Erhart/Britta Herrmann (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart/Weimar, S. 235-248.
- Winkler, Willi (2011): *Vom hilfreichen Feind*. In: *SZ.de*, 2. November 2011; online unter: <http://www.sueddeutsche.de/medien/kriegsfilm-laconia-in-der-ard-vom-hilfreichen-feind-1.1178591> [Stand: 1.10.2020].
- Wolf, Burkhardt (2013): *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich/Berlin.

Aus Literatur und Theorie

»[I]ch bin gerne dort, wo es gärt«

Feridun Zaimoglu im Gespräch mit Natalie Bloch
über seine Theaterarbeit

Natalie Bloch: Ihre ersten Theaterstücke wurden 2003 uraufgeführt. Sie haben also erst, als Sie relativ bekannt waren, angefangen, für das Theater zu schreiben. Wie kam es dazu?

Feridun Zaimoglu: Das Telefon hat geklingelt. Es war so, dass die Dramaturgin der Münchner Kammerspiele anrief. Sie hatte meine Handynummer ermittelt und sprach davon, dass der Regisseur Luk Perceval einen Irren suchen würde, der sich tollwütig an der Sprache verbeißt. Er hatte *Kanak Sprak* gelesen. Das hat mir natürlich sehr gut gefallen, denn es war ja die Zeit, in der man – im Sinne des WG-Geblubbers – auf der Bühne eine seltsame studentische Gefühllichkeit an den Tag legte und sich wenig an die Sprache hielt. Was mich bekümmert hat, denn Theater steht und fällt nicht mit irgendwelchen Welleneffekten, sondern immer mit der Sprache. Es war die Zeit, in der Leute wie ich belächelt wurden, weil sie vom erzählerischen Theater sprachen, weil sie von der Neo-Klassik sprachen, weil sie nicht der Meinung waren, dass das, was abgetan und für alt befunden wird, tatsächlich erledigt ist. Und zwar nicht aus einer konservativ-reaktionären Haltung heraus, sondern aus einer wilden, düsteren, abseitigen Haltung heraus.

Es war also ein Anruf und wir [gemeint ist Günter Senkel, Zaimoglus Co-Autor; N.B.] sind dann zum Arbeitsgespräch angerückt. Wir haben uns in München getroffen und es sollte übrigens auch der Anfang einer langen Theaterzusammenarbeit mit Luk Perceval sein. Zunächst haben wir *Othello* zusammen gemacht. Nach der Premiere wurden Günter und ich zwar von den Kritikern niedergemetzelt, aber es stellte sich als ein Stück heraus, das junge Leute ansprach. Es war ein Stück, in dem die Worte sozusagen ins Fleisch schnitten. Mit *Othello* fing es an, und wir haben dann in vielen Neudaptionen den Sang und Klang der Sprache beibehalten, aber auch die Schärfe und das Gift. Der Mund war ein Wortkatapult und die Worte sollten treffen. Nicht wie im üblichen bürgerlichen Theater, in dem irgendwelche Figuren als Ideenbehälter befüllt werden. Als Letztes haben wir zusammen *Lulu* von Wedekind in München gemacht und *Hamlet* für das Thalia-Theater. So entstand es: Ein Anruf genügte. Uns fällt es nicht ein, aus eigenem Antrieb etwas zu schreiben. Wir sind Auftragsschreiber.

Sie haben viele Umschriften und Neufassungen erstellt. Sie sagen, Sprache sei das, was Sie am meisten interessiere, weniger große postdramatische Experimente. Wie nähern Sie sich den Figuren und den Konflikten der Originaltexte? Zumindest verän-

dern sie diese ja sehr stark. Othello haben Sie in ein völlig anderes Milieu, ein Mafiamilieu, verlegt, die Sprache ist sehr rassistisch und sexistisch. Damit bleiben Sie allerdings nah an Shakespeares Grundkonflikt, denn es geht auch dort um Macht und Männlichkeit. Bei Antigone haben Sie den weisen Chor der alten Männer durch einen Journalistenchor ersetzt.

Zu *Othello*: Wenn es denn so ist, dass Shakespeare so großartige Stücke geschrieben hat, die heute noch gelten, dann müssen wir schauen, warum es in den jeweiligen Stücken geht. Die Kritiker haben sich aufgeregt, weil ich mich nicht an die ›versittlichende‹ Übersetzung von Shakespeare ins Deutsche gehalten habe. Dabei ist das Blödsinn. Und es ist Zensur! Shakespeare war obszön. *Romeo und Julia* zum Beispiel ist sein erstes und obszönstes Stück, ein Stück, bei dem die Leute immer noch jauchzen oder stöhnen. Alles andere ist eine Verdrehung durch die Bürger beziehungsweise das bürgerliche Theater. Man übersetzt es falsch, damit es gewissermaßen den eigenen, verfluchten moralischen Vorstellungen entspricht, und macht daraus einen blöden Zirkus. Oder *Othello*: Othello ist General und Casio Leutnant, und das Ganze spielt bei der Armee. Bei der Armee werfen die Leute nicht einander Gänseblümchen zu, sondern eine harte Sprache. Und Shakespeare hat hier eine vulgäre Sprache verwendet, aber der blöde Übersetzer hat daraus einen furchtbaren Klimbim gemacht. Mein Co-Autor Günter und ich schauen uns das genau an: Wo spielt die Geschichte? Bei *Othello* spielt sie beim Militär, im Palast und unter den großen Bürgern des Landes. Eine Desdemona muss natürlich anders sprechen als ein Othello. Ein Othello muss anders sprechen als die Soldaten, weil er ein General ist. Ein Jago muss als Einflüsterer genau wissen, wie er bei wem spricht. Und daran haben wir uns gehalten. Wir begnügen uns also nicht mit einer ›Verheutigung‹ und nicht mit einer Überschiebung, sondern fragen, worum es geht. Ich schreibe für das Theater vornehmlich deshalb, weil es ein schönes und szenisches Schreiben ist. Es steht und fällt für mich mit der Sprache, und da kann ich mich nicht an bürgerliche Normen halten.

Sie haben Romeo und Julia umgeschrieben, indem Sie die Konflikte ethnisch-religiös motiviert haben: Romeo stammt aus einer islamischen Familie, Julia ist ein deutsches Mädchen aus einer christlichen Familie. Könnte man diesen Konflikt nicht auch auf das heutige Europa übertragen, dass es, in Anbetracht des Anderen bzw. der vermeintlichen Bedrohung von außen, wieder diese Rückbesinnung auf konservative Traditionen und Werte gibt? Dass man anfängt, das, was es im gesellschaftlichen Leben eigentlich gar nicht mehr richtig gibt, zu stabilisieren, weil man Angst vor diesem Äußeren hat? Gibt es einen Rückfall in Kulturalismus und Nationalismus aus dieser vermeintlichen Bedrohung? Im Sinne von: Da kommt jetzt ein türkischer Junge, der nimmt unsere Tochter oder unseren Arbeitsplatz weg oder dergleichen?

Der große Irrtum besteht darin, nur die Mehrheitsgesellschaft zu kritisieren. In den sogenannten türkischen, kurdischen, albanischen und den orientalischen ›Parallelgesellschaften‹ ist die Angst vor der ›Blutschande‹, vor dem Fremden,

genauso angelegt wie in der Mehrheitsgesellschaft. Im Sinne eines, sagen wir mal, ›hohen‹ Multikulturalismus, einer friedlichen Koexistenz der Speisekarten, hat man aber versucht, da wegzugucken: den Männlichkeitsblödsinn bei den Kurden, bei den Türken, bei den Albanern nicht so festzustellen. Man hat ihn nicht wahrnehmen wollen, diesen ranzigen Maskulinismus.

Die Idee von ›Reinheit‹ ist grundsätzlich eine Wahnverstrickung. All das, was Shakespeare damals in *Romeo und Julia* gesagt hat, kann man heute noch entdecken. Das Reinheitsgebot bedeutet: »Misch dich nicht ein!« Das Eigene soll sozusagen mein Eigen bleiben und kein Verlassen soll mir da hineinkommen. Das gab es damals, das gibt es heute, und das wird es auch morgen geben. Bei Shakespeare ist die Figur des Eindringlings nichts weiter als ein kleiner, blöder Spinner. Romeo ist nicht ... Wie heißt er, der gutaussehende Amerikaner und großartige Schauspieler? ... Leonardo DiCaprio. So einer ist er nicht. Nee! Shakespeare hat Romeo als kleinen Deppen angelegt. Der geht mit seinen peinlich spaßenden Kumpels zu dieser Party, um Rosalie, eine andere Frau, – Entschuldigung, das steht da – flachzulegen. Und dann, weil sie nein sagt, guckt er sich um, wie das Deppen halt so tun, und dann sieht er Julia. Nur Julia ist nicht so blöd, dass sie sagt: »Mensch, Romeo, auf dich habe ich gewartet.« Nein! – So fängt es an. Alles andere als die Trübe-Tassen-Vorstellung von Romantik, die man später im Bürgertum hatte. Ein Shakespeare war viel klüger. Romeo ist ein Depp, der über die Liebe zu Julia zu einer Edeldröste kommt; er wird erzogen von Julia. Das geht natürlich nicht gut aus, weil Shakespeare genau wusste, wie öde eine Liebe ist, wenn Mann und Frau zusammenkommen. Vier Jahre später ... um Gottes Willen, dann haben wir nicht mehr Romeo und Julia, sondern dann haben wir Mami und Papi.

Ich möchte hier die Literaturkritikerin Wiebke Porombka zitieren, die gesagt hat, Ihr Schreiben sei eine große Irritation von Ordnung. Das finde ich sehr treffend, denn auch hier betreiben Sie ja eine Irritation des bürgerlichen Shakespearebegriffs oder -verständnisses. Sie haben aber nicht nur Neufassungen von Klassikern erstellt. Ihr aufsehenerregendstes Stück war Schwarze Jungfrauen, uraufgeführt 2006, in dem Sie ebenfalls Ordnungssysteme durcheinanderbringen. Das Stück beruht auf Gesprächen mit muslimischen Frauen, die Sie und Günter Senkel zu zehn Monologen umgearbeitet und in eine Kunstsprache übersetzt haben. Es handelt sich also keinesfalls um authentische Protokolle. Dieser Theatertext hat eine große Verstörung auf Seiten der ZuschauerInnen und der WissenschaftlerInnen hervorgerufen, weil es gläubige Musliminnen sind, die sich mit einer unglaublich obszönen Sprache ausdrücken. Verstörend sind darüber hinaus auch die Hasstiraden der Frauen auf die westliche Welt. Zudem sind die Frauen sehr sprachgewandt, selbstbewusst und besitzen eine selbstbestimmte Sexualität. Der Text hat dadurch eine unglaubliche Hybridität bekommen. Die obszöne Sprache, die sexualisierten Kontexte, der religiöse Glaube und natürlich der Titel Schwarze Jungfrauen, der sich in ein Verhältnis dazu setzt: Diese Sprecherinnen sind alles andere als Jungfrauen!

In der Sekundärliteratur gab es verschiedene Interpretationsansätze. Man stellte bspw. die These auf, es gehe darum, muslimische Frauen zu Wort kommen zu lassen,

also um eine Form der Emanzipation. Ich finde dieses Stück sehr schwierig zu greifen. Einerseits werden Stereotype zerstört, die man an diese Frauen heranträgt, zum Beispiel dass sie Opfer der Männer sind, Opfer ihres Glaubens und ihrer Herkunft – was eindeutig nicht stimmt, eine Sprecherin ist zum Beispiel eine konvertierte Deutsche. Diese Figuren lassen sich überhaupt nicht mehr greifen, sie sind hybrid und fast schon monströs, ihre Monologe sind sehr furchteinflößend. Handelt es sich hier um eine andere Form von Kritik an der bürgerlichen Sichtweise?

Erlauben Sie mir ein Eingeständnis: Ich schreibe, um von meiner öden Existenz wegzukommen, um mit meiner Existenz zu brechen. Ich habe es nie verstanden, wenn Leute gesagt haben, sie würden im Sinne einer Selbstverwirklichung schreiben. Bei mir ist es Selbstvernichtung! Das klingt jetzt natürlich wieder groß, aber wichtig ist es eben nicht, gemocht zu werden. Ich wurde von diesen Frauen, mit denen ich gesprochen habe, nicht nur nicht gemocht, sondern ich wurde gehasst. Ich war sozusagen der schlaaffe Humanist, ich war das verwestlichte Schwein, obwohl ich gesagt habe: »Ich bin Moslem.« Ich war sozusagen der Feierabendmoslem, der nützliche Idiot. Man soll bloß nicht denken, das war eine Verzeichnung dieser Frauen im Sinne einer Nettigkeit. Das sind keine Tugendlämmchen. Im Gegenteil: Oft genug hatte ich einen Speichelregen der Verachtung im Gesicht, und es ist ein Scheißgefühl, mit Verlaub, wenn einem fremder Speichel im Gesicht trocknet.

Aber man soll trotzdem hingucken, und ich bin gerne dort, wo es gärt: in den Randgebieten. Es gibt keinen diskreten Charme der Bourgeoisie mehr. Ich wünschte es, denn dann wäre ich da. Ich mag das Dekadente, das Abgründige, das Düstere, aber was mich nicht interessiert, sind Berlin-Mitte-Geschichten. Was mich nicht interessiert, sind die kleinen Schmusegeschichten von Millionen Spießerinnen und Spießern. Das ist langweilig. Leider Gottes wird in der Kultur, in der Literatur und im Theater versucht, ein bestimmtes Format einzuführen. Und deswegen werde ich von vielen auch nicht gemocht, weil ich offen gestehe: Nein, ich will es nicht.

Zurück zu den *Schwarzen Jungfrauen*: Nach einer Lesung kam eine junge Frau zu mir und ich dachte: Donnerwetter, ist das eine schöne Frau! Deswegen kam ich überhaupt ins Gespräch mit ihr – also niedere Motive. Und dann stellte sich heraus, dass sie eine Djihadistin ist. Sie kennen vielleicht diese Frauen im Nofretete-Look. Sie sah großartig aus, und sie war voller Hass mir gegenüber, aber sie hat gelächelt. Und ich bin so ein Depp, dass ich denke, wenn jemand lächelt: Oh, das ist eine freundliche Stimmung! Sie lächelte, während sie die unglaublichsten Hassgeschichten erzählt hat. Sie hat gesagt: »Du bist ein Kasper des Betriebs. Da vorne fühlst du dich toll, du hast die Leute beeindruckt. Aber du traust dich doch nichts.«

Solche Leute wie ich, wir sind diejenigen, die man hasst. Natürlich könnte man sagen, das war vielleicht ein Trick von ihr, mich zu angeln, damit ich mit ihr spreche, nichts anderes. Sie war – deswegen habe ich das Wort, das Sie gerade benutzt haben, sehr gemocht – monströs. Ich habe mich bereiterklärt und gesagt, wir sprechen, ich mache daraus ein Theaterstück. Und dann haben wir uns

getroffen, die Tür einen Spalt breit offen, weil es heißt, wenn Mann und Frau in einem Zimmer sind, ist der Teufel der Dritte im Bunde. Sehen Sie, wie großartig ist das denn! Plötzlich öffnet sich eine andere Welt. Nicht die herkömmliche, nicht die Latte-Macchiato-Welt, nicht die Campus-Speed-Welt, nicht die Ikea-Welt. Meine Geläufigkeiten, meine Routine, mein Alltag sind langweilig, doch plötzlich entdeckte ich – in derselben Gesellschaft sozusagen – eine andere Welt. Und dann habe ich Günter das erzählt, und der sagte: »Bist du bescheuert? Die Islamisten entführen uns und dann enthaupten sie uns vor laufender Kamera!« Eben darum, weil diese Frau kein Tugendlämmchen war und auf eine Weise über ihre Sexualität gesprochen hat, dass ich knallrot wurde. Ebenso war es mit den anderen muslimischen Frauen, mit denen ich Gespräche für das Stück führte. Es war ihnen doch völlig egal, was ihr Onkel in der Türkei dazu sagt. Die legen los! Erst schnitt der Text in mich hinein und dann in die Leute, die zu dem Stück kamen, denn es ist tatsächlich ein dekadentes Stück, ein Stück, das an die Kultur, an die Veredelung, an den Text und an die Worte glaubt, an die Literatur und an die Lyrik, an Sang und Klang glaubt.

Ihr Interesse an Hasspredigten ist auffällig. Es gibt in Ihrem Werk ja nicht nur predigende Frauen, sondern auch predigende Männer, und einen islamischen Hintergrund haben sie auch nicht immer. Sie haben ein Stück mit dem Titel Nathan Messias verfasst, wo sich zeigt, dass der Missbrauch der Vernunft dem Missbrauch der Religion in nichts nachzustehen scheint. Kurz zur Handlung: Es handelt sich um eine Neufassung von Lessings Nathan der Weise in einem gegenwärtigen Jerusalem. Es gibt auch hier drei monotheistische Religionen, die in einem fragilen Verhältnis zueinander stehen. Und da kommt so ein Messias, der anfängt, Gift und Galle zu predigen. Man weiß eigentlich gar nicht so richtig, was er will, aber die Leute fangen an, ihm zuzulaufen. Er predigt eigentlich gegen alle Religionen, aber auch jegliche Vernunft zerbricht. Denn die vermeintliche Vernunft erzeugt hier die Lügen. Damit sind wir wieder beim Bürgertum. Das aufklärerische Denken, das sich das Bürgertum auf die Fahne geschrieben hat, wird hier genauso dekuviert wie die Hasstiraden dieser jungen, schönen Frauen. Verkennen wir eigentlich das Böse in unserer vermeintlich aufgeklärten Welt? Wenn wir uns das 20. Jahrhundert anschauen, sehen wir, wohin uns unsere Vernunft und auch das aufklärerische Denken geführt haben, da die größten Gräueltaten nicht aufgehalten werden konnten. Verkennen wir manchmal, dass das Böse nicht nur aus der Religion, sondern auch aus anderen Richtungen kommen kann?

Es gehört zu den großen Märchen der Aufklärer, dass, wenn die kalte Vernunft regiert und man kalten Sinnes auf die Welt hinausstarrt, alles besser würde. Sie haben es gesagt, die Schlimmsten, ein Hitler, ein Stalin, das waren keine religiösen Leute.

Sie haben in den letzten Jahren drei Stücke verfasst, die schon im Titel den Bezug zur christlichen Religion tragen: Moses (2013), wobei Moses ja in allen drei großen monotheistischen Religionen ein Prophet war, Die zehn Gebote (2016) und Luther

(2017). *Sie sind ein unglaublich guter Kenner des Christentums. Sie selbst sind Moslem, bezeichnen sich als »deutschen Moslem«. Wie schauen Sie auf das Christentum?*

Ich hatte das Glück, dass meine Großmutter armenisch war. Das heißt, schon als Kind hatte ich es mit dem Islam *und* dem Christentum zu tun. Das war nicht voneinander zu scheiden, ich habe auch das *Vater Unser* gebetet. Das Christliche war für mich niemals fremd. Es gehörte zum Eigenen. Ich schaue genauso kritisch auf den Blödsinn in der islamischen Geschichte und auf den Blödsinn der Moslems, auf das, was sie im »Namen des Glaubens« so machen. Man muss ja nur das heilige Buch aufschlagen und darin lesen. Dann denkt man sofort: Um Gottes Willen, was sind das für Hornochsen? Kommen hierher und sagen, dies und das sei Pflicht, als wäre das eine Urpflicht. Wieso stecken sie die Frauen in schwarze Gardinen? Das steht überhaupt nicht im Koran. Ich meine das nicht im Sinne einer simplen Rechthaberei. Ich meine damit: Die Quellen sind zugänglich. Man kann sie lesen, wenn man sich die Mühe macht und Dichtung und Wahrheit auseinanderhält.

Wie schaue ich auf das Christentum? Sowohl der katholische Glaube als auch der protestantische Glaube haben nicht das Geringste mit Jesus zu tun. Sie müssten sich im Sinne einer Biermarke *Paulaner* nennen. Paulus ist einer, der Jesus kein einziges Mal in seinem Leben gesehen hat. Aufgrund einer Vision sagt er dann: »Ich stehe über den Aposteln, ich stehe über den Brüdern, über den Frauen sowieso, die gelten ja nix.« Er ist der Begründer der Entwertung der Frau. Von Schwestern, von Jesus-Schwestern ist überhaupt nicht mehr die Rede, auch nicht von den Jüngerinnen, den Apostelinnen – weg, getilgt. Sie können davon ausgehen, dass ich bei so einer Fälschung die nötige Ehrerbietung nicht aufbringe. Denn die Quellen sind zugänglich.

Ähnlich verhält es sich im Judentum. 800 Jahre nach dem Tod von Moses wurde das erste Buch Mose geschrieben. 800 Jahre! Geschrieben ist es aber wie eine Serie, nach dem Motto: Was bisher geschah. Wir waren dabei. Alles überliefert. 800 Jahre! Was erzählen die für einen Blödsinn?

Ich hatte Lust, die heiligen Bücher zu lesen, nicht die christliche Bibel. Das Alte Testament ist ja auch eine Anmaßung! Wieso soll es alt sein? Die hebräische Bibel und das Neue Testament sind die kanonisierten Texte. Was soll das denn heißen? Rechts und links gibt es ja noch viel mehr Evangelien als die, die aufgenommen worden sind, in denen andere Dinge stehen ... Egal. Sie sehen, es geht um die Fälschung der Welt. In all diesen Religionen, in diesen monotheistischen Religionen, findet sich die Entwertung des Menschen. Plötzlich ist Jesus nicht mehr einer aus Fleisch und Blut, der aus der untersten Schicht kommt, sondern er ist der entrückte Weltenrichter. In jeder Religion ist der Mensch dazu angehalten, Genickstarre zu haben, weil er nach oben gucken soll. Aber komischerweise sind das Menschheitsgeschichten. Die Fälschung der Welt interessiert mich auch als heutiges Thema, und deswegen wird es auch nicht bei diesen Stücken bleiben.

Sie und Günter Senkel haben auch den germanischen Siegfried-Mythos bereits dreimal bearbeitet, also quasi auch eine kleine Serie. Eine Neubearbeitung, die 2015 uraufgeführt wurde, heißt Siegfrieds Heldentaten, eine derbe Posse, in der Sie alles Heldenhafte dieses Mythos getilgt haben. Ihre Dekonstruktion des Mythos hat etwas sehr Volksnahes.

Wir bekamen folgenden Auftrag von Christian Stückl für das Münchner Volkstheater: »Macht mir einen bayrischen Schwank.« Es sollte sehr derb und zünftig abgehen, trinkend und johlend wie im Bierkeller. Das musste er uns kein zweites Mal sagen. Es gab also keinen Antrieb von uns, es war auch keine Dekonstruktion. Natürlich haben wir Siegfried als Depp dargestellt, das ist er auch im Original, einer, der meint, er kann alles, er hat Kraft, protzt rum. Man schickt ihn los, damit er vielleicht ein bisschen klüger wird. Es ist also die Geschichte von einem, der loszieht, um sich zu bewähren und sich an der Welt zu messen.

Dann bekamen wir den Auftrag, den Mythos für die große Bühne der Nibelungenfestspiele in Worms 2018 zu bearbeiten. Da wurde es plötzlich bitterernst. In *Siegfrieds Erben* haben wir die Geschichte weitergeschrieben. Es ist komischerweise so, dass es eine ideologische Überlieferung oder Lesart des Stoffes gibt und eine einfache Lesart, in der man zum Beispiel entdeckt, dass Brunhilde, die als Trampeltier dargestellt wird, eine Kriegerkönigin ist und dass sie betrogen wurde von diesem großen Schwindler Siegfried, dem Helden; und auch, dass sie von Siegfried und König Gunther vergewaltigt wird. Wir haben die Toten gezählt und geguckt, wer hat überlebt, und daraus haben wir eine Geschichte gemacht. Brunhilde hat überlebt und sollte ihre Geschichte hinausschreien. Das hat dem einen oder anderen Nibelungenfan nicht gefallen, aber den meisten doch, weil wir es recht blutig gemacht haben, so wie es das Original verlangt. Das ist ja kein nettes Stück, sondern es ist blutig, und der Fluch – deshalb heißt es *Siegfrieds Erben* – geht weiter. Sie können sich von der Vorgeschichte nicht befreien, denn diese ist so gewaltig, dass von einer neuen Zeit, von einem Neubeginn nicht die Rede sein kann.

Es besteht auch sprachlich ein Cut zwischen beiden Stücken. Die Sprache in Siegfrieds Erben ist sehr düster, fast ein bisschen archaisch. Sie zeigt den Kreislauf der Gewalt, der sich nicht an bestimmten Heldenfiguren festmacht, sondern sich fortsetzt. In der Inszenierung in Worms wurde viel Pyrotechnik und Theaterblut eingesetzt. Braucht es Ihrer Meinung nach diese Wucht, weil es so eine große Bühne ist?

Genau. Die Bühne in Worms ist die Nordseite des Turms. Man hat sozusagen ein tausendjähriges Gotteshaus als Kulisse. Das ist schon eine ziemliche Ansage. Und Sie können natürlich nicht diese große Bühne bespielen wie eine Theaterbühne. Wir hatten Gott sei Dank schon *Moses* für das Passionstheater gemacht, da waren manchmal 150 bis 200 Leute auf der Bühne. Das ist ein Wahnsinn! Es dauert, bis sie sozusagen von einem zum anderen gelangen und wieder zurück.

Sind Sie stets einverstanden mit den Inszenierungen Ihrer Stücke?

Ich gebe nichts auf die Eitelkeit der Schreiber, auf die Eitelkeit der Autoren. Wer auf Originaltreue setzt, der hat im Theater wenig verloren. So eine Einstellung finde ich erbärmlich. Sie schätzt die Arbeit der Dramaturginnen und Dramaturgen, der Regisseurinnen und Regisseure nicht. Die sind ja nicht dafür da, einen Text eins zu eins zu übersetzen. Wie langweilig! Wie toll ist es dagegen, wenn eine eigene Kunst anfängt. Wir waren jedes Mal von der Großartigkeit der Inszenierung völlig verblüfft. Genau das liebe ich so am Theater. Nieder mit der Originaltreue!

Nur einmal war ich ein bisschen sauer, da hat der Regisseur im Hintergrund Hardcorepornofilme laufen lassen. Das hatte nichts mit dem Stück zu tun und auch nichts mit der Handlung auf der Bühne, also mit der Spielfassung. Ich war ein bisschen stinkig, und es war ein kühler Abschied. Da hat man dann auch nichts mehr zusammen gemacht.

Wie funktioniert die Zusammenarbeit zwischen Herrn Senkel und Ihnen genau?

Nie nebeneinander. Gemeinsam in einem Arbeitsraum. Zunächst fahren wir zu einem Arbeitsgespräch, dort heißt es meinetwegen: »Jungs, macht mal was zum Turm von Babel.« Wir fliegen nicht, sondern wir fahren ganz langsam mit dem Auto dahin und danach wieder zurück. Wir sind beide analoge Menschen, ich mehr als er. Ich habe keinen Computer, ich habe kein Smartphone, ich google nicht, ich schaue nicht fern. Ich pfeif darauf. Es hat immer Sprachverhöhnung zur Folge. So ein kleiner Bildschirm bedeutet eine völlig andere Wahrnehmung der Welt. Ich benutze Zettel und Papier. Ich bin derjenige – man hat es vielleicht gemerkt –, der viel labert, wenn der Tag lang ist, aber ich muss reden, damit mir Ideen kommen. Günter ist eher derjenige, der nach einer halben Stunde etwas sagt, und ich denke: »Mein Gott, ist das toll!« Und dann schreibe ich das auf. Das heißt, wir sind unterschiedlich, und das ist auch gut so. Wir streiten uns. Sehr häufig. Gut ist, dass er nicht verheiratet ist, keine Kinder, viel Zeit hat. Und auch ich bin nicht verheiratet, habe keine Kinder und viel Zeit. Das bedeutet, dass man noch um zwei Uhr nachts – das ist also wirklich sehr wichtig – dasitzt und es keine ordentliche Arbeitsethik gibt, von dann und dann mach ich das und dann das. Zum Beispiel bei unserem neuen Stück über den Turm zu Babel [2019 uraufgeführt bei den Sommerspielen in Melk unter dem Titel *Babylon*; N.B]. Wir fangen zunächst das Quellenstudium an. Recherche. Die Sumerer, die Tontafel, die bekannte sumerische Geschichte. Ich fresse dann die Bücher. Und während ich lese, fängt es in meinem Kopf an, dass ich mich – wie bei meinen Romanen – auf den Ton einstimme. Ich bin für die Sprache, die Frauenrollen sowie die Kriminellen zuständig. Günter ist für die Bösen zuständig, und er ist auch derjenige, der weiß, was in der achtzehnten Szene passiert, wenn wir in der zweiten Szene die und die Figur einführen. Er ist Schachspieler. Ich bin immer verblüfft, wenn er sagt, das geht nicht, und ich denke: »Ja, das stimmt. Das geht nicht.« Und dann sprechen wir, aber nie zu Hause. Wir fahren mit dem Auto, er

fährt, ich kann nicht Auto fahren, wir fahren irgendwohin, steigen aus, latschen am Wasser entlang, an unüblichen Orten. Nicht ins Café und dann hinsetzen, bloß an keinen Tisch! Viel Bewegung! Entweder bewegt sich die Welt da draußen oder ich mache Gewaltmärsche zu Fuß. Bloß nicht am Schreibtisch hocken. Und dann immer und immer wieder darüber sprechen, Notizen machen; es gärt in unser beider Rüben. Dann gibt es einen groben Szenenablaufplan. Den erstelle ich. Wir hassen Exposés. Gleich ran an die Arbeit. Wenn der Ablaufplan steht, fängt einer an. Mal bin ich es, der sozusagen die erste Fassung schreibt und sie dann ihm gibt, mal ist er es. Er macht dann weiter, hat hier und da etwas zu maulen und hat Recht – meistens –, oder ich hab was zu maulen, wenn es seine Fassung ist –, ich hab dann auch meistens Recht. Ich bin sozusagen der Sprachexperte bei uns. Ich frage, was für eine Sprache haben die beim Turm zu Babel? Wie sprechen die? Die Königin darf nicht so sprechen wie die Priesterin. Der König nicht so wie der Turmbauer und so weiter. Und dann schreiben wir. Dann schreibe ich oder er, und dann geht die Zettelwirtschaft hin und her. Hin und her. Es ist eine Arbeit von vielen Wochen, und ich verbeiße mich, er verbeißt sich. Anders geht es nicht. Bis das ausgeschrieben ist. Es lässt weder ihm noch mir Ruhe. Das muss fertig sein. Er und ich, obwohl wir Arbeiterkinder sind, haben wir einen hohen Schaden – ich mehr –, so ein Arbeitsethos: Pünktlichkeit, Abgabetermin. Dann wird es spätestens an diesem Tag abgeliefert. Wir arbeiten etwa zehn Stunden am Tag. Und das über mehrere Wochen, bis der Ton steht. Also auch viel Verzweiflung, viele Fehlschläge. Ich habe das jetzt sehr verknappt dargestellt, aber es geht um etwas. Es ist kein Spiel. Es ist ein gutes Gefühl, wenn es fertig ist und abgegeben, dann bangen wir. Und wenn dann der Anruf kommt, und der Text stößt auf Gegenliebe, dann: Gott sei Dank!

Forum

Projektbericht

RENATA CORNEJO

Seit dem 1. Oktober 2018 beteiligen sich drei Universitäten – die Universität der Heiligen Kyrill und Method in Tyrnau (Trnava) als Projektleiter, die Universität Breslau (Wrocław) und die Jan Evangelista Purkyně-Universität in Aussig (Ústí nad Labem) als Projektpartner – an dem dreijährigen Projekt »Internationalisierung und Weiterentwicklung des Doktorandenstudiums« (Erasmus+ 2018-1-SK01-KA203-046375), welches von der Europäischen Kommission kofinanziert wird. Die Projektidee entstand auf Grund des Bedarfs, die bestehenden Doktorandenstudienprogramme an den drei Universitäten miteinander zu vernetzen, das Lehrveranstaltungsangebot zu erweitern und den Doktorandinnen und Doktoranden aus anderen Ländern ein Auslandssemester anzubieten, welches ihnen an den jeweiligen Universitäten eine entsprechende Anrechnung ermöglicht und somit zur Internationalisierung des Doktorandenstudiums beiträgt.

Ein weiteres Ziel dieser strategischen Partnerschaft zwischen der Slowakei, Tschechien und Polen ist es, das Konzept und Curriculum eines trinationalen Doktorandenstudiums zu entwickeln. Außerdem sollte den beteiligten Lehrkräften durch thematisch ausgerichtete Workshops und gemeinsam erarbeitete Richtlinien eine Stütze für die optimale Betreuung von Doktorandinnen und Doktoranden (nicht nur) aus den Partneruniversitäten angeboten werden. Und schließlich waren Lehrangebote und -materialien zu entwerfen, um nicht nur das Interesse der Studierenden aus den Partneruniversitäten zu wecken, sondern auch sinnvoll zu deren Profilierung beizutragen. Das erwies sich als nicht ganz unproblematisch, da in Tschechien gerade ein neues Hochschulgesetz in Kraft getreten ist, an das die akkreditierten Studienprogramme angepasst werden mussten. Zudem erfuhr in Polen das Hochschulgesetz während des Projekts wesentliche Modifikationen, die u.a. insbesondere das System der Doktorandenschulen beeinflussten. Die erste große Herausforderung war es also, einen begehbaren Weg zu finden und einen gemeinsamen Rahmen für die durchaus unterschiedlichen Doktorandensysteme in Polen und den beiden anderen Ländern zu schaffen, was den Projektbeteiligten schließlich auch gelang. Auf dieser Grundlage konnten ein gemeinsames Curriculum sowie das Lehrveranstaltungsangebot diskutiert und vorbereitet werden.

Das realisierte Projekt, dessen Beendigung im Juni 2021 vorgesehen ist, zielt vor allem auf die Doktorandinnen und Doktoranden der jeweiligen Partneruniversitäten und deren Internationalisierung. So werden im Laufe des Projekts drei internationale Doktorandenkolloquien veranstaltet (das erste in Trnava fand bereits im Juni 2019 statt, das zweite in Ústí nad Labem ist für Herbst 2020 und

das dritte in Wrocław für Frühjahr 2021 geplant), zu denen ausländische Expertinnen und Experten mit Vorträgen und Workshops eingeladen werden. Dabei wird darauf Wert gelegt, dass die Themen möglichst interdisziplinär angelegt sind, damit sowohl die literaturwissenschaftlich und kulturwissenschaftlich als auch linguistisch interessierten Doktorandinnen und Doktoranden davon möglichst viel profitieren können. Einen integralen Bestandteil dieser Kolloquien bilden das Vorstellen und Diskutieren des eigenen Dissertationsvorhabens bzw. der damit verbundenen Forschungsfragen unter Beteiligung von Professorinnen und Dozenten der jeweiligen Partneruniversität.

Diskutiert wurde unter den Projektpartnern auch die Notwendigkeit, die Doktorandinnen und Doktoranden an das Publizieren von wissenschaftlichen Beiträgen heranzuführen, sie dabei entsprechend zu unterstützen und im Hinblick auf eine geeignete Zeitschrift oder eine andere Publikationsplattform zu beraten, da die Publikationstätigkeit einen wichtigen Bestandteil des Doktorandenstudiums in allen drei Ländern bildet. Dabei entstand die Idee, eine neue Schriftenreihe ins Leben zu rufen, die den ausländischen Doktorandinnen und Doktoranden die Möglichkeit bieten würde, »ihre Forschungsfragen, Problemstellungen und erste Forschungsansätze und -ergebnisse einer interessierten Öffentlichkeit zu präsentieren und damit zur Diskussion zu stellen« (Demčišák/Horňáček Banášová 2020: 8). Die neu gegründete Publikationsplattform »Doktorandenforum Auslandsgermanistik« soll dazu beitragen, die ausländischen Doktorandinnen und Doktoranden stärker als Nachwuchswissenschaftler im deutschsprachigen Raum wahrzunehmen, was durch die Herausgabe im renommierten Leipziger Universitätsverlag gewährleistet werden soll. Die Schriftenreihe versteht sich als »eine Plattform, die Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern aus allen Bereichen der Germanistik (Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Deutsch-Didaktik, Deutsch als Fremdsprache) offensteht« (ebd.). Dabei sollen unterschiedliche Formen der Forschung Berücksichtigung finden – Beiträge von Doktorandenkolloquien und -konferenzen, Sammelbände, kollektiv oder selbstständig erarbeitete Monographien. Die wissenschaftliche Qualität garantiert der Wissenschaftliche Beirat der Schriftenreihe, für den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland, Österreich, den drei beteiligten Partnerländern sowie aus Ungarn, Griechenland, Italien, Spanien und Estland gewonnen werden konnten.

Der erste Band, mit dem diese Schriftenreihe eröffnet wird, ist unter dem Titel »Germanistische Forschungsfragen in Trnava, Ústí nad Labem und Wrocław I.« (hg. v. Jan Demčišák und Monika Horňáček Banášová) 2020 im Leipziger Universitätsverlag erschienen, im Frühjahr 2021 ist die Herausgabe des zweiten Bandes geplant – beide präsentieren die Forschungsergebnisse von Doktorandinnen und Doktoranden der am Projekt beteiligten Universitäten. Die Schriftenreihe ist jedoch für alle Interessierten offen – entsprechend ihrer Intention liegt es den Herausgeberinnen daran, den Nachwuchswissenschaftlern der sog. Auslandsgermanistik eine geeignete Publikationsplattform anzubieten und durch die künftige Herausgabe von inspirierenden Bänden zu einem fruchtba-

ren wissenschaftlichen Austausch unter den Germanistinnen und Germanisten im In- und Ausland beizutragen.

Nähere Informationen zum Projekt sind in slowakischer, deutscher und englischer Sprache auf den folgenden Internet-Seiten zu finden:

- <http://kger.ff.ucm.sk/sk/projekty-a-granty/>
- <https://www.erasmusplus.sk/index.php?sw=33&menu=12&proj=2018-1-SK01-KA203-046375>
- <https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/projects/eplu-project-details/#project/2018-1-SK01-KA203-046375>

Nähere Informationen zur Schriftenreihe »Doktorandenforum Auslandsgermanistik« in deutscher Sprache (hier steht auch der vollständige Text des ersten Bandes zur Verfügung) können hier entnommen werden: <http://ff.ujep.cz/publikationen/66-de/9644-doktorandenforum-auslandsgermanistik-de>.

LITERATUR

Demčišák, Jan / Horňáček Banášová, Monika (Hg; 2020): Germanistische Forschungsfragen in Trnava, Ústí nad Labem und Wrocław I (= Doktorandenforum Auslandsgermanistik, Bd. 1). Leipzig.

Rezensionen

Matthias Aumüller, Weertje Willms (Hg.): Migration und Gegenwartsliteratur. Der Beitrag von Autorinnen und Autoren osteuropäischer Herkunft zur literarischen Kultur im deutschsprachigen Raum (= Kulturtransfer und ›Kulturelle Identität‹ 5)

Paderborn: Brill/Wilhelm Fink 2020 – ISBN 978-3-7705-6524-5 – 149,00 €

In ihrer Einführung skizzieren Matthias Aumüller und Weertje Willms das Spannungsfeld, in dem die Beiträge des sehr gelungenen Bands zu verorten sind: Zum einen ist es unabweisbar, dass Autoren und vor allem Autorinnen mit biographischen Beziehungen zu Osteuropa im deutschsprachigen Buchmarkt, im Feuilleton sowie in der Wissenschaft seit einiger Zeit mit sehr viel Aufmerksamkeit bedacht werden. Andererseits ist genauso deutlich, dass die Terminologie, diesen Kanon von Texten zu beschreiben, sowie eine zufriedenstellende Bestimmung der Eigenschaften, die Texte diesem Kanon zuweisen, zumindest als problematisch erscheint. Der offen formulierte Titel ist dementsprechend auch als eine Aufforderung zu verstehen, über Möglichkeiten nachzudenken, das Verhältnis von Migration und Gegenwartsliteratur literaturwissenschaftlich neu zu erfassen. Derlei Möglichkeiten stellt der Band zunächst theoretisch, sodann praktisch vor.

Matthias Aumüller setzt im ersten Beitrag gleichsam einen theoretischen Rahmen, indem er anhand der Geschichte des Begriffs der Migrationsliteratur sowie seiner Vorgängerbegriffe zeigt, dass deskriptive, normative, gegenstandsbezogene sowie ästhetische Kategorien oftmals unbemerkt mitein-

ander konfundiert wurden. Die terminologischen Kämpfe seien oft unter der unbewussten Prämisse ausgefochten worden, man kämpfe lediglich um eine angemessenere Definition eines Begriffs, dessen Umfang jedoch immer als identisch gedacht worden sei. So seien Termini wie Gastarbeiterliteratur, Chamisso-Literatur oder Migrantenliteratur usw. oftmals gegeneinander ausgespielt worden. Obwohl Aumüller zu Recht festhält, dass terminologische Auseinandersetzungen unausweichlich sind, weil sie zum methodologischen Kerngeschäft jeder Wissenschaft gehören, und obwohl die Kritik inhaltlich sicherlich oft zu Recht geübt wurde, kommt er zu einem so simplen wie klugen Vorschlag zum Umgang mit derartigen begrifflichen Konkurrenzen: Er besteht darin, terminologische Entscheidungen an Fragestellungen zurückzubinden und nicht universal zu begründen, d.h. davon auszugehen, dass verschiedene Begriffe nicht nur unterschiedliche Inhalte, sondern tatsächlich auch unterschiedliche Umfänge haben können und daher oft nur vermeintlich in Konkurrenz zueinander treten. Eine solche Grundeinstellung erlaubt, erstens generische Überlegungen anzustellen, in welchen Beziehungen die vermeintlich konkurrierenden Termini zueinander stehen. Aumüller schlägt hier den Begriff der

›interkulturellen Literatur‹ als Oberbegriff vor, dessen Umfang aus den sich teilweise stark überschneidenden Umfängen der Unterbegriffe mit besonderem Zuschnitt besteht. Zweitens können durch Termini, die an spezifischen literatursoziologischen Fragestellungen entlang profiliert wurden, methodologische Vorentscheidungen explizit gemacht und umgesetzt werden, und drittens lässt sich dieser Punkt auch historisch wenden, sodass Fragen der Migrationsliteratur nicht nur literatursoziologisch, sondern auch literaturgeschichtlich aufgeworfen und konturiert werden können.

Ob nicht »die Forschung auf spezifizierende Komposita verzichten und künftig nur noch von Literatur sprechen sollte« (42), fragt dagegen Christian Stelz in seinem Beitrag »*Arm dran ist, wer nur sein eigenes Land hat*«. Dabei meint er jedoch nicht jedes Kompositum, in dem *Literatur* ein Bestandteil ist, sondern gerade solche Komposita, um die es auch im vorhergehenden Beitrag ging und die versuchen, ein Korpus zu umgrenzen, das diejenige Literatur umfasst, die der Autor selbst vorläufig mit ›Migrationsliteratur‹ bezeichnet. Stelz befasst sich in diesem auf osteuropäische AutorInnen fokussierend Band mit türkisch-deutschen AutorInnen, um vor der Wiederholung bestimmter Fehler zu warnen. Er zeigt, dass Kategorisierungen wie Migrationsliteratur und andere den öffentlichen genauso wie den literaturwissenschaftlichen Blick hinsichtlich der deutsch-türkischen Literatur bisweilen stark verzerrt haben. An den Beispielen Aras Örneş' *Berlin Savignyplatz*, Yadé Karas' *Selam Berlin* sowie dem Werk Zafer Şenocak's *belegter*, dass das Merkmal des migrantischen

oder interkulturellen Hintergrunds zum Teil in einer Weise hypostasiert wurde, dass eine »hohe Anzahl intra- und intertextueller Verweise, Polysemie, Selbstreflexivität, Metatextualität sowie textinhärente Muster der Identitätskonstitution, deren Gebundenheit an Fremd- und Selbstbilder sowie der hohe Stellenwert medialer Vorbilder für die performative Hervorbringung hybrider Identitäten« (41) – Kategorien also, die im genuin literaturwissenschaftlichen Interesse liegen – letztlich einfach übergangen wurden.

Hochinteressant ist der theoretisch versierte Beitrag *Mehrsprachigkeit als Migration* von Till Dembeck. Darin legt er dar, was er unter dem Terminus ›Mehrsprachigkeitsphilologie‹ versteht. Maßgeblich ist dabei nicht der Gegenstandsbezug (d.h., es ist gerade nicht Philologie über mehrsprachige Texte), sondern eine methodisch-methodologische Einstellung, Philologie zu betreiben, deren Zielsetzung »die Erfassung von Sprachvielfalt auf allen Ebenen der Textstruktur [ist], und die Untersuchung der Arten und Weisen, wie die jeweils zu konstatierende sprachliche Vielfalt auf diejenige der anderen Ebenen bezogen ist.« (60) Da alle solchen bedeutungskonstituierenden Strukturen aus anderen Texten oder Kontexten entlehnt sind, spricht Dembeck von Mehrsprachigkeit als Migration. Er hält fest, und das ist besonders interessant, dass alle Texte ihre eigenen »Einwanderungsgesetze« (58) festlegen, was bedeutet, dass sie erkennen lassen, welche Strukturen in ihnen tatsächlich bedeutungskonstituierend sind und welche nicht. Dembeck sagt zwar, dass es auch ein Mehrwert der Mehrsprachigkeitsphilologie sein kann, die »Be-

wegung sprachlicher Elemente und Strukturen durch den Raum der Sprache zu verfolgen« (66f.), nichtsdestotrotz gilt sein Hauptinteresse der Frage, wo Texte neue und innovative Migrationsgesetze erlassen, denn die Philologie hat, so Dembeck, eigentlich bedeutungsloses »sprachliches Rauschen grundsätzlich als bedeutsam zu lesen« (58). Letztlich stellt er hier einen Ansatz vor, das neu und dezidiert mit interkultureller Stoßrichtung zu fassen, was Roman Jakobson als die *poetische Funktion der Sprache* bezeichnet hat. Ausgehend von dieser Feststellung wäre eine Rückfrage möglich, die nicht als Kritik, sondern als interessiertes Angebot zum Dialog zu denken wäre: Dembeck schlussfolgert in Anlehnung an die sprachwissenschaftliche Forschung zu *superdiversity*, *translanguaging* und *semiodiversity*, dass die *langue* nicht mehr als »Voraussetzung des Sprechens« (54) gesehen werden kann. Die Frage wäre, wie aber ohne *langue*, d.h. ohne dass die auf der paradigmatischen Achse äquivalenten Elemente virtuell das tatsächlich Geäußerte mit Bedeutung versehen, dem Rauschen Bedeutsamkeit beigemessen werden könnte. Anders gefragt: Fordert dieser hochinteressante und innovative Ansatz nicht eher dazu heraus, statt die *langue* zu verabschieden, ihre Systematizität anders und neu zu denken?

Als Vorblick auf ihre mittlerweile erschienene Dissertation (»*In der Zugluft Europas*«, *Zur deutschsprachigen Literatur russischstämmiger AutorInnen*) hat Nora Isterheld ihren Beitrag *Die Russen sind wieder da* konzipiert. Sie gibt einen sehr informierten Überblick über die geschichtlichen und literaturmarktgesetzlichen Gründe so-

wie über die Spezifika in unterschiedlichsten Hinsichten der aktuellen Hochkonjunktur russisch-deutscher SchriftstellerInnen und ihrer Werke. Der konsequente Fokus auf gemeinsame Strukturmerkmale lässt das Korpus erstaunlich homogen erscheinen. Einerseits wird dadurch die Neugier auf die Frage geweckt, welche AutorInnen und Einzelwerke Isterheld in ihrer Monographie als Sonderfälle herausstellt. Andererseits traut man der Autorin aufgrund des Eindrucks, den sie vermittelt, ohne Weiteres zu, dass sie ihr Kenntnisreichtum in Bezug auf diese Literatur zu übergreifenden Thesen befähigt, was auch dadurch unterstützt wird, dass die Dissertation bereits von vielen anderen AutorInnen des Bandes als Standardwerk zitiert wird.

Den zweiten Teil des Bandes, der Einzelanalysen gewidmet ist, leitet Monika Wolting mit ihrem Beitrag *Das Politische der Migrationsliteratur* ein, in dem sie Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* als engagierten Text untersucht. Einleuchtend ist die Feststellung, dass er in dem Sinne ein politisches Anliegen hat, als er die weithin in Westeuropa nicht bekannten Ereignisse der 1990er Jahre im Kaukasus in das kollektive Gedächtnis einzuspeisen und mit der hegemonialen Europa-Erinnerung zu verknüpfen versucht. Leider geht Wolting jedoch nicht auf Grjasnowas Auseinandersetzung mit dem Nahostkonflikt ein, der im Roman eine zentrale Rolle spielt und an dem sich in der Logik des Textes allein erweisen lässt, inwiefern die Hoffnung auf gelingendes politisches Handeln noch gerechtfertigt sein kann.

Eva Hausbacher untersucht in ihrem Beitrag *Sprache – Identität – Erinnerung* den Roman *Sogar Papageien überleben uns* und den lyrischen Doppelzyklus *Von Tschwirik und Tschwirika*, beide von Olga Martynova. Sie hält an der Legitimität der »Rede von einer Spezifik transkultureller Literatur (immer noch)« (110) fest. Wobei sie Martynova zustimmend zitiert, die sagt, für die Ästhetik des literarischen Werks einer Autorin sei nicht der Einfluss der anderen Sprachen entscheidend, sondern »die Schule der ›ersten‹ Literatur« (115, zit. n. Martynova 2015: 83). Ihre erste These, dass trans- oder interkulturelle Literatur dementsprechend als (in verschiedener Hinsicht) intertextuelles Phänomen literaturwissenschaftlich beobachtbar wird, kann sie sehr überzeugend plausibilisieren. Auch die zweite These, dass diese Art von Literatur »Gegendiskurse« (126) in erinnerungstheoretischer Hinsicht eröffnet, ist sicher richtig. Beide Thesen hätten allerdings noch theoretisch weiter differenziert werden können, wenn Positionen aus den *memory studies* miteinbezogen worden wären. So wäre interessant, wie die Autorin die Arbeiten von Astrid Erll (vgl. z.B. 2011) sowie im Blick auf die zweite These die von Michael Rothberg (vgl. 2009) diskutieren würde.

Im Beitrag *Genderaspekte in Julia Rabinowichs Dazwischen: Ich* (2016) zeigt Weertje Willms, wie die Autorin eine, in der russisch-deutschen Literatur vielfach zu entdeckende, matrilineare Familienstruktur entwirft (der Begriff stammt von Rybalskaya 2016), um sich selbst aus einer patriarchalen Unterdrückungssituation zu emanzipieren. Die Protagonistin dieses Jugendbuches, Madina, ist mit ei-

ner doppelt belastenden Situation konfrontiert: Sie muss sich als 15-Jährige im Prozess des Erwachsenwerdens entwerfen und sieht sich als Asylbewerberin vor die damit einhergehenden Unsicherheiten und Vulnerabilitäten gestellt. Zugespielt werden beide sich befeuernden Konflikte durch den zunehmenden islamischen Konservatismus des in seiner patriarchalen Rolle gekränkten und verzweifelten Vaters. Rabinowich, so Willms' absolut nachvollziehbare These, arrangiert diesen vielfach politisierten Konflikt zwischen universalistischen Emanzipationsbestrebungen und kulturellen Familien- und Rollenvorstellungen so, dass die Darstellung – gerade auch in der Form des Jugendbuches – kein moralisches oder politisches Generalurteil zum Ziel hat, sondern aus Sicht der betroffenen Mädchen diesen konkreten Hilfe sein kann.

Mara Matičević macht in ihrem Beitrag *Erzählen ohne Grenze* ausgehend von der Rede *Three Miths of Immigrant Writing* von Saša Stanišić den Vorschlag, »Migration als literarisches Phänomen greifbar« (146) zu machen, indem versucht wird, »[l]iterarische Erzählungen unter dem Aspekt der Bewegung« (147) zu fassen. Sie bespricht dabei neben Stanišić Aleksandar Hemon's *Islands*, Marcia Bodrožić' *Das Wasser unserer Träume* und Terézia Moras *Alle Tage*. Wirkt die Kategorie der Bewegung auf den ersten Blick zu weit, um den Kern von so etwas wie einer Poetik der Migrationsliteratur auszumachen, sticht unter allen überzeugenden Interpretationen vor allem die zu Bodrožić hervor. Dort *bewegt* sich die Position der Erzählinstanz um einen im Koma liegenden Quasiprotagonisten, dessen so dargestelltes Zu-

rückerlangen der Sprachfähigkeit den Weg seiner Rekonvaleszenz parallelisiert und Metapher für eine Identitätsbildung innerhalb der Sprache wird, auf die bezogen das Subjekt sich genauso aktiv wie passiv erleben muss. Auch wenn die literarische Analyse-kategorie der Bewegung in Bezug auf ihre Anwendung in der Interpretation von Migrationsliteratur auf jeden Fall noch weiter ausgelotet werden muss, zeigt diese überaus gelungene Interpretation, dass dies ein lohnenswertes Unterfangen wäre.

Jana-Katharina Mende deckt in ihrem Beitrag *Polnisch-Deutsche Mehrsprachigkeiten* am Beispiel der polnischen Übersetzung von Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* die Chancen und Tücken der Übersetzung eines mehrsprachigen Textes auf. In einer sehr detailreichen Darstellung zeigt sie, welche Funktionen welche Sprachen in welcher Version übernehmen können. Besonders interessant im Kontext des Bandes ist, dass sie den in der polnischen Literaturwissenschaft geprägten Terminus der *migrierten Literatur* (vgl. Henseler/Makarska 2014: 10) einführt, den sie als besonders produktiv ausweist, da durch ihn nicht, wie beim deutsche Kompositum *Migrationsliteratur*, »Migration die Literatur bestimmt«, sondern mithilfe des Begriffs »Literatur durch ein Adjektivattribut beschrieben wird, was nur eine mögliche Zuschreibung ist und damit das Genre weniger festlegt.« (169; Hervorh. i.O.)

Migration und das kulturelle Gedächtnis untersucht Renata Makarska anhand des Romans *Der traurige Gast* von Matthias Nawrat. Sie kontextualisiert dieses Werk innerhalb der deutsch-polnischen Literaturge-

schichte des 20. und 21. Jahrhunderts, indem sie diese sehr ausführlich darstellt, was vor allem deswegen begründenswert ist, weil die auf Polnisch verfasste Literatur in Deutschland lebender Polen oft nicht als Gegenstand der interkulturellen Germanistik verstanden wird und somit auch in Überblicksdarstellungen oft nicht aufgeführt ist. Ihre nachvollziehbare These lautet, dass Nawrat in seinem Roman ein transkulturelles Gedächtnis der Stadt Berlin entwirft. Welchen Begriff genau die Autorin vom transkulturellen Gedächtnis anlegt, hätte sie noch weiter explizieren können, da dieser Terminus eher als Überbegriff verschiedener Konzepte gesehen werden muss und die Forschung bereits sehr ausdifferenziert ist. Gerade weil sich Makarska in ihrer Darstellung auch auf Astrid Erll bezieht, wäre es sicher lohnenswert gewesen, bei der Interpretation auf Erlls Konzept der *travelling memory* (Erll 2011) einzugehen.

Die *Sprachliche Suche nach eigenen Wurzeln* porträtiert Eva Maria Hrdinová in ihrem Artikel zu Anna Zonová Roman *Za trest a za odměnu* (Zur Strafe und als Belohnung) sowie der literarischen Biographie *Katharsis* von Katharina Beta. Sie zeigt, wie der Bezug auf ostkirchliche Realien und Semantiken in beiden Fällen zur Erzeugung eines *locus amoenus* verwendet wird, der aber bei Zonová als ein verlorenes Paradies imaginiert wird, weswegen die aus ihm vertriebenen ProtagonistInnen in ihrer Verwendung der ostkirchlichen Bezüge in Sprachlosigkeit verstummen, während bei Beta gerade im Gegenteil durch die Fremdartigkeit der Symbolik ein Sinnstiftungsangebot formuliert wird.

Der Band wird beschlossen mit dem sehr instruktiven und durchweg nachvollziehbaren Beitrag *Codeswitching und mehrfache Adressierungen* von Marek Nekula, der Maxim Billers Erzählung *Ein trauriger Sohn für Pollok* interpretiert. Nekula zeigt, dass durch Codeswitching ins Tschechische und vor allem durch mehrfach codierte sprechende Namen, bei denen neben Bezügen auf die tschechisch-slowakische Geschichte auch auf das Französische angespielt wird, die zunächst klar scheinende Opfer-Täter-Dichotomie unterlaufen wird. Dies interpretiert Nekula als die von Biller verwendete Metapher für die Situation der tschechischen Intellektuellen zwischen den 1960er und den 1980er Jahren. Den idealen, kritischen Leser, im Sinne Ecos, als »hybriden ›dritten Leser« (228) – in Anlehnung an Bhabha – zu bezeichnen ist ein durchaus geschickter Zug, der es erlaubt, die diffizile Erzählsituation in angemessener Schärfe

zu erfassen. Allein bezüglich der Absolutheit der These, dass »[l]ediglich der durch das Codeswitching implizierte und aktivierte sprachlich und kulturell hybride Leser bzw. Modellleser [...] im Stande [ist], das mit dem Figurennamen angestellte Spiel und damit auch den Text zu verstehen« (227), könnte Skepsis angemeldet werden. Obwohl dieser von Nekula ins Spiel gebrachte Leser selbstverständlich eine literaturwissenschaftliche Kategorie und kein wirklicher Leser ist, scheint sich doch dem Leser des Beitrags die Frage aufzudrängen, ob die ausschließliche Einteilung in naive und kritische Leser nicht durch den Artikel selbst als *contradictio in adjecto* ausgewiesen wird. Denn man bewegt sich in der Lektüre von Nekulas Beitrag selbst vom naiven zum kritischen Pol – was diese Interpretation zu einer absolut gelungenen macht.

Dominik Zink

LITERATUR

- Erll, Astrid (2011): Travelling Memory. In: Parallax 17, H. 4, S. 4-18.
- Henseler, Daniel/Makarska, Renata (2014): Die literarische E-Migration der 1980er Jahre. Einführung. In: Dies. (Hg.): Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre. Bielefeld, S. 9-20.
- Martynova, Olga (2015): (Gescheiterter) Versuch, Ornithologe zu sein. In: Neue Rundschau 126, H. 1, S. 78-86.
- Rothberg, Michael (2009): Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonialization. Stanford.
- Rybalskaya, Yanetta (2016): Die matrilineare Familienstruktur in Julya Rabinowichs Roman *Spaltkopfoder*: Wer ist eigentlich Baba Yaga Girl? In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 7, H. 1, S. 97-114.

Chunjie Zhang: Transculturality and German Discourse in the Age of European Colonialism

Evanston: Northwestern University Press 2017 – ISBN 978-0-81013-477-5 – 34,95 \$

Zu den scheinbar unverrückbaren und deshalb nur selten hinterfragten Gewissheiten im Bereich der postkolonialen Literaturwissenschaft gehört die Behauptung, in den Texten europäischer Autoren Sorge eine durchgängig eurozentristische Perspektive dafür, dass über Begegnungen mit nicht-europäischen Kulturen ausschließlich das wiedergegeben werden könne, was die Stereotypen des jeweiligen Verfassers zuließen, ja es werde immer und überall nur das gesehen, was das eigene Weltbild zu bestätigen in besonderem Maße geeignet sei. Die Allgemeingültigkeit eben dieser Behauptung versucht Chunjie Zhang in ihrer Aufsatzsammlung *Transculturality and German Discourse* zu erschüttern, indem sie proklamiert, nichteuropäische Vorstellungen konstituierten die Texte der von ihr untersuchten Autoren (Georg Forster, Adelbert von Chamisso, Joachim Heinrich Campe, August von Kotzebue, Johann Gottfried Herder, Immanuel Kant) zu einem ganz erheblichen Teil mit (vgl. 3, 10, 16f., 43, 46, 58, 64 u.ö.).

Vor dem Hintergrund der eingangs erwähnten Einseitigkeit postkolonialer Lektüren stellt Zhangs Ansatz damit eine wichtige Neuperspektivierung dar, die entscheidend zu einer ausgewogeneren Betrachtung deutschsprachiger Texte über das beitragen könnte, was Zhang in ihrer Einleitung als Transkulturalität definiert (vgl. 10f.). Als schwierig erweist sich allerdings bereits im Rahmen dieser Definition, dass zwar Abgrenzungen

gegen konkurrierende Begriffe wie Transnationalismus, Multikulturalität oder Interkulturalität vorgenommen (vgl. 10), letztlich aber zur inhaltlichen Füllung der Transkulturalität nicht unproblematische Metaphern herangezogen werden, etwa wenn Zhang dem »non-European knowledge« in Bezug auf die Konstitution der untersuchten Texte »an active participation« zuweist oder einfach von einer »non-European agency« (11) spricht.

So wird nicht immer ganz klar, ob Zhang auf den Nachweis der – letztlich unbestreitbaren – Tatsache einer Beeinflussung Forsters, Chamissos, Campes, Kotzebues, Herders und Kants durch Wissensbestände um außereuropäische Gegebenheiten abzielt oder ob sie tatsächlich demonstrieren will (und kann), dass ein spezifisch nichteuropäisches, vom Wissenschaftsverständnis der Aufklärung fundamental verschiedenes Denkmodell an der Konstitution der jeweiligen Texte aktiv – und als selbständige Entität erkennbar – beteiligt ist: Erstes wäre als These vergleichsweise banal (im Detail aber natürlich dennoch von Interesse für die Literaturwissenschaft), Letzteres eine mittlere Sensation zumal für Ethnologie und Anthropologie.

Leider bleiben die Nachweise Zhangs für ihre immer wieder mantraartig wiederholte Kernaussage häufig der bereits für die Definition konstituierten Metaphorik verpflichtet; konkret greifbar erscheint ihr Ansatz am ehesten noch in der Analyse eines

von Chamisso mit der Unterstützung seines Gewährsmannes Kadu erstellten Vokabulars, das in Zhangs Worten als »coconstructed by him [sc. Chamisso] and Kadu« (53) aufzufassen sei. Nun stellt Chamissos Aussage über Kadu, dieser sei für ihn zu einer »wissenschaftlichen Autorität« geworden (Chamisso, zit. n. 194, Endnote 16 – deutsche Originalzitate finden sich bei Zhang grundsätzlich nur in den Endnoten), tatsächlich die eindeutige Präsentation eines Verhältnisses zwischen gleichberechtigten Partnern und Koautoren dar; gerade hier könnte und müsste der Nachweis einer aktiven Rolle der Nichteuropäer bei der Konstitution des Wissens in der europäischen Aufklärung ansetzen.

Selbst im Chamisso-Kapitel allerdings bleiben Zhangs Ausführungen zu Kadus Mittlerrolle (vgl. 45) äußerst vage: Zunächst wird auf Kadus eigene Reisen hingewiesen, um diesem einen Cook/Forster und Kotzebue/Chamisso vergleichbaren Entdeckergestus zuzuschreiben (vgl. 46). Dann wird der wohlbekannte Unterschied zwischen den eher objektiven *Betrachtungen und Ansichten* und der eher subjektiven *Reise um die Welt* dargestellt (vgl. 47-50), die französisch-deutsch-russische Zwischenstellung des Forschers Chamisso analysiert (vgl. 50-52), bevor erneut Kadu in den Mittelpunkt des Interesses rückt: Zhang referiert Chamissos Beobachtungen zur Assimilation Kadus an seine europäische Umgebung während der Reise auf der *Rurik* (vgl. 53f.), bevor sie aufzählt, welche Informationen Kadu den Expeditionsteilnehmern und insbesondere Chamisso vermittelt (vgl. 54-59).

Eine besondere Rolle spielen dabei die den Europäern überlegenen

Navigationskünste der Insulaner, die sich für einen Wissenstransfer so geradezu anbieten – auf eine entsprechende Spurensuche in Chamissos und/oder Kotzebues Texten verzichtet Zhang dann aber bedauerlicherweise vollständig. Stattdessen werden Chamissos Wunsch, sich tätowieren zu lassen, sowie seine Kritik an der christlichen Mission im Pazifik als Zeichen seiner besonderen Verbundenheit mit den Insulanern hervorgehoben (vgl. 59-62). Dieselbe Funktion erfüllen die Hinweise auf Chamissos Protest gegen die abwertende Bezeichnung der Insulaner als Wilde (vgl. 56) und gegen den Kadu vom Verleger Maltebrun unterstellten Kannibalismus (vgl. 63). All das zeigt Chamissos positive Einstellung dem Fremden gegenüber, trägt aber zum Nachweis der »non-European agency« bei der Herstellung der untersuchten Texte so gut wie nichts bei.

Noch problematischer gestaltet sich das Aufspüren dieser aktiven Beteiligung nichteuropäischer Agenten an der Erstellung deutscher Texte in den übrigen Kapiteln. Die grundsätzliche Verwechslung positiver Äußerungen über Ozeanien und seine Bewohner mit einer messbaren Beeinflussung durch dieselben bei der Textproduktion dominiert das gesamte Forster-Kapitel. Dieses rückt Forsters Verständnis für einen auf Tahiti desertierten Matrosen, für den Kannibalismus der Insulaner sowie für deren Recht auf Selbstverteidigung in den Mittelpunkt, legt dabei aber – eigentlich im strikten Widerspruch zu Zhangs Grundthese – eher stringent und nachvollziehbar offen, in welchem Ausmaß Forsters europäische Traditionen und Kategorien seine Ur-

teilsfindung bestimmen (vgl. z.B. den berechtigten Hinweis auf Ovids Bearbeitung des Mythos von Philemon und Baucis als Deutungsmuster für die ozeanische Gastfreundschaft, 33).

Kategorial von der Analyse der Reiseberichte Forsters und Chamisso unterschieden sind dann die vier folgenden Kapitel, denn Campe, Kotzebue, Herder und Kant gelangen ja durch Reiseberichte wie denjenigen Forsters überhaupt erst in – damit stets vermittelten – Kontakt zur außereuropäischen Realität. Hier kann keine (direkte) »non-European agency« postuliert werden, was Zhang konsequenterweise auch nicht tut. Stattdessen zeigt sie an vier Stücken Kotzebues (*La Peyrouse*, *Bruder Moritz*, *Die Spanier in Peru*, *Rollas Tod*), wie diese als Melodramen nicht nur bewusst gegen das bürgerliche Trauerspiel sowie die Tragödientheorien der Weimarer Klassik konzipiert sind, sondern die außereuropäischen Stoffe bewusst zur Herbeiführung eines Happy Ends funktionalisieren.

Dabei würden in *La Peyrouse* eine freizügige Sexualmoral, in *Bruder Moritz* die Überwindung rassistischer und ständischer Vorurteile, in den *Spaniern in Peru* ein Triumph der Liebe und in *Rollas Tod* ein altruistisches Heldentum gefeiert, die so in Europa jeweils nicht zu finden seien und deshalb nur in Übersee ein glückliches Ende der Handlung ermöglichen könnten. Dass Zhang diese von Kotzebue den außereuropäischen Gesellschaften zugeschriebenen Ideale nicht als typisch europäische Wunschvorstellungen erkennt, ist nun durchaus bedenklich. Denn Kotzebue praktiziert hier schließlich und endlich nichts anderes als das, was bereits die antike

Ethnographie, besonders prominent durch die *Germania* des Tacitus vertreten, durchgängig als Aufbauprinzip ihrer Texte verwendet hat: Er schreibt den »edlen Wilden« all die positiven Eigenschaften zu, die die eigene, nach Ansicht des Dichters heillos korruptierte Gesellschaft angeblich längst verloren hat.

Allen durchaus überzeugenden Überlegungen zur Gattungsgeschichte des Melodrams zum Trotz scheitert Zhangs Analyse der vier Dramen daher an grundsätzlichen Missverständnissen: Wichtiger als die postkoloniale Theorie sowie deren Weiterentwicklung durch Zhang wäre für das Verständnis von Kotzebues Gesellschaftskritik – deren biographische Grundlagen zu Recht betont werden (vgl. 90f.) – ein Blick auf die aufklärerischen Nachfolger des Tacitus, beispielsweise auf Montesquieus berühmte *Lettres persanes*, gewesen. Deren kommunikative Grundstruktur hätte in ihrer Parallelität zur dramatischen Technik Kotzebues besonders deutlich zeigen können, wie akzidentell letztlich außereuropäische Realien für die Intention eines Autors sind, dem es darum zu tun ist, innereuropäische Missstände durch einen konstruierten Blick von außen aufzudecken.

Campe wiederum spielt für Zhang ungefähr dieselbe Rolle wie Forster in Bezug zu Chamisso: Auch er bildet durch seine stärkere Verhaftung im Denken der europäischen Aufklärung die (schwarze) Folie, vor der sich Kotzebues vorgebliche Offenheit außereuropäischen Einflüssen gegenüber umso strahlender abheben soll. So bleibt auch bei Campe von der angeblich aktiven Rolle dieser Einflüsse letztlich nur der Beitrag übrig,

den der Freundschaftsbund mit Freitag zur Persönlichkeitsbildung Krusoe Robinsons leistet. Dass diese – anders als von Campe als Ideal seines Erziehungsprogramms formuliert – mit einer zunehmenden Emotionalisierung einhergeht (vgl. 83f.), wird denn auch lediglich festgestellt, mit der folgenden Wiederholung der Grundthese aber in keinerlei logischen oder auch nur argumentativen Zusammenhang gebracht (vgl. 84f.), obgleich sich hier möglicherweise tatsächlich Gegenpositionen zur aufklärerischen Rationalität und so vielleicht auch deren Herkunft aus außereuropäischen Denkmodellen hätten belegen lassen.

Für die abschließende Betrachtung der beiden Philosophen Herder und Kant ändert Zhang das bislang verwendete Aufbauschema: Nun werden – im umfangreichsten Kapitel des Buches – gegen Chronologie und geistesgeschichtliche Entwicklung zunächst Schriften aus Früh- und Spätwerk Herders, erst im Anschluss daran aber die aus Notizen und studentischen Mitschriften rekonstruierte *Physikalische Geographie* Kants betrachtet. Für Herder untersucht Zhang dabei die Spannungen zwischen dessen kulturellem Relativismus und einer teleologisch ausgerichteten Universalgeschichte, die diesem Relativismus insofern widerspreche, als die Entwicklungsstufe Nordeuropas derjenigen anderer Erdteile hierarchisch übergeordnet werde. Obgleich Zhang sich redlich darum bemüht, bei dieser Gegenüberstellung nicht in ein typisch postkoloniales Gut-Böse-Schema zu verfallen, leidet auch dieses Kapitel darunter, dass die Grundthese der Monographie für die an Herders Philosophie herangetragenen Fragen kaum eine Rolle spielt.

Leider gilt beinahe dasselbe letztlich auch für das Kapitel zur *Physikalischen Geographie*, obgleich hier ein Ansatz entwickelt wird, der fast eher noch als selbst das Chamisso-Kapitel dazu geeignet scheint, der ominösen »non-European agency« endlich auf die Spur zu kommen. Ausgehend von der Entstehungsgeschichte des Textes nämlich kann Zhang diesen überzeugend als »an educational project, an event in intellectual history« definieren, das »a transcultural consciousness of global interconnectedness in the space-time around 1800« (169) ermöglicht habe. Dabei stelle weniger Kants Überzeugung eines Vorrangs der Geographie vor der Geschichte, der das Dilemma Herders auflösen könne (vgl. 168), als vielmehr die unabgeschlossene Offenheit des Textes die Grundvoraussetzung für eine konstante Beeinflussung desselben durch »non-European knowledge« in Form einer »active participation« dar.

Wer im 18. Jahrhundert über vierzig Jahre lang eine Vorlesung zur Geographie hält, ist zweifellos in ganz außergewöhnlichem Maße dazu gezwungen, die eigenen Unterlagen immer wieder dem rasanten Wissenszuwachs anzupassen (vgl. 171f.). Diesen Veränderungen im offenen Text der *Physikalischen Geographie* nachzuspüren, wäre daher insbesondere deshalb ein lohnendes Unterfangen. Denn hier könnte über Kants Quellen, deren Analyse aus zweiter Hand Zhang jedoch leider lediglich summarisch referiert (164f.), tatsächlich ein außer-europäischer Einfluss nachgewiesen werden: Dazu freilich müssten dann zunächst – ähnlich wie insbesondere für Chamisso und seinen Gewährsmann Kadu – konkrete nichteuropä-

ische Vorstellungen in den Reiseberichten europäischer Verfasser isoliert und deren in irgendeiner Weise strukturell relevant gewordene Reproduktion in der *Physikalischen Geographie* herausgearbeitet werden. Doch hier, wo die eigentliche philologische Arbeit beginnen müsste, lenkt Zhang bedauerlicherweise zur für ihre These vollkommen irrelevanten Frage nach Kants Rassismus über (vgl. 166).

Die an dieser Stelle formulierte Kritik am uneingelösten Versprechen einer nur formulierten, aber nicht im Detail nachgewiesenen Grundthese ändert freilich nichts daran, dass Zhang ein ungemein informatives und inspirierendes Buch geschrieben – oder vielmehr aus den beinahe sämtlich bereits vorab publizierten Aufsätzen kompiliert – hat. Durchgängig werden die untersuchten Werke überzeugend in ihre historischen Kontexte und Diskurse eingeordnet, immer wieder beleuchtet Zhang instruktiv gewählte Textstellen unter ebenso überraschenden wie aufschlussreichen Gesichtspunkten: Forsters Vermittlung zwischen fremdartigem Eindruck und europäischen Denkmustern, Chamisso's engagiertes Plädoyer für die wissenschaftliche Qualifikation seines

Freundes Kadu, Campes aufklärerische Kritik der Empfindsamkeit und sein präkolonialer Pragmatismus, Kotzebues in das Genre des Melodrams verpackte Gesellschaftskritik, Herders spannungsreicher Weg vom Relativismus zu einem universalen Historismus und Kants Betonung der Bedeutung geographischer Kenntnisse für das aufklärerische Projekt werden ebenso differenziert wie übersichtlich und nachvollziehbar dargestellt.

Dass ein roter Faden der ausführlichen Einleitung und den (allerdings äußerst knapp gehaltenen) Überleitungen zum Trotz am ehesten noch im letzten, offenbar eigens für die vorliegende Publikation verfassten Kapitel greifbar, ansonsten aber häufig vermisst wird, tut einer stets anregenden Lektüre keinen Abbruch – im Gegenteil: Gerade der Verzicht auf eine lückenlose Einpassung aller untersuchten Elemente in das Gerüst einer einzigen Grundthese ermöglicht die vielen ungewöhnlichen Perspektiven, die Zhangs Abhandlung zu einer wirklichen Bereicherung der Forster-, Chamisso-, Campe-, Kotzebue-, Herder- und Kant-Forschung machen.

Heiko Ullrich

Benoît Ellerbach: L'Arabie contée aux Allemands: Fictions interculturelles chez Rafik Schami

Würzburg: Königshausen & Neumann 2018 – ISBN 978-3826064845 – 49,80 €

In seinem 2017 erschienenen Selbstporträt *Ich wollte nur Geschichten erzählen: Mosaik der Fremde* stellt der aus Syrien stammende Schriftsteller und Erzähler Rafik Schami nüchtern fest: »Ohne mein Exil in Deutschland gäbe es meine Romane und Geschich-

ten nicht« (Schami 2017: 162). Zweifelsohne zählt Schami heute (nicht zuletzt auch aufgrund des jüngsten Kapitels syrischer Einwanderung nach Deutschland) zu den bekanntesten Stimmen einer inzwischen bereits über vierzig Jahre währenden Traditi-

on deutschsprachiger Literatur mit Migrationskontext. Nun legt Benoît Ellerbach die erste umfassende Monografie zum ›Phänomen Schami‹ vor, für die er einen literatursoziologischen Ansatz wählt, um sich auf die strategischen Positionierungen des Autors im literarischen Feld zu konzentrieren. Mit Blick auf die Prominenz Schamis – seine repräsentative Karriere, seine Produktivität und Präsenz in der Öffentlichkeit – erscheint eine solche Studie überfällig. Dass sie nun in französischer Sprache vorliegt, trägt sicherlich zum wissenschaftlichen Austausch zwischen zwei bedeutenden Literaturräumen mit Migrationserfahrung bei und fördert die Rezeption Rafik Schamis in Frankreich, wo gerade im letzten Jahr die Übersetzung von *Sami und der Wunsch nach Freiheit* beim Kinder- und Jugendbuchverlag ›L'école des loisirs‹ erschienen und das Interesse an interkultureller Literatur grundsätzlich hoch ist. Ellerbachs Darstellung des Werdegangs des vielseitigen Autors, der 1946 in Damaskus geboren wurde, 1971 nach Deutschland kam und seit den 1980er Jahren Bücher in deutscher Sprache veröffentlicht, bietet zugleich einen Aufriss der Rezeptionsgeschichte von Migrationsliteraturen in Deutschland. Das ist auch insofern relevant, als Überlegungen zu Folgen von Einwanderung und zu transkulturellen Entwicklungen im deutschsprachigen Raum weiterhin hochaktuell sind. Dabei scheint Schami – obwohl omnipräsent in den Medien, wenn derzeit Stellungnahmen zum Konflikt in Syrien gefragt sind – als Literat in der jüngeren Forschung etwas aus dem Blick geraten zu sein. Dies könnte daran liegen, dass seine Position innerhalb der deutschen Li-

teratur, so etabliert und repräsentativ sie auch erscheinen mag, als einigermaßen singulär wahrgenommen wird. Aber wenn es darum ginge, einen Kanon deutschsprachiger Autor*innen zu definieren, die Deutsch als Fremdsprache erlernt haben, so gehört der zweifache Chamisso-Preisträger Schami fraglos dazu. Dies veranschaulicht Ellerbach insbesondere durch seinen Fokus auf die Wechselwirkungen zwischen Produktionsstrategien und Rezeption eines Werkes, das durch die Selbstinszenierung des Autors als Erzähler ›in orientalischer Tradition‹ eine höchst erfolgreiche Nischenposition eingenommen hat.

Für die Makroanalyse im ersten der beiden Teile des Bandes (*Postures de l'auteur interculturel*) und die Einordnung von Schamis Werk in den deutschen Literaturbetrieb verwendet Ellerbach das von Jérôme Meizoz entwickelte Konzept der *posture auctoriale*, mit dem die aktive Positionierung und *agency* von Autor*innen in Interaktion mit den Instanzen literarischer Rezeption beschreibbar wird. Der *posture*-Begriff umfasst sowohl die rhetorisch-diskursive als auch die soziologische Komponente von Autorschaft und vermag damit die Konstruktion des Autorethos in den Blick zu nehmen. Als besonders ergiebig erweist sich die Untersuchung von Schamis Positionierung im spezifischen Migrationskontext: Sei es die *posture* des politischen Engagements in der Anfangszeit seiner schriftstellerischen und herausgeberischen Tätigkeit im Umfeld der sogenannten Gastarbeiterliteratur; sei es die Rolle des unterhaltensamen Performers einer als ›orientalisch‹ in Szene gesetzten mündlichen Erzählwelt (Kritiker*innen titulierten

ihn daraufhin wenig wohlmeinend als ›Märchenonkel‹ – oder schließlich die Position des Exilautors als Verfasser episch ausgreifender Geschichts- und Gesellschaftsromane, die das Lesepublikum seit den 2000ern in eine komplexe syrische Handlungs- und Erlebniswelt einführen (so in *Die dunkle Seite der Liebe*, *Das Geheimnis des Kalligraphen* und zuletzt in dem zeitgleich mit Ellerbachs Studie erschienenen Kriminalroman *Die geheime Mission des Kardinals*).

Die gut dokumentierte Produktions- und Rezeptionsanalyse leidet allerdings trotz des schlüssig hergeleiteten methodischen Ansatzes etwas darunter, dass die theoretische Prämisse der Marginalisierung hinter den aktuellen Forschungsstand zu transkulturellem Schreiben zurückfällt. So überascht die eingangs formulierte Aussage über die geringe Kanonisierung eingewanderter Autor*innen: »[L]a littérature écrite aux XXème et XXIème siècles dans des pays germanophones par des auteurs allochtones peine toujours à se faire une place dans le canon littéraire allemand« (19).¹ Eigentlich schon mit der Vergabe des Ingeborg-Bachmann-Preises 1991 an Emine Sevgi Özdamar, spätestens aber seit der Auszeichnung von Melinda Nadj Abonji mit dem Deutschen Buchpreis im Jahr 2010 scheint eine solche Annahme widerlegt. Die Laureat*innen des Büchner-Preises 2018 (Terézia

Mora) und des Deutschen Buchpreises 2019 (Saša Stanišić) bestätigen die kontinuierliche Aufmerksamkeit für transkulturelles Schreiben, die sich auch über die Geschichte des häufig als Nischenförderung wahrgenommen und inzwischen wieder eingestellten Adelbert-von-Chamisso-Preises hinaus fortsetzt. Ellerbachs Feststellung der offensichtlichen Verankerung von Schamis Werk in der deutschen Literaturlandschaft dank literarischer Auszeichnungen seit den 1990er Jahren (vgl. 39) relativiert dann auch die einleitend postulierten Exklusionstendenzen.

Die Mikroanalyse des zweiten Teils der Arbeit (*Centre et périphérie dans les fictions interculturelles de Rafik Schami*) bietet eine detaillierte narratologische Werkuntersuchung in chronologischer Reihenfolge, die sich im Wesentlichen auf Ansätze des französischen Poststrukturalismus (Deleuze/Guattari, Foucault) und postkolonialer Theorie (Said, Bhabha) stützt. Die für eine kritische Bewertung von Schamis *posture* relevante Analyse von Kanonisierungsprozessen führt bei der abschließenden Einschätzung allerdings zum Rückgriff auf nationalliterarische Kategorien, wodurch die dynamische Entwicklung des literarischen Felds der vergangenen dreißig Jahre gewissermaßen ausgeblendet wird:

En effet, on est en droit de se demander si Schami, en se tournant vers des thématiques et des problématiques en apparence déconnectées des réalités du monde germanique, ne cherche pas à faire de la langue allemande une langue cosmopolite [...], c'est-à-dire une langue qui serait le véhicule

1 | »Literatur von Autoren nichtdeutscher Herkunft, die im 20. und 21. Jahrhundert in deutschsprachigen Ländern entstanden ist, hat noch immer Mühe, einen Platz im deutschen Literaturkanon zu finden.« (Alle Übersetzungen der Zitate aus dem besprochenen Band von M.G.)

d'une littérature dépassant les frontières des littératures nationales (439).²

Schamis interkultureller Ansatz scheint indessen von Beginn an einer nationalen Konzeption literarischer Produktion entgegenzustehen. Die insgesamt treffende Durchleuchtung seiner produktionsästhetischen Strategien hätte durch die Berücksichtigung wertvoller Erkenntnisse aus dem Bereich transnationaler und transkultureller Forschung (z.B. des Konzepts der *postmonolingual condition*, vgl. Yildiz 2012) sicher noch an Stringenz gewonnen. Offen bleibt am Ende, ob das Projekt einer »littérature arabe de l'exil [...] en conservant l'allemand comme langue d'écriture«³ (439) von Ellerbach als *posture* eines strategischen Exotismus oder als plausibler literarischer Ansatz bewertet wird. Diese insgesamt unentschiedene Haltung gegenüber Schamis Werk (dessen poetologischer Impetus paradoxerweise trotz einer Fülle von Hinweisen auf narrative Verfahren kaum erwogen wird) zeigt sich insbesondere in der interessanten Quellenstudie zu Schamis Märchenband *Malula. Märchen und Märchenhaftes aus meinem Dorf* (1987) im dritten Kapitel, der wichtige Über-

legungen zum Einfluss von Walter Benjamins nostalgischem »Erzähler«-Begriff auf Schamis narratives Projekt der *réécriture* vorangestellt werden. Ellerbach legt hier sehr überzeugend dar, in welcher Weise der Schriftsteller Aufzeichnungen und Textsammlungen deutschsprachiger Orientalisten aus dem 19. Jahrhundert mithilfe von Gotthelf Bergsträfers 1915 erstellter Buchausgabe *Neuaramäische Märchen und andere Texte aus Malula* verwendet hat, um auf der Basis dieses Materials zu einer eigenen literarisierten Adaptation der Texte zu gelangen, in denen das aramäische Substrat abermals für eine deutsche Rezeption aufbereitet wird. Die poetische Qualität dieses vielschichtigen Akts transkulturellen und transhistorischen Schreibens, mit dem palimpsestartigen Verschwinden der authentischen Quelle im Prozess des Erzählens (insbesondere durch die zweifache Aneignung und Veränderung in der deutschen Sprache), bleibt allerdings unerwähnt. Vielmehr wird das Verfahren als eine geschickte Form von Wiederaufbereitung dargestellt, bei der marktorientierte Faktoren poetischen Erwägungen mindestens gleichgestellt sind: »Car Schami semble y avoir découvert la possibilité de réécrire autrui tout autant que celle de se réécrire lui-même, dans une démarche qui se situe toujours à la frontière entre poétique et mercantilisme« (247).⁴ Unbestritten ist wohl, dass der Autor Schami be-

2 | »In der Tat darf man sich fragen, ob Schami durch die Zuwendung zu Themen und Fragestellungen, die dem Anschein nach keinen Bezug zu den Realitäten des deutschsprachigen Kulturraums haben, nicht die Absicht verfolgt, die deutsche Sprache zu einer kosmopolitischen Sprache zu machen [...], d.h. zum Medium einer Literatur, die die Grenzen von Nationalliteraturen überschreitet.«

3 | »[A]rabische Exilliteratur [...], wobei das Deutsche als Literatursprache beibehalten wird«

4 | »Denn Schami scheint darin die Möglichkeit der *réécriture* entdeckt zu haben, sowohl in Bezug auf andere als auch auf sich selbst, und zwar immer an der Grenze zwischen einem poetischen und einem marktorientierten Ansatz.«

stimmte Publikumserwartungen sehr erfolgreich erfüllt und sich damit ganz bewusst im Literaturbetrieb positioniert, dessen Mechanismen er aus seiner Perspektive des ›Exoten‹ heraus von Beginn an kritisch beobachtet hat. Fraglich ist, ob das Streben nach Anerkennung und literarischem Erfolg unweigerlich mit »merkantilen Interessen« gleichzusetzen ist (wie Ellerbach in seiner Monografie suggeriert).

Ein spannender Ausblick der Studie sind Überlegungen zu einer gewissen ›Verwandtschaft‹ der beobachteten nomadischen und rhizomatischen Eigenschaften von Schamis Werk mit postnationalem und postkolonialem Schreiben in anderen Sprachen (genannt werden etwa Salman Rushdie, Amin Maalouf, Gabriel García Márquez). Tatsächlich geht Transkulturalität bei Schami wohl über die selbstdefinierte Rolle des Kulturmittlers zwischen Orient und Okzident und den interkulturellen Dialog hinaus. Dies zeigt nicht zuletzt der von Ellerbach ausgiebig analysierte Einsatz der Biografie zur fiktionalen Inszenierung einer narrativen Identität (vgl. Kapitel II *La biographie comme moteur absolu de la narration*). Es ist bedauerlich, dass die Untersuchung hier nicht auf aktuelle Forschungsergebnisse zurückgreift, die insbesondere das spielerisch-kreative Potential autofiktionalen Schreibens hervorheben (vgl. etwa Wagner-

Egelhaaf 2013). Schamis Ansatz auktorialer Rollenperformanz und narrativer Selbstdarstellung ließe sich aus dieser Perspektive heraus zweifellos noch differenzierter beleuchten. Zumal es ein typisches Merkmal der Migrationssituation ist, die eigene ›Fremdheit‹ permanent (para-)literarisch zu reflektieren und daraus eine poetische Positionierung zu entwickeln. Ein Blick auf auto- und metafiktionale Strategien im Werk von Autor*innen mit vergleichbaren Biografien (z.B. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada, Abbas Khider, Saša Stanišić) hätte es ermöglicht, Schamis *posture* innerhalb einer spezifischen literarischen Tradition zu betrachten. Im Kontext von Migration und Exil führt das Spiel mit Identitäten und Verortungen unweigerlich zu einer amplifizierten Wirkung, da die Frage der Sichtbarkeit und Anerkennung im Literaturbetrieb unmittelbar damit verbunden ist. Durch seine präzise recherchierte und kritische Untersuchung von Schamis inszenierter Alterität legt Ellerbach auch die Komplexität der Rezeption migrantischen Schreibens offen. Nicht alle Analyseansätze vermögen gleichermaßen zu überzeugen, aber die Lektüre regt in jedem Fall zur weiteren Beschäftigung mit diesem so populären wie produktiven Schriftsteller an.

Myriam Geiser

Literatur

- Schami, Rafik (2017): Ich wollte nur Geschichten erzählen: Mosaik der Fremde. Berlin/Tübingen.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.; 2013): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstitution. Bielefeld.
- Yildiz, Yasemin (2012): Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition. New York.

Gesellschaft für interkulturelle Germanistik



GiG im Gespräch 2020 / 2

Sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen,
liebe Mitglieder der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*,
sehr geehrte Leserinnen und Leser der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*,

in dieser Ausgabe der Rubrik »GiG im Gespräch« wird mein Bericht zu Aktuellem in der GiG kürzer ausfallen als sonst, da in diesem und leider nun auch im kommenden Jahr keine Tagung unserer Gesellschaft stattfinden kann. Der *Call for Papers* für die aber bereits in Vorbereitung befindliche Tagung 2022 in Kroatien wurde bereits verschickt und insofern gibt es doch immerhin erfreuliche Aussichten auf die nächste GiG-Tagung vom 19. bis zum 22. April 2022 in Zadar.

Eine weitere positive Nachricht haben wir auch bereits per Rundmail verschickt, denn der erste Band der neuen Reihe *Interkulturelle Germanistik* mit den Akten der Tagung 2016 in Tschechien ist nunmehr erschienen, und auch die Vorbereitung der Druckfassungen von Beiträgen der Tagungen 2017 in Flensburg, 2018 in Ouidah (Benin) und 2019 in Germersheim sind mehr oder weniger weit vorangeschritten, so dass das Erscheinen der nächsten Bände nicht mehr allzu lange auf sich warten lassen wird.

Auch von der jüngsten Zoom-Sitzung des Vorstands der GiG werde ich dann in der nächsten Ausgabe von »GiG im Gespräch« in der ZiG 2021/1 berichten.

Die zunächst für dieses Jahr vorgesehene Lücke in der Kontinuität der GiG-Tagungen, um nicht zu der IVG-Tagung in Palermo in Konkurrenz zu treten, wird nun ja durch das weltweite Infektionsgeschehen leider um ein weiteres Jahr vergrößert. Natürlich bedaure ich das sehr, insbesondere auch, dass unser persönlicher Austausch darunter leidet.

Tatsächlich ist dies ein Punkt, über den wir auch mit Bezug auf die derzeitigen Veränderungen in vielen Bereichen des akademischen Austauschs in Lehre und Forschung begonnen haben, im Vorstand nachzudenken. Denn gerade die Mitglieder einer internationalen wissenschaftlichen Gesellschaft wie der GiG, die zudem auch im fachlichen Gegenstand die weltweiten Beziehungen fokussiert, befinden sich in einer Situation einschneidender Entwicklungen. Persönliche Begegnungen in Lehre, Verwaltung und Wissenschaft, Tagungs- und Forschungsreisen, Lehr- und Lernaustausch im Rahmen von DAAD-Projekten sowie Erasmus-Vereinbarungen etc., durch Drittmittel geförderte Forschungsschwerpunkte und dergleichen – all dies hat mit dem nun inflationär genutzten Medium der Videokonferenz-Plattformen neue kommunikative Gestalt angenommen.

Die entsprechenden Veränderungen sollten gerade wir als Mitglieder der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* bewusst beobachten und mit den fachlichen Grundlagen, die unsere Fachrichtungen bereitstellen, beleuchten, denn

mit dem nun – womöglich für längere Zeit – wichtigsten Medium der Video-konferenz-Tools verändern sich nicht nur die kommunikativen Gegebenheiten, sondern auch ihre Abläufe, Möglichkeiten, Unmöglichkeiten, Chancen und Risiken. Der andalusisch-deutsche Lyriker José F.A. Oliver beschreibt dies so: »Die Pandemie wird zur Lehrstunde (eigentlich zu Lehrmonaten, vielleicht auch Lehrjahren), die uns das komplexe Geflecht der gesellschaftlichen Verhältnisse, aber auch das wacklige Kartenhaus unserer Lebensillusionen schmerzhaft offenbart.« (Oliver 2020). Es mache, schreibt Oliver, »vor allem dort, wo unser gesellschaftliches Miteinander (oder Nebeneinander) in einem gefährlichen Maß schon ›vorerkrankt‹ war« (ebd.), Unstimmigkeiten, Widersprüche, Ungerechtigkeiten offenkundig.

Wir stehen ganz am Anfang der Reflexion, deswegen an dieser Stelle nur ein paar meiner vorläufigen Überlegungen in grober Skizze. Die derzeitigen Gegebenheiten bringen gewissermaßen eine noch weiter als schon bisher zunehmende Polarisierung mit sich; während wir einerseits noch häufiger und leichter – nämlich nun fast schon gewohnheitsmäßig – internationale Besprechungen, ja sogar mehrtägige Workshops mit internationalen Partnerinnen und Partnern in Übersee und sonst wo online durchführen, sind andererseits die Kontaktmöglichkeiten in hohem Maße beschnitten und die Isolation hat zumindest insofern zugenommen, als deutlich weniger persönliche Begegnungen stattfinden. Es ist eine nach bisherigen Maßstäben paradox anmutende Situation mit zugleich einer Wendung nach innen, ja teilweise gar Abkapselung bei gleichzeitiger Vergrößerung der kommunikativen Terrains.

Auf meinem Schreibtisch liegen unter anderen derzeit zwei Bände, die ich aus ganz anderen Gründen bestellt habe, über die ich mit Blick auf die erwähnte Paradoxie aber nun mit noch größerem Interesse nachdenke.

Es ist zunächst der Band *Sprache und Empathie. Beiträge zur Grundlegung eines linguistischen Forschungsprogramms*, herausgegeben von Katharina Jacob, Klaus-Peter Konerding und Wolf-Andreas Liebert und in diesem Jahr bei de Gruyter in Berlin erschienen. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier der Beitrag *Empathie und Interkulturalität* von Sabine Rettinger, denn er bietet fundierte Anregungen, »um Empathie zu kultivieren und das übergeordnete Ziel transkultureller menschlicher Solidarität zu erreichen« (Rettinger 2020: 209). Gewissermaßen werden hier also Grundlagen präsentiert, die geeignet sind, um der – von mir so genannten – Vergrößerung der kommunikativen Terrains Rechnung zu tragen, das heißt dem nunmehr gewohnheitsmäßig-alltäglichen wissenschaftlichen Austausch, der in unserer Fachrichtung besonders durch sprach- und kulturübergreifende Dimensionen geprägt ist.

Der zweite Band trägt den Titel *Formen des Sprechens, Modi des Schweigens. Sprache und Diktatur*. Er ist von Sarhan Dhouib 2018 herausgegeben worden. Die Beiträge widmen sich der Funktion und Bedeutung der Sprache im Kontext autoritärer Herrschaftsstrukturen, und Sprache wird hier untersucht als »Mittel und Ausdruck von Machtlegitimation«, denn »sie wirbt, manipuliert, kontrolliert und lenkt, steht zugleich jedoch auch im Dienste der repressiven Strukturen herausfordernden Subversion« (Dhouib 2018: 10f.). Da es bei autoritären

Herrschaftsstrukturen in der Regel auch um die Isolation von Menschen eines Staats mit der Kontrolle ihres Denkens und ihrer Meinungsbildung geht, kann der Band meinem Verständnis nach gewissermaßen auf die derzeit erzwungene Abkapselung bezogen werden, wenn auch gewiss in sehr, vielleicht überaus pointierter Sicht.

Haben wir es also womöglich mit einer Situation zu tun, 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 mit der »selbst gewählten Antwort in Verantwortung« (Rettinger 2020: 211) kommen kann? José F.A. Oliver schreibt:

Dieses Virus, wie gesagt, ist kein Lebewesen, sondern ein widerliches, infektiöses Etwas. Aber wir sind Lebewesen. Deshalb können wir ihm Einiges entgegenhalten: Verantwortung und Haltung. Manchmal kann dabei die Kunst und als eine ihrer Ausdrucksformen insbesondere die Literatur zur Komplizin werden, um uns über das nicht Sagbare im Leben tröstlicher zu werden.

Ich denke, dass wir mit den Grundlagen, Theorien, Methoden und Fragestellungen der Interkulturellen Germanistik solche möglichen Entwicklungen aufmerksam beobachten können und sollten.

Sehr herzlich grüße ich Sie und schicke Ihnen meine allerbesten Wünsche
Ihre Gesine Lenore Schiewer

LITERATUR

- Dhouib, Sarhan (2018): Formen des Sprechens, Modi des Schweigens. Sprache und Diktatur. Weilerswist.
- Jacob, Katharina/Konerding, Klaus-Peter/Liebert, Wolf-Andreas (Hg.; 2020): Sprache und Empathie. Beiträge zur Grundlegung eines linguistischen Forschungsprogramms. Berlin.
- Oliver, José F.A. (2020): »Das Maß im Unmaß der Zeit«. In: Mittelbadische Presse v. 10. Oktober 2020.
- Rettinger, Sabine (2020): Empathie und Interkulturalität. In: Katharina Jacob/Klaus-Peter Konerding/Wolf-Andreas Liebert (Hg.): Sprache und Empathie. Beiträge zur Grundlegung eines linguistischen Forschungsprogramms. Berlin, S. 175-215.

Autorinnen und Autoren

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.

Bloch, Natalie, 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: natalie.bloch@uni.lu.

Bollig, Barbara, M.A., Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, PF 149, 44780 Bochum, Deutschland; E-Mail: Barbara.Bollig@ruhr-uni-bochum.de.

Cornejo, Renata, Dr. habil., Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Katedra germanistiky, Filozofická fakulta, Pasteurova 3571/13, 400 96 Ústí nad Labem, Tschechische Republik; E-Mail: renata.cornejo@ujep.cz.

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.

Geiser, Myriam, Dr., Université Grenoble Alpes, UFR Langues Etrangères/Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie (ILCEA4), 621 avenue Centrale, 38400 Saint-Martin-d'Hères, Frankreich; E-Mail: myriam.geiser@univ-grenoble-alpes.fr.

Görbert, Johannes, Dr., Technische Hochschule Wildau, Zentrum für internationale Angelegenheiten, Hochschulring 1, 15745 Wildau, Deutschland; E-Mail: johannes.goerbert@th-wildau.de.

Gradinari, Irina, Jun.-Prof. Dr., FernUniversität in Hagen, Institut für Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, Universitätsstraße 33, 58087 Hagen, Deutschland; E-Mail: irina.gradinari@fernuni-hagen.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.

Immer, Nikolas, PD Dr., Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstraße 8, 24118 Kiel, Deutschland; E-Mail: immer@ndl-medien.uni-kiel.de.

Jablonski, Nils, Dr., FernUniversität in Hagen, Institut für Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, Universitätsstraße 33, 58087 Hagen, Deutschland; E-Mail: nils.jablonski@fernuni-hagen.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.

Müller, Dorit, PD Dr., Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland; E-Mail: dorit.mueller@fu-berlin.de.

Müller-Adams, Elisa, Dr., Universität Trier, FB II Germanistik, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsring 15, 54296 Trier, Deutschland; E-Mail: madams@uni-trier.de.

Niehaus, Michael, Prof. Dr., FernUniversität in Hagen, Institut für Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, Universitätsstraße 33, 58087 Hagen, Deutschland; E-Mail: michael.niehaus@fernuni-hagen.de.

Pause, Johannes, 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: johannes.pause@uni.lu.

Schiewer, Gesine Lenore, Prof. Dr., Universität Bayreuth, Interkulturelle Germanistik, 95440 Bayreuth, Deutschland; E-Mail: gesine.schiewer@uni-bayreuth.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.

Ullrich, Heiko, Dr., Eggerten 42, 76646 Bruchsal, Deutschland; E-Mail: heiko.f.ullrich@web.de.

Wolf, Burkhardt, Prof. Dr., Universität Wien, Institut für Germanistik, Universitätsring 1, 1010 Wien, Österreich; E-Mail: burkhardt.wolf@univie.ac.at.

Zink, Dominik, Dr., Universität Trier, FB II Germanistik, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsring 15, 54296 Trier; 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

Literaturwissenschaft



Werner Sollors

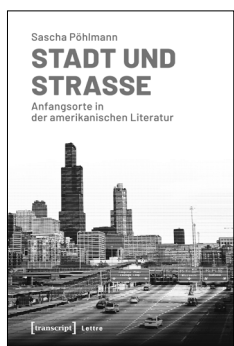
Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

September 2020, 150 S., kart.,
14 Farabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Sascha Pöhlmann

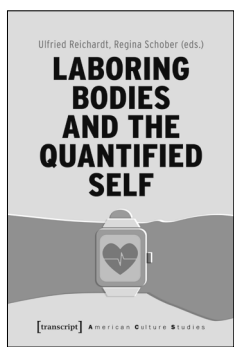
Stadt und Straße

Anfangsorte in der amerikanischen Literatur

2018, 266 S., kart.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4402-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4402-3



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)

Laboring Bodies and the Quantified Self

October 2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer,
Manfred Weinberg (Hg.)

Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit

August 2020, 432 S., kart., 6 SW-Abbildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Claudia Öhlschläger (Hg.)

Urbane Kulturen und Räume intermedial Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive

Juli 2020, 258 S., kart., 10 SW-Abbildungen
40,00 € (DE), 978-3-8376-4884-3

E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4884-7



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
11. Jahrgang, 2020, Heft 1

August 2020, 226 S., kart.
12,80 € (DE), 978-3-8376-4944-4
E-Book:
PDF: 12,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4944-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

