

Aus dem Inhalt

■ **Francisco Javier Muñoz-Acebes** Über den Begriff »kastelán« in der deutschen Literatur des Mittelalters ■ **Christian Niedling** Die Turkner Romantik aus einer internationalen Perspektive betrachtet ■ **Paola Mayer/Rüdiger Mueller** Robinsonade Against Colonialism and National Socialism: Alexander Moritz Frey's *Der Mensch* (1940) ■ **Csongor Lőrincz** Zur deutschsprachigen Esterházy-Rezeption (1996–2017) ■ **Claudia Spiridon-Șerbu Cătălin Dorian Florescu** *Der Nabel der Welt* (2017), mit Jurij M. Lotman gelesen ■ **Stefan Börnchen** Kunst und Heimat in Bülke Schwarz' Graphic Novel *Jein* (2020) ■ **Michael Navratil** Fakten, Fiktionen und Identitätskonstruktionen in Mithu Sanyals Roman *Identitti* ■ **Diana Nacarli** Sprache und Rassismus. Ein kritischer Beitrag zur linguistischen Debatte ■ **Amelie Bendheim/Thomas Emmrich/Dieter Heimböckel** Interkulturelle Literaturwissenschaft und Medizin ■ **Sebastian Böhmer** Ein Versuch über die zahlreichen Probleme mit dem Fürsten Pückler-Muskau sowie dem Gedenken an ihn

Herausgegeben von Amelie Bendheim,
Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer,
Heinz Sieburg (Hg.)

ZiG | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

14. Jahrgang, 2023, Heft 1

Die Zeitschrift wird herausgegeben von

Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

Wissenschaftlicher Beirat

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

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 <https://dnb.dnb.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 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Jan Wenke, Leipzig

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN: 978-3-8376-6363-1

PDF-ISBN: 978-3-8394-6363-5

ISSN: 1869-3660

eISSN: 2198-0330

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Inhalt

Editorial	5
-----------------	---

AUFSÄTZE

Über den Begriff ›kastelân‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters <i>Francisco Javier Muñoz-Acebes</i>	9
--	---

Phosphoros oder: Die Morgenröte des Kalevala. Die Turkuer Romantik aus einer internationalen Perspektive betrachtet <i>Christian Niedling</i>	25
---	----

Robinsonade Against Colonialism and National Socialism: Alexander Moritz Frey's <i>Der Mensch</i> (1940) <i>Paola Mayer/Rüdiger Mueller</i>	41
---	----

Die verwirrende Kraft des weißen Raumes Zur deutschsprachigen Esterházy-Rezeption (1996–2017) <i>Csongor Lőrincz</i>	57
---	----

Die Dynamik des ›Eigenen‹ und des ›Fremden‹ Cătălin Dorian Florescu <i>Der Nabel der Welt</i> (2017), mit Jurij M. Lotman gelesen <i>Claudia Spiridon-Șerbu</i>	87
--	----

Berlin – Istanbul. Kunst und Heimat in Büke Schwarz' Graphic Novel <i>Jein</i> (2020) <i>Stefan Börnchen</i>	101
--	-----

Literatur als Form von Identitätspolitik? Fakten, Fiktionen und Identitätskonstruktionen in Mithu Sanyals Roman <i>Identitti</i> <i>Michael Navratil</i>	121
---	-----

Sprache und Rassismus

Ein kritischer Beitrag zur linguistischen Debatte

Diana Nacarlı 141

AUS LITERATUR UND THEORIE

Interkulturelle Literaturwissenschaft und Medizin

Amelie Bendheim/Thomas Emmrich/Dieter Heimböckel 153

FORUM

Wie im falschen Märchen

Ein Versuch über die zahlreichen Probleme mit dem Fürsten Pückler-Muskau sowie dem Gedenken an ihn

Sebastian Böhmer 177

›Herkünfte‹ erzählen

Darstellungsverfahren und Verflechtungsästhetiken von Interkulturalität und Intersektionalität in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (Workshop an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, in Kooperation mit dem Literaturhaus Freiburg, 2. und 3. Dezember 2022)

Anna Schwarzwinger 191

REZENSIONEN

Moritz Baßler: Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens

Dominik Zink 199

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

GiG im Gespräch 2023/1 209

Autorinnen und Autoren 213

Hinweise für Autorinnen und Autoren 215

Editorial

Die vorliegende Nummer der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* bringt einerseits, ihrer Programmatik entsprechend, Beiträge aus den drei Teildisziplinen des Fachs zusammen; andererseits erschließt sie, aber auch das entspricht natürlich der Programmatik, Gebiete, die sie bisher nicht abdecken konnte. Aus mediävistischer Perspektive stellt Francisco Javier Muñoz-Acebes Studien zu einem ›interkulturellen Pferd‹ vor – genauer: zur realhistorischen Bedeutung des »kastellân« genannten kastilischen Pferdes im europäischen Mittelalter und zu seiner Behandlung in der mittelhochdeutschen Literatur. Die Linguistik ist mit Überlegungen von Diana Nacarlı zu der Frage vertreten, wie sich Rassismus anhand linguistischer Kategorien in sprachlichen Äußerungen identifizieren lässt – eine wichtige Vorstudie zu möglichen korpuslinguistischen Folgeprojekten. Die meisten der restlichen Abhandlungen widmen sich der mehr oder weniger (oder: auf unterschiedliche Weise) deutschsprachigen Literatur des 19. bis 21. Jahrhunderts.

Neuland für die ZiG betritt Christian Niedling mit seinem Aufsatz über die Turku-er Romantik, der die Romantik als gesamteuropäische Bewegung in den Blick nimmt und den Einfluss Herders und der Schwedischen Romantik auf die Kompilation der ersten Version des finnischen ›Nationalepos‹ *Kalevala* aufzeigt. Neu ist auch, und nicht nur für die ZiG, der Vorschlag von Amelie Bendheim, Thomas Emmrich und Dieter Heimböckel, systematisch dem Verhältnis von Interkultureller Literaturwissenschaft und Medizin nachzugehen, den wir in der Rubrik *Aus Literatur und Theorie* publizieren. Aber auch alle Abhandlungen zum 20. und 21. Jahrhundert behandeln Autor:innen, denen sich die ZiG – Irrtümer vorbehalten – bislang nicht gewidmet hat.

Rüdiger Mueller und Paola Mayer stellen mit Alexander Moritz Freys *Der Mensch* (1940) einen im Schweizer Exil entstandenen antirassistischen Text vor. Claudia Spiridon-Şerbu widmet sich in einer an Lotmans Kulturtheorie orientierten Lektüre Cătălin Dorian Florescus *Der Nabel der Welt* (2017) und stellt die Frage, inwiefern der Text der Versuchung einer Exotisierung ›des Osteuropäischen‹ entgegen kann. Csongor Lőrincz rekonstruiert die Rezeption der auf Deutsch erschienenen Werke von Péter Esterházy (1950–2016) im Kontrast zu ihrer Rezeption in Ungarn. Michael Navratil stellt die Frage, inwiefern Mithu Sanyals *Identitti* (2021) einen genuin literarischen Beitrag zur aktuellen Debatte um Identitätspolitik darstellt. Und Stefan Börnchen setzt sich anhand von Büke

Schwarz' Graphic Novel *Jein* (2020) mit Verwerfungen auseinander, die das Nachdenken über Identität und Zugehörigkeit im deutsch-türkischen Kontext erzeugt.

Abgerundet wird das Heft durch eine Rezension von Dominik Zink zu Moritz Baßlers Erfolgsbuch über *Populären Realismus* von 2022 sowie durch ein diesmal doppelt besetztes *Forum*: Sebastian Böhmer widmet sich dem Umgang der Literaturwissenschaft mit Fürst Pückler-Muskau. Seine Polemik gegen Formen des Gedenkens, die dessen zweifelhafte, so rassistische wie chauvinistische Einlassungen und Verwicklungen ignoriert, gipfelt in der Forderung nach einer systematischen Berücksichtigung des ›ganzen Fürsten‹. Anna Schwarzingen berichtet von einem Freiburger Workshop zu »Interkulturalität und Intersektionalität in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur«, der im Dezember 2022 stattgefunden hat. Die Rubrik *GiG im Gespräch* beschließt wie immer das Heft.

Das zweite Heft dieses Jahrgangs wird sich dem Schwerpunktthema *Mediterrane Interkulturalität in der Moderne* widmen – unter der Gastherausgeberschaft von Tomislav Zelić.

Bayreuth und Esch-sur-Alzette im Juni 2023

Amelie Bendheim, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer und Heinz Sieburg

AUFSÄTZE

Über den Begriff ›kastelân‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters

Francisco Javier Muñoz-Acebes

Abstract *Horses are one of the key elements in the development of war in the Middle Ages. A good example of its importance is the enormous variety of denominations that exist in both Latin and Middle German. The variety of concepts reflects a specialization that determines the purpose of the animals. The object of this work is the term ›kastelân‹; this is a denomination of the horse that denotes its origin – of Castile –, and that appears very frequently in German medieval literature. The popularity and fame of these horses is linked to the ambling gait typical of the thieldon horse. This step together with the more physical characteristics of the animal such as its bravery or its carrying capacity, made the horse ›kastelân‹ practically a literary topic as we can endorse in the texts of Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach or Gottfried von Straßburg.*

Title *About the Concept ›Kastelân‹ in the Medieval German Literature*

Keywords *horse; Middle Ages; Medieval German literature; kastelân*

1. Einleitung

Die Bedeutung des Pferdes für die Expansion der christlichen Königreiche Nordspaniens steht außer Zweifel. Der Krieg wurde zwischen dem 8. und dem 11. Jahrhundert im Wesentlichen zu Pferd geführt, und es waren berittene Krieger, welche die Schlachten entschieden (vgl. Abad Gavín 1999: 54). Beim raschen Sieg über die Westgoten und bei der muslimischen Expansion des 8. Jahrhunderts spielte die Reiterei der Berber eine sehr wichtige Rolle. Es handelte sich um eine mobile Reiterei, die der Frontalkollision so weit wie möglich entging und sich vor allem durch ihre Geschwindigkeit auszeichnete. In vielen Fällen versuchte sie, den Feind zu täuschen, einzubeziehen und systematisch

Francisco Javier Muñoz-Acebes (Universidad de Valladolid);
fjavier.munoz@uva.es;

<https://orcid.org/0000-0001-6527-203X>;

 © Francisco Javier Muñoz-Acebes 2023, published by transcript Verlag

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

zu bedrängen, bis er erschöpft und besiegt war. Ein Beispiel hierfür ist der sogenannte *tornafuye* oder vorgetäuschte Rückzug, der im *Cantar de Mio Cid* (o.A. 1998: 136, Nr. 575) beschrieben wird.

Die Kriegsführung der christlichen Armeen hingegen war auf eine völlig andere Art des Kampfes ausgerichtet: Hierbei wurde der Frontalangriff auf den Feind mit enormer Munition angestrebt:

Para esta carga, que debía hacerse a la mayor velocidad posible de los caballos soportando entre 14 y 15 arrobas de peso (jinete con sus armaduras y las bardas del caballo), el caballo castellano leonés descendiente del fieldón era el más adecuado de entre los morfotipos que por aquellas épocas existían en la península, pues con su fuerza, energía y su aptitud podía soportar estas pesadas cargas gracias a sus paso portante o andadura imperfecta conseguía una velocidad superior a la de cualquier otra clase de caballo al trote (Abad Gavín 1999 : 55).¹

Die Reiterei war eine ›schwere Waffe‹, die christliche Heerführer gegen den Feind einsetzten. Sobald das Ziel festgelegt war, bewegte sich die Reiterei in dessen Richtung und griff den Gegner frontal an (vgl. Eslava Galán 1981: 39). Delbrück zeigt dies sehr anschaulich, wenn er die Worte des Grafen von Artois vor der Schlacht von Courtray im Jahr 1302 zitiert: »100 Männer zu Pferd sind bis zu 1000 zu Fuß wert« (Delbrück 2017: 308 u. Anm. 2).

Das andalusische und das kastilische Pferd waren für die unterschiedliche Art des Kämpfens von Muslimen und Christen geeignet: das andalusische für die leichte und das kastilische für die schwere Reiterei (vgl. Morales Muñoz 2010: 542).

Diese beiden Arten des Kämpfens benötigen zwei völlig unterschiedliche Pferdetypen mit klar abgegrenzten Eigenschaften. Die muslimische basiert auf einem schnellen Pferd, das für Finten und abrupte Richtungswechsel geeignet ist, wobei der Reiter eine verhältnismäßig leichte Lederrüstung trägt, die eine höhere Geschwindigkeit ermöglicht. Bei der christlichen Art des Kämpfens ist das Pferd in der Lage, zu seinem Schutz und dem seines Reiters etwa 170 kg Gewicht zu tragen, während es den Feind attackiert.

Es gibt Berichte von den Kreuzzügen, wo sich eine schwere Kavallerie der Christen der schnellen muslimischen Kavallerie widersetzen musste (vgl. Fernández Domingo 2009: 42) und über die Ana Komnena ironisch anmerkt, dass ein Franke zu Pferd ein Loch in die Wände von Babylon bohren könnte (vgl. Komnena 1989: 552).

Diese beiden Pferdetypen werden bei Abad Gavín (vgl. 1999: 45–47) als das andalusische Pferd und das kastilisch-leonische Pferd identifiziert (vgl. ebd.: 49–51). Letzteres war eine Rasse, die sich dadurch auszeichnete, dass sie nicht zu groß war, aber eine enorme Tragfähigkeit aufwies, und die sich dem von den christlichen Monarchen praktizier-

1 »Für diese bei höchstmöglicher Geschwindigkeit der Pferde zu tragende Last, die zwischen 14 und 15 *arrobas* an Gewicht [ca. 170 kg; F.J.M.-A.] betrug (Reiter mit Rüstung sowie Panzerung des Pferdes), war das kastilisch-leonische Pferd, das vom *fieldón* abstammte, unter allen Morphotypen, die damals auf der iberischen Halbinsel existierten, am besten geeignet. Mit seiner Kraft, Energie und Fähigkeit konnte es diese schwere Last tragen. Dank seinem Passgang erreichte es eine höhere Geschwindigkeit beim Traben als andere Pferdearten.« Alle Übersetzungen stammen, falls nicht anders gekennzeichnet, vom Autor.

ten Kriegsstil perfekt anpasste. Es war ein Nachkomme des keltischen Pferdes (*t[h]ieldon*), das Plinius in seiner *Naturalis Historia* (VIII, LXVIII) in großem Maße lobte: »In eadem Hispania Gallaica gens et Asturica equini generis quos tielldones vocamus (minore forma appellatos asturcones) gignunt, quibus non vulgaris in cursu gradus, sed mollis alterno crurum explicatu glomeratio, unde equis tolutum carpere incursum traditur arte.« (Plinius Secundus 1996: 123)²

Tatsächlich wurden viele dieser Pferde nach Rom exportiert und insbesondere im Zirkus hoch geschätzt (vgl. Abad Gavín 1999: 29). Pascual Barea (vgl. 2008: 195) erwähnt die Namen einiger siegreicher Zirkusrennpferde, die in Mosaiken aus der Kaiserzeit vorkommen, und bezeichnet ihre Herkunft u. a. als *Hiberus*, *Baeticus* oder *Celtiber*.

2. Die Tölt-Gangart

Abgesehen von seiner Tragkraft hat dieses Pferd eine Eigenschaft, mit der es im Kampf nur äußerst schwer zu besiegen war. Dies ist die sogenannte Tölt-Gangart, bei dem das Pferd scheinbar gleichzeitig mit den Beinen auf jeder Seite vorrückt. »Der Tölt ist ein Viertakt in acht Phasen. Die Fußfolge entspricht der des Schritts. Der Unterschied ist jedoch, dass sich hier die Ein- und Zweibeinstützen abwechseln, das heißt, dass abwechselnd ein oder zwei Beine das Pferd tragen. Beim Schritt waren es immer zwei oder drei.« (Dorosz 2021)

Es ist eine Gangart, die den Reitenden eine enorme Stabilität im Galopp verleiht. Sie war eines der Merkmale hispanischer Pferde und wurde an allen europäischen Königshöfen sehr geschätzt.

Der Begriff Tölt kommt aus dem Isländischen und bezeichnet heutzutage eine für nordische Pferde und Ponys charakteristische Gangart. Im Deutschen gibt es den Begriff Zelter, der ein Pferd mit einem gemächlichen und bequemen Tempo bezeichnet, das vormals als für Frauen geeignet galt und dem spanischen Konzept des *palafrén* sehr ähnlich ist. Friedrich Kluge weist in seinem *Etymologischen Wörterbuch* auf die Beziehung zum *Fieldon/Thieldon*-Konzept hin und markiert den Unterschied zur zweiten Konsonantenverschiebung und den Übergang von [t] zu [z] (vgl. Kluge 2002). Der Begriff, den wir im Mittelhochdeutschen finden, ist dem gegenwärtigen ›Zelter/Zälter‹ (vgl. Lexer 1999) sehr ähnlich, aber seine Verwendung gilt nicht ausschließlich für fügsame Pferde des oben genannten *palafrén*-Typs. Lorenz Diefenbach liefert in seinem *Glossarium Latino-Germanicum* einen grundlegenden Nachweis für unseren Vorschlag, das Kriegspferd mit dieser Art Trab zu verbinden, da er darauf hinweist, dass der Begriff gleichbedeutend mit *Dextrarius* ist (vgl. Diefenbach 1857). Dies ist das Kriegspferd schlechthin, auf das wir später noch eingehen werden. Ebenso bietet das *Deutsche Wörterbuch* der Gebrüder Grimm den

2 »Im gleichen Spanien gibt es auch die galläzische und asturische Pferderasse; es sind die, welche wir *Tieldones* [Paßgänger] nennen; wenn sie *Asturcones* [Zelter] [sic]. Sie bringen welche hervor, die beim Laufen nicht den gewöhnlichen Schritt haben, sondern einen sanften Gang durch abwechselndes Vorsetzen der Füße; daher wird auch überliefert, die Pferde seien künstlich abgerichtet, im Paßgang auszugreifen.« (Plinius 2007: 123)

Begriff Zelter nicht nur als Synonym für *Dextrarius* an, sondern führt ebenfalls den Begriff *Asturco* an, mit dem wir einen neuen und offensichtlichen Hinweis auf die mögliche hispanische Herkunft dieser Pferde hinzufügen können (vgl. DWB o.J.).

Die Tölt-Gangart des Pferdes ist für den Reiter bequemer, da sie es ermöglicht, die Lanze zu befestigen und den Kampf mit größerer Präzision auszuführen. Hinzu kommt die Entwicklung und Verbesserung der Steigbügel, die dem Reitenden eine bessere Unterstützung geben (vgl. Keen 2010: 40). Insofern ist ein Lanzenwurf vom Pferderücken aus im Tölt bequemer und effizienter als im Galopp.

Die Eigenschaften, auf die wir gerade hingewiesen haben, zeigen uns ein Bild, das möglicherweise von dem herkömmlichen des mittelalterlichen Ritters und seines Pferdes abweicht, ist es doch das Bild eines Tieres, das in einem Gang trottet oder stürmt, der weder übermäßig stilvoll noch elegant ist. Außerdem waren die Pferde mit einer Größe, die 160 cm sicherlich nicht überschritt, eher klein (vgl. Clark 2004: 23). Trotzdem hatten sie mehrere vorzügliche Eigenschaften, die sie befähigten, einen schweren Kavallerieangriff durchzuführen. Traditionell galt, dass ein für den Krieg geeignetes Pferd keiner bestimmten Rasse zugehörig sein musste und lediglich bestimmte Merkmale von Stärke, Wildheit und Tapferkeit aufzeigen sollte.

Eine der ersten Klassifikationen der Pferdetypen in Abhängigkeit von ihrer Nützlichkeit bietet Albertus Magnus in seiner Arbeit *De animalibus* im 13. Jahrhundert. Hier finden wir die Unterscheidung in vier Typen: die *dextrarii* oder Kriegspferde, die *palafridi* oder Reitpferde, die *curriles* oder schnellen Pferde und die *runcini* oder Zugpferde:

Sunt autem apud nos inter domitos equos quatuor modi equorum, bellici videlicet qui dextrarii vocantur, et palafridi et curriles equi et runcini vocati. Bellicorum autem equorum est non castrari quia ex castratione efficiuntur timidi: et horum equorum est sonis musicis gaudere, et sonis armorum excitari et cum aliis dextrariis congregari. Horum etiam est dare saltus et irrumpere acies mordendo et calce feriendo et aliquando adeo diligunt dominos et ministros suos, quod perditis eis ieiunant et tristantur usque ad mortem. (Albertus Magnus 1920: 1378)³

In den nachstehenden Abschnitten erläutert er diese vier Pferdetypen, was Heinrich Mynsinger in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts folgendermaßen übersetzt:

Die ersten sind groß stechRoß vnd sthryt pferd. Die heissent zu latin dextrary. Vnd den sol man nit uß werffen (castrari), wann sie werdent verzagt. Vnd die selben grossen stechroß oder stryt pfert hörent gern pfffen vnd seyten spil vnd das gedone vnd den schall von dem harnasch.

[...] Die ander pfert sind, die man heisset reissig pfert. Die sint güt zû ryten. Vnd den sol man auch nit monichen vnd uß werffen (horum etiam est non castrari), das sie da

3 »Es gibt bei uns vier Arten von gezähmten Pferden: Kriegspferde, die als *Dextrarii* bezeichnet werden, *Palafridis*, Gespannpferde und *Runcini*. Die Kriegspferde sollten nicht kastriert werden, da sie dadurch ängstlich werden. Diese Pferde genießen musikalische Klänge und werden durch den Klang von Waffen erregt und sind bereit, gegen andere Kriegspferde zu kämpfen. Sie können auch springen und in die Schlachtlinie stürmen, beißen und treten, und manchmal lieben sie ihre Besitzer und Betreuer so sehr, dass sie aus Trauer Nahrung verweigern und verhungern, wenn sie sie verlieren.«

nit verzagt werden vnd swer. Die tritten pfert sint wetlöffen. Vnd die sint zû lauffen vnd zû fliehen gut, vnd den monichet man vnder willen, das das geeder dar durch fucht verblib vnd nit zû dirre werdent von der hicze des louffs (castrantur ut frigiditate et humore occuratur siccitati quae ex calore motus et cursus inducitur). Die vierden pfert sind die gemeinen karch pfert, die zû karchen vnd leste tragen güt sint. (Mynsinger, zit. n. Blaschitz 2006: 18)⁴

Albertus Magnus verwendet den Begriff *dextrarius*, der aus dem vulgärlateinischen Adjektiv *dextrarius* stammt und sich auf *equus* (*equus dextrarius*) bezieht. Der Begriff könnte bedeuten, dass das Pferd entweder mit der rechten Hand oder aber so geschickt geführt wird, dass ein Schwanken vermieden wird. Ein Schwanken würde es unmöglich machen, den Feind auf dem Schlachtfeld oder den Rivalen in einem Turnier genau zu treffen (vgl. Gillmor 2010: 274). Diese zweite Begriffsauslegung ermöglicht es auch, den Begriff mit dem Tölt zu verbinden, bei dem eine größere Präzision mit der Lanze dadurch möglich ist, dass die üblichen Schwünge des Galopps vermieden werden.

3. Die Ausbreitung des kastilischen Pferdes

Traditionell wurde angenommen, dass sich die Vorteile hispanischer Pferde erst nach Abschluss der muslimischen Invasion entwickelten, als sich die einheimische Rasse mit dem arabischen Pferd zu vermischen begann (vgl. Bennet 2008). Die mehrfachen Hinweise auf das autochthone Pferd seit der Romanisierung oder die unterschiedlichen Verhaltensmerkmale im Kampf lassen jedoch Zweifel an dieser Annahme aufkommen. Wenn man diesen Hinweisen glauben kann, hat die arabische Invasion keine Veränderung für das hispanische Pferd mit sich gebracht (vgl. Blanco Ordás 2002: 328).

Zu den bereits bei Plinius oder im *Codex Theodosianus* zu findenden Belegen können wir den Prolog hinzufügen, den Isidor von Sevilla seiner *Historia de regibus Gothorum* (624) voranstellt. Darin führt er eine *Laus Hispaniae* auf, die u.a. das hispanische Pferd preist:

Tibi cedit Alphaeus equis, Clitumnus armentis, quanquam volucres per spatia quadrigas olympicis sacer palmis Alpheus exerceat, et ingentes Clitumnus juvencos capitoli-
nis olim immolaverit victimis. Tu nec Etruriae saltus uberius pabulorum requiris, nec
lucos Molochi palmarum plena miraris, nec equorum cursu tuorum eleis curribus in-
videbis (Isidorus Hispalensis 1975: 168)⁵

4 »Die ersten sind große Schlacht- und Streitpferde. Sie werden auf Latein *Dextrarii* genannt und man sollte sie nicht kastrieren, da sie ängstlich werden. Diese großen Schlacht- oder Streitpferde hören gerne Pfeifen und Saitenspiel und den Klang von Rüstungen. [...] Die anderen Pferde sind die sogenannten Reißpferde. Sie sind gut zum Reiten und man sollte sie nicht kastrieren, damit sie nicht ängstlich und schwerfällig werden. Die Trittpferde sind Renner und gut zum Laufen und Fliehen geeignet. Man sollte sie jedoch unter Kontrolle halten, damit die Sehnen durch die Hitze der Bewegung nicht austrocknen. Die vierten Pferde sind die gewöhnlichen Karrenpferde, die gut zum Ziehen von Lasten geeignet sind.«

5 »Alphaeus will yield to you in horses, Clitumnus in cattle, although sacred Alpheus exercises with Olympic palms the flying chariots through the spaces, and Clitumnus once immolated huge bullocks for the Capitoline victims. You do not search for the groves of Etruria as you are more fertile

Hieraus lässt sich leicht ableiten, dass ein Pferd mit den besagten Merkmalen, das den Bedürfnissen des christlichen Ritters perfekt entsprach, sehr bald in ganz Europa gefragt sein werden würde.

Die Basis des mittelalterlichen Heeres war laut Brian Todd Carey, Professor für Militärgeschichte am *American Public University System*, das Kriegspferd selbst:

The foundation of medieval heavy cavalry was the warhorse itself. The horse had to be a warrior in its own right, capable of entering the chaos of battle at a charge without panicking at the sounds and smells of warfare. It needed to be strong enough to carry a fully armoured man into the fray and fierce enough to take an aggressive part in the battle. Such horses were difficult to find and they did not occur naturally, but from a process of selective breeding and training. (Carey/Allfree/Cairns 2004: 115)

Joachim Bumke weist ausdrücklich darauf hin, dass die besten Kriegspferde aus Spanien importiert worden waren (vgl. Bumke 1986: 239). Allerdings wurde die zuvor erwähnte Begrifflichkeit *Destrier* oder *Destrero*, die in Frankreich häufig vorkam, in Deutschland nicht verwendet, sondern im Laufe der Zeit wurde der Name *Spanjol* oder *kastelān* zum gängigen Begriff (vgl. ebd.: 240).

Es gibt keinen genauen Hinweis auf die Pferderasse, die bei den früheren Phasen der spanischen Reconquista⁶ eingesetzt wurde, und darauf, in welchem Ausmaß sie in Europa tatsächlich wertgeschätzt wurde. Mit Bezug auf historische und literarische Belege können wir aber feststellen, dass das hispanische Pferd die Eigenschaften eines Kriegspferdes in höchstem Maße verkörperte.

Es ist wahrscheinlich, dass die Monarchen, die auf die Rückeroberung aus waren, die Notwendigkeit erkannten, Pferde mit den für diese Zwecke erforderlichen Eigenschaften zu züchten. In diesem Sinne errichteten die ersten Könige von León ein Gestüt in der Nähe der Picos de Europa im Gebiet Valdeburón (Nordspanien), von dem ein Dokument aus dem Jahr 1717 Zeugnis ablegt:

[Y]a los reyes de León crearon una caballeriza real en Valdeburón [...] pues esta misma merindad se complacerá en recordárselo a Felipe V en un memorándum de 1717 en el que se le dice »que en este valle plantearon (sic) los reyes de León la crianza de potros y caballos que sirvieron en sus gloriosas guerras, con que es solar antiguo de las Reales Caballerizas« y es allí también donde según Casas. Se criaban muy buenos caballos thieldos o thielcos (Abad Gavín 1999: 49)⁷

in food, nor do you, full as you are of palms, wonder at the groves of Molorchus, nor in the running of your horses will you envy the Elean chariots.« (Al-Tamini 2021)

6 Über die verschiedenen Phasen siehe zum Beispiel Ladero Quesada (2014: 13–35) und zum Konzept die Monographie von Valdeón Barúque (2006).

7 »Schon die Könige von León errichteten ein königliches Gestüt in Valdeburón [...]. Daran erinnert diese Gemarkung Philipp V. in einem Memorandum von 1717, in dem es heißt, »dass in diesem Tal die Könige von León die Zucht von Fohlen und Pferden einrichteten, die in ihren ruhmreichen Kriegen dienten. Insofern handelt es sich hier um ein altes Gebiet der königlichen Gestüte«. Dort wurden – so Casas – sehr gute thieldonische Pferde gezüchtet.« Abad Gavín bezieht sich auf Martino (1980: 97) und Casas (1843: 11).

Ein historisches Dokument belegt den häufigen Handel mit kastilischen Pferden in Deutschland. Während eines Aufenthalts Kaiser Friedrichs II. 1235 in Hagenau kamen Gesandte der Königin von Spanien zu ihm und überreichten ihm prächtige Geschenke und Kampfpferde: »Nuncii regine Hyspanie affuerunt, qui pulcherrimos dextrarios et magnifica munera cesari attulerunt« (*Chronica regia Coloniensis* 1861: 268).⁸

Allerdings war die Königin von Spanien, auf die er sich bezieht, keine andere als Beatrix von Schwaben, die Cousine Friedrichs II., mit der er bereits in seiner Kindheit eng vertraut war. Wir sollten auch nicht vergessen, dass selbiger Friedrich II. im Jahr 1212 Constanze von Aragón heiratete, was auf eine fortlaufende Beziehung zwischen den Staufern und den Königshäusern der iberischen Halbinsel hinweist (vgl. Meyer 1998).

Auch Albertus Magnus (vgl. 1920: 1377) nennt neben geographisch ungenauen Klimazonen Spanien als das bevorzugte Pferdeland, weil die dort geborenen Pferde sich durch ihre Größe von den anderen unterscheiden: »secundum autem quod videre possumus temporibus nostris maiores corpore a tertio climate usque ad finem sexti climatis procreantur, et praepue in Hyspania« (Albertus Magnus, zit. n. Ackermann-Arlt 1990: 117).⁹

Ein weiteres Dokument, das diese Beziehung bezeugt, liefert Otto von Freising 1156 (vgl. Otto von Freising 1912, LXVIII: 97). Darin berichtet er, dass Konrad III. am 27. Mai 1151 in Koblenz Pfingsten feierte und die Botschafter von König Alfons VII. verabschiedete, der nach langem Aufenthalt am deutschen Hof nach Kastilien zurückkehrte (vgl. Diego Hernando 1995: 54). Ein Ergebnis dieser Beziehung ist wohl die Hochzeit von Richilde von Polen, Friedrich Barbarossas Cousine, mit Alfons VII. im Jahr 1152.

Der Pferdehandel muss sogar besonders intensiv gewesen sein, da Alfons X. im 13. Jahrhundert den Export von Pferden ausdrücklich untersagte: »[M]ando que non saquen de míos regnos cauallos nin yeguas sin rocines nin mulo nin mula chico nin grande si non fuere mulo o mula de carga que haya cargado de mercadear e que ligue el mercadeo con su trossa« (Alfons X., zit. n. Fernández Domínguez 2009: 44, Anm. 118).¹⁰ Es ist daher offensichtlich, dass es einen regen Handel mit Pferden zwischen Spanien und dem Rest Europas gab. Die spanischen Pferde wurden aufgrund der erwähnten Eigenschaften offenbar hoch geschätzt.

Dieser Handel hielt nicht nur in diverse Annalen oder historische Texte Einzug. Das Tier wurde auch Gegenstand der Literatur, wo seine Herkunft, seine Qualität und seine edle Art thematisiert werden. Im Folgenden ist angesichts des Umstands, dass in der Literatur in einem zunehmenden und so enormen Ausmaß auf das kastilische Pferd Bezug genommen wird, von einem europäischen literarischen Thema zu sprechen.

8 »Die Botschafter der Königin von Spanien sind angekommen und haben dem Kaiser die schönsten Kriegspferde und prächtige Geschenke gebracht.«

9 »Jedoch werden gemäß dem, was wir in unseren Zeiten beobachten können, die körperlich größeren Pferde vom dritten Klima bis zum Ende des sechsten Klimas geboren, insbesondere in Spanien/Hispanien.«

10 »Ich befehle, dass aus meinen Königreichen weder Pferde noch Stuten ohne Gäule noch Maulesel noch Mauleselin, klein oder groß, ausgeführt werden dürfen. Außer es handelt sich um Lastmaulesel oder Lastmauleselin, die mit Handelsware beladen sind.«

4. Das kastilische Pferd in der mittelhochdeutschen Literatur

In der mittelalterlichen Literatur gibt es ab dem 8. Jahrhundert mehrere Anspielungen und Hinweise auf das spanische Pferd. Einen der ersten findet man in der *Vita Corbiniani* (vgl. Davis 1987: 73), einem Werk aus dem 8. Jahrhundert. Sein Autor ist Arbeo von Freising, vierter Bischof dieser Stadt. Sankt Korbinian wurde in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts (670–680) geboren und starb zwischen 724 und 730. Arbeo von Freising schrieb Jahrzehnte später, in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, seine Hagiographie (vgl. Arbeo 1889).

Im Text wird das Pferd, auf dem der Heilige wiederholt reitet (Kap. 7, 12, 16), als Iberus oder Hiberus bezeichnet, womit die Herkunft des Pferdes gemeint ist. Bei einer Reise Korbinians nach Pavia macht der Heilige auch in Trient Station. Sein Pferd erscheint dem Statthalter von Trient, Husingus, so schön und edel, dass er es ihm abkaufen möchte. Als Korbinian einen Verkauf ablehnt, lässt Husingus das Pferd stehen. Bei Korbinians Rückreise von Pavia kommt ihm Husingus vor den Stadttore von Trient entgegen und bittet ihn wegen des Diebstahls um Verzeihung. Als Entschädigung für das gestohlene Pferd bietet er ihm zwei seiner Pferde und 200 Gulden an (vgl. ebd.: 261f.).

Nach Meinung des Historikers Ralph Henry Carless Davis sind die Belege ein gutes Beispiel dafür, dass gegen Ende des 8. bzw. zu Beginn des 9. Jahrhunderts ein reger Pferdehandel stattfand (vgl. Davis 1987: 73). Ergänzend ist zu bemerken, dass das iberische Pferd dabei vermutlich eine Hauptrolle gespielt hat, das ergibt sich zumindest aus den Erwähnungen, die in der mittelalterlichen Literatur über die Herkunft der Pferde zu finden sind.¹¹

Die Verbreitung des kastilischen Pferdes kann auch anhand der Referenzen im berühmten *Roman de Rou* bestätigt werden, der 1160 von Wace verfasst wurde. Hier findet sich eine weitere Stelle, in der darauf hingewiesen wird, dass selbst Wilhelm der Eroberer in der Schlacht von Hastings ein aus Spanien stammendes Pferd¹² ritt:

Sun boen cheval fit demander,
Ne poeit l'en meillor trover;
D'Épaingne li out envié
Un Reis, par mult grant amitié;
Armes ne pree ne dotat,
Se is Sires l'eperonat
Galtier Ciffart l'out amené,
Ki à Saint Jame aveit eté (Wace 1860: 128 u. 130).¹³

-
- 11 Albertus Magnus erklärt die Bedeutung der geographischen Herkunft eines Pferdes, wobei er u.a. Spanien hervorhebt (vgl. Lewis 1974: 15).
- 12 Zwar könnte es sich dabei statt einer historischen Tatsache auch ›lediglich‹ um ein literarisches Motiv handeln, aber dennoch zeigt es die Präsenz dieses Elements im Vorstellungshorizont des Publikums.
- 13 »He girdes his Sword, which a Varlet had fought / And order'd his own noble Steed to be brought. // Better Steed never came from the Patures of Spain, / A King's gift, and given his friendship to gain. / He fear'd not the craking of Arms, or the Throng, / When the Spur of his Signor had urg'd him along. / Walter Griffart had brought hin, as whilome he went / To St. Jago in Spain, – by the Duke thither ent.« (Wace 1860: 129 u. 131)

Hier wird der Jakobsweg erwähnt, der vermutlich ein entscheidender Handelsweg für die Verbreitung des kastilischen Pferdes gewesen ist. Galtier Giffard, Williams Begleiter in der Schlacht von Hastings, war auch als Giffard von Barbastro bekannt, da er 1063 als Kreuzfahrer an der Belagerung von Barbastro teilgenommen hatte (zu den Beweggründen und Folgen des sogenannten Barbastro-Kreuzzugs vgl. Bishko 1968/1969).

Wenig später erlangte Robert de Bellême dadurch große Popularität, dass er spanische Pferde nach England importierte (vgl. Youatt/Skinner 1843: 21). Tatsächlich lobte Giraldus Cambrensis eine Herde dieser Herkunft (vgl. Hyland 1996: 69).

In Bezug auf Wilhelm den Eroberer ist es aufschlussreich, den Wandteppich von Bayeux heranzuziehen, der die Ereignisse vor Wilhelms Eroberung Englands abbildet. Darin sind mehrere Darstellungen von Pferden zu finden, von denen einige den Amble-Schritt (eine Art Laufschrift) perfekt festhalten. Dabei kann man sehen, dass die Beine des Tieres je nach Körperhälfte in verschiedenen Farben gewebt wurden, wie die Szenen 50 bzw. 52 zeigen (Abb. 1 u. 2).

Abbildungen 1 und 2: Szenen 50 und 52 (Harsch 2011)



Auch im Alexanderroman von 1180 wird die spanische Herkunft des Pferdes betont. Alexandre de Bernay erwähnt in seinem Werk *Li Romans d'Alixandre* (um 1180), dass das Pferd, auf dem Alexander der Große reitet, als »Zerstörer Castelain« bezeichnet wird (Alexandre de Bernay 1846: 477).

Weitere Hinweise finden sich bei Chrétien de Troyes, dem Verfasser mehrerer französischer Artusromane. So beschreibt er in *Érec et Énide* das Pferd des Helden als »destrier d'Espagne« (Chrétien de Troyes 1952: v. 2391) wie auch in *Lancelot ou le chevalier de la charrette*. Darin vergleicht er es sogar mit Bucephalus, dem Pferd Alexanders des Großen (afz.: »bucifax«):

Quant l'ont armé, li uns d'ax vait
Amener un destrier d'Espagne
Tel qui plus tost cort par chanpaigne,
Par bois, par tertres et par vax
Que ne fist li boens Bucifax. (Chrétien de Troyes 1989: v. 6798–6802)¹⁴

14 »Als sie ihn bewaffneten, ging einer von ihnen / Um ein Pferd aus Spanien zu bringen, / Eines, das
schneller über die Ebene rennt, / Durch Wälder, Hügel und Täler / Als das, was der gute Bucifax
tat.«

Etwas später lässt sich der erste Hinweis in der mittelhochdeutschen Literatur finden, nämlich im *Erec* von Hartmann von Aue, geschrieben zwischen 1180 und 1190. In besagtem Text fehlt dem Helden die Grundausrüstung, um an einem Turnier teilzunehmen, und es wird König Artus selbst sein, der unter anderem fünf Pferde¹⁵ aus Spanien zur Verfügung stellt: »Fünf rós von Spanje« (Hartmann von Aue 2012: 2320).

Wenig später findet man eine neue Referenz: »nû saz der wirt von Brandigân / ûf ein schœne kastelân« (ebd.: 9864f.).¹⁶ Hier ist das ursprüngliche Adjektiv *kastelân* substantiviert. Das kann als Beleg dafür gelten, dass sich die Bezeichnung *kastelân* in der höfischen Literatur allmählich durchsetzt. Bestätigt wird diese Annahme durch zahlreiche Belegstellen in der Literatur des 13. Jahrhunderts.

Zum Beispiel findet man in Ulrich von Zatzikhovens *Lanzelet*, einem Artusroman aus dem Jahr 1200, das Substantiv *kastelân* als Synonym für Qualitätsarbeitspferd:

Ir pferît und ir kastelân
 Diu wâren sô das man nicht van
 Ze Pûlan noch ze Spangelant
 Diu sich im gelichen mühten (Ulrich von Zatzikhoven 2008: 8876–8879).¹⁷

Im *Parzival* (1200/1210) Wolframs von Eschenbach häufen sich die Beispiele:

er reit ein schœne kastelân:
 îns schildes was vil wênic ganz.
 er hiez Karnahkarnanz (Wolfram von Eschenbach 1891: 121, v. 24–26).¹⁸

dô zôher im dar nâher sân
 des tôten mannes kastelân:
 daz truoc pein hôh unde lanc.
 der gewâpent in den satel spranc (Wolfram von Eschenbach 1891: 157, v. 25–28).¹⁹

Dô saz der kûnec von Brandigân
 ûf ein gewâpent kastelân.
 daz was geheizen Guverjorz. (Wolfram von Eschenbach 1891: 210, v. 5–7).²⁰

15 Zur Interpretation der Bedeutung des Pferdes in Hartmanns Text siehe zum Beispiel Bennewitz (2002: 1–17), Gephart (2007: 353–367) und auch Lewis (1974).

16 »Nun stieg der Gast von Brandigan / auf einen schönen Kastellan«.

17 »Ihre Pferde und ihre Kastellan / Waren so, dass man sie / Weder in Apulien noch in Spanien / Vergleichen konnte.«

18 »Er ritt ein schönes Kastilian; / An seinem Schild war wenig ganz. / Er hieß Karnachkarnanz« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 1: 169).

19 »Näher zog er dann heran / Des toten Mannes Kastilian; / Es war von Beinen hoch und lang. / Der gewappnet in den Sattel sprang« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 1: 212).

20 »Da bestieg der König von Brandigan / Ein gewappnet Kastilian, / Das hieß mit Namen Guverjorz« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 1: 280).

durch tjoste bringen warf sîn ors
 von im der küene Segramors.
 umbe wande ouch sich dez kastelân,
 dâ Parzivâl der wol getân (Wolfram von Eschenbach 1891: 288, v. 6–9).²¹

Segramors kastelân
 huop sich gein sînem barne sân. (Wolfram von Eschenbach 1891: 289, v. 3f.)²²

Nu høert wie diu juncfrouwe reit.
 ein mûl hôch als ein kastelân (Wolfram von Eschenbach 1891: 312, v. 6f.).²³

er het och selbe hôhen muot
 und reit ein schœne kastelân,
 daz Meljacanz dort gewan (Wolfram von Eschenbach 1891: 357, v. 20–22).²⁴

mac gotes kunst die helfe hân,
 diu wîse mir diz kastelân
 dez wægest umb die reise mîn (Wolfram von Eschenbach 1891: 452, v. 5–7).²⁵

innen des der wunde rîter spranc
 ûf Gâwânes kastelân.
 ich wæne daz was missetân.
 er unt sîn frouwe riten (Wolfram von Eschenbach 1891: 522, v. 26–29).²⁶

manec schœne kastelân
 man bî den soumen ziehen sach.
 rîtr und frouwen hinden (Wolfram von Eschenbach 1891: 669, v. 10–12).²⁷

-
- 21 »Die Tjost zu bringen warf sein Pferd / Segramors der Degen wert. / Auch wandte sich das Kastilian, / Drauf Parzival der kühne Mann / Noch der Besinnung ohne saß / Und das Blut mit Augen maß« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 1: 389).
- 22 »Segramors Kastilian / Hob sich zu seinem Stall hindann« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 1: 390).
- 23 »Nun höret wie die Jungfrau ritt: / Ein Maultier wie ein Kastilian« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 1: 418).
- 24 »Er trug auch selber hohen Mut, / Und ritt ein schönes Kastilian, / Das einst Meljakanz gewann« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 1: 478f.).
- 25 »Kann von Gott und Hilfe nahn, / So weis er dieses Kastilian, / Dass meine Reise glücklich sei« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 1: 606).
- 26 »Derweil der wunde Ritter sprang / Auf Gawanens Kastilian: / Wohl dünkt mich, das war missgetan. / So ritt er mit der Frauen hin« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 2: 98).
- 27 »Manches schöne Kastilian / Sah man bei dem Zaume ziehn, / Schöne Frau und Ritter kühn« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 2: 256f.).

Artûs spranc ûf ein kastelân.
al dise frouwen wol getân
und al die rîter neben (Wolfram von Eschenbach 1891: 671, v. 21–23).²⁸

An diesen Beispielen ist ersichtlich, dass der Begriff *kastelân* für ein Pferd von enormem Wert und großer Schönheit verwendet wird. Kurz gesagt, das Reiten eines *kastelân* wird zu einem weiteren Wesensmerkmal des höfischen Herrn. In ähnlicher Weise werden Gralspferde wegen ihres immensen Mutes und ihrer Tüchtigkeit als *kastelân* bezeichnet.²⁹

Von den Autoren des mittelalterlichen höfischen Romans kann man Gottfried von Straßburg zitieren, der in seinem *Tristan* (1210) den Begriff häufig verwendet:

dar îlten sî dô balde.
dâ vundens ouch Morgânen
und ûf kastelânen
vil ritter Britûne haben. (Gottfried von Straßburg 1986: 5362–5365).³⁰

in Spanien lant und anders wa
wart nie dehein schöneres erzogen (Gottfried von Straßburg 1986: 6664f).³¹

uf sinen spaniol saz er do (Gottfried von Straßburg 1986: 9215).³²

Bei Gottfried von Straßburg finden wir zudem auch das Substantiv *spaniol*. Sein Gebrauch ähnelt dem von *kastelân* im Sinne eines Statussymbols, das gleichermaßen für Können und Tapferkeit des Helden steht.

Es ist auch zu beachten, dass die Belege für den Begriff *kastelân* nicht auf den höfischen Roman beschränkt sind, sondern dass im Heldenepos des Mittelalters auch einige Hinweise zu finden sind. Dies ist der Fall bei der *Kudrun*. Obwohl es erst in einer Handschrift aus dem 16. Jahrhundert überliefert ist, stammt es vermutlich aus dem 13. Jahrhundert (vgl. o.A. 1969: 84, unter Berufung auf Droeger 1913):

Dar zuo man brâht gesatelet zwelf kastelân
und auch manege brünne und helme wohl getan (o.A. 1969: 303,1).³³

Die Beispiele belegen, dass der *kastelân* zu einem unverzichtbaren Element in der Ritterkonfiguration geworden ist und den gleichen Stellenwert hat wie Rüstungen und Waffen

28 »Artus Sprang auf ein Kastilian / Zu all den Frauen wohlgetan / Und den Rittern neben ihnen« (Wolfram von Eschenbach 1842, Bd. 2: 259).

29 Zur Bedeutung der Gralspferde siehe Ackermann-Arlt (1990: 44–46) und Lewis (1971: 194–196).

30 »Da eilten sie dahin alsbald / Und fanden auch Morganen / Und auf Castilianen / Viel der britschen Ritter da.« (Gottfried von Straßburg 1855: 220)

31 »In Spanienland, noch fern und nah, / Ward nie ein schöneres erzogen.« (Gottfried von Straßburg 1855: 272)

32 »Den Spaniol bestieg er drauf« (Gottfried von Straßburg 1855: 376).

33 »Zwölf kastilische Pferde gesattelt brachte man / Und auch genug der Panzer und Helme wohlgethan« (Gudrun 1866: 69).

des Ritters. Für Ackermann-Arlt ist die Verbindung von geographischer Nennung und Wertigkeit des Pferdes ganz klar: »Mit der geographischen Nennung der Ursprungsländer ist noch nichts Konkretes über das Exterieur oder das Verhalten des Pferdes ausgesagt. Die Dichter geben ihren Pferden damit eine ganz allgemeine Wertigkeit – je weiter entfernt das Herkunftsland ist, desto kostbarer erscheint das Tier.« (Ackermann-Arlt 1990: 117, Anm. 40)

Weitere Belegstellen lassen sich in zahlreichen Werken aus dem 13. Jahrhundert finden, etwa in Wolframs *Willehalm*, Wirnts von Gravenberg *Wigalois*, den anonymen Heldenepen *Dietrichs Flucht*, *Wolfdietrich* und *Ortnit* oder Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*. Bei jedem von ihnen wird *kastelân* zur Charakterisierung des Pferdes des Helden als eines Pferdes von großem Wert und herrlicher Schönheit verwendet. Hinzu kommt eine exotische Dimension, wenn Pferde als Reittiere des ›fernen Königreichs Spanien‹ bezeichnet werden, wie wir an den Beispielen des höfischen Romans sahen. Es wird sich sicherlich lohnen, das Studium dieser Elemente in zukünftigen Forschungen zur Verwendung des Begriffes im gesamten Mittelalter fortzuführen.

5. Schlussfolgerung

Bereits in der Antike finden sich zahlreiche Hinweise auf die Qualität von Pferden hispanischer Herkunft. Traditionell wurde angenommen, dass die Mischung der ursprünglichen hispanischen Morphotypen mit den Arabern ein Pferd hervorgebracht hat, das die besten Eigenschaften beider Genpools kombiniert und ein Pferd erzeugt, das in ganz Europa hochgeschätzt wird. Der Ruf des Pferdes rein spanischer Herkunft war jedoch schon vor dieser Mischung exzellent. Es scheint ein Konsens über die hohe Qualität der spanischen Pferde zu bestehen (vgl. ebd.: 116, Anm. 40).

Eine der Eigenschaften des hispanischen Pferdes war die Tölt-Gangart, welche die Stabilität des Ritters in voller Montur erleichterte. Diese Gangart machte es zusammen mit den physischen Eigenschaften zu einem hochbegehrten Objekt in allen mittelalterlichen Heeren.

Möglicherweise war der Handel mit hispanischen Pferden und ihr Export nach Europa schon während des frühen Mittelalters verbreitet. Als begünstigende Faktoren lassen sich das gute Verhältnis der kastilischen Krone zu den Staufern und der Jakobsweg anführen, der den Kontakt mit den europäischen Fürstentümern erheblich erleichterte.

Nach und nach tauchen auch in der mittelalterlichen Literatur Hinweise auf das kastilische oder spanische Pferd als Synonym für ein Pferd von großem Wert auf. Beispiele in der französischen Literatur gibt es bei Wace oder Chrétien de Troyes. Fast gleichzeitig verwendet die deutsche Literatur des Mittelalters den Begriff *kastelân*. Der Gebrauch lässt sich in den höfischen Romanen von Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach oder Gottfried von Straßburg nachweisen. In den untersuchten Werken (*Erec*, *Parzival*, *Tristan*) wird das Pferd der Helden stets als ›*kastelân*‹ hervorgehoben, wobei der Begriff die signifikanten Eigenschaften des Pferdes im Kampf konnotiert. Somit wird die Bezeichnung *kastelân* aufgrund ihres historischen Ursprungs und ihrer Bedeutung im mittelalterlichen deutschen Heldenepos und höfischen Roman zu einem Schlüsselbegriff.

Literatur

- Abad Gavín, Miguel (1999): *El caballo en la historia de España*. León.
- Ackermann-Arlt, Beate (1990): *Das Pferd und seine epische Funktion im mittelhochdeutschen ›Prosa-Lancelot‹*. Berlin/New York.
- Albertus Magnus (1920): *De animalibus libri*. Nach der Cölner Urschrift. Hg. v. Hermann Stadler. Bd. 2: Buch XIII-XXVI enthaltend. Münster; online unter: <https://archive.org/details/albertusmagnusdeooalbe/page/n5> [Stand: 1.3.2023].
- Alexandre de Bernay (1846): *Li romans d'Alixandre*. Hg. v. Heinrich Michelant. Stuttgart.
- Al-Tamimi, Aymenn Jawad (2021): Saint Isidore of Seville's History of the Kings of the Goths, Vandals and Suevi. In: aymennjawad.org, 3. Januar 2021 [Blog]; online unter: <https://www.aymennjawad.org/24964/saint-isidore-of-seville-history-of-the-kings> [Stand: 1.3.2023].
- Arbeo, Freising (1889): *Arbeo's Vita Corbiniani in der ursprünglichen Fassung*. Hg. v. Sigmund Riezler. *Abhandlungen* 18, 3, S. 219–274. München; online unter: <https://publikationen.badw.de/de/oo3192602> [Stand: 1.3.2023].
- Bennet, Deb (2008): The Origin and Relationships of the Mustang, Barb and Arabian Horse. In: equinestudies.org, o.D.; online unter: https://www.equinestudies.org/_files/ugd/7f2126_2c39302546e1498eb9175f2a46cd2249.pdf [Stand: 1.3.2023].
- Bennewitz, Ingrid (2002): Die Pferde der Enite. In: Matthias Meyer/Hans-Jochen Schiewer (Hg.): *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag. Tübingen, S. 1–17.
- Bishko, Charles Julian (1968/1969): Fernando I and the Origins of the Leonese-Castilian Alliance with Cluny. In: *Cuadernos de Historia de España* 47, S. 31–135; 48, S. 30–116.
- Blanco Ordás, Restituto (2002): La trayectoria del caballo vacceo. In: *Publicaciones de la Intitución Tello Tellez de Meneses*, 73, S. 317–334.
- Blaschitz, Gertrud (2006): Das Pferd als Fortbewegungs- und Transportmittel in der deutschsprachigen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts. In: *Medium Aevum Quotidianum* 53, S. 17–43.
- Bumke, Joachim (1986): *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München.
- Carey, Brian Todd/Allfree, Joshua B./Cairns, John (2006): *Warfare in the Medieval World*. Barnsley.
- Casas, Nicolás (1843): *Tratado de la cría del caballo, mulo y asno*. Madrid.
- Chrétien de Troyes (1952): *Érec et Énide*. Paris.
- Ders. (1989): *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*. Zweisprachig. Hg. v. Alfred Foulet u. Karl D. Uitti. Paris; online unter: <https://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/charrette/mirror/lancelot.html> [Stand: 1.3.2023].
- Chronica regia Coloniensis (Annales Coloniensis Maximi)* (1861). In: MGH. Bd. 17. Hg. v. Georg Heinrich Pertz. Hannover, S. 723–847; online unter: https://www.dmgh.de/mgh_ss_rer_germ_18/index.htm#page/26/mode/1up [Stand: 1.3.2023].
- Clark, John (2004): *The Medieval Horse and Its Equipment: c.1150–c.1450*. Woodbridge.
- Davis, Ralph Henry Carless (1987): *The Warhorses of the Normans*. In: *Anglo-Norman Studies* 10, S. 67–82.

- Delbrück, Hans (2017): *Geschichte der Kriegskunst. Das Mittelalter. Von Karl dem Großen bis zum späten Mittelalter.* Hamburg.
- Diago Hernando, Máximo (1995): *La monarquía castellana y los Staufer. Contactos políticos y diplomáticos en los siglos XII y XIII.* In: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 8, S. 51–83.
- Diefenbach, Lorenz (1857): [Art.] »Dextrarius«. In: Ders.: *Glossarium Latino-Germanicum mediae et infimae aetatis.* Frankfurt a.M., S. 178; online unter: <https://archive.org/details/glossariumlatinooodief/page/n4> [Stand: 1.3.2023].
- Dorosz, Silvia (2021): Tölt. In: [meinepferde.eu](https://www.meinepferde.eu/reiten/toelt.html); online unter: <https://www.meinepferde.eu/reiten/toelt.html> [Stand: 1.3.2023].
- Droege, Karl (1913): Zur Geschichte der Kudrun. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 54, S. 121–167.
- DWB (o.J.): [Art.] »ZELTER, zeltner, m.«. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23; online unter: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z04145> [Stand: 1.3.2023].
- Eslava Galán, Juan (1981): Tácticas en la batalla de las Navas de Tolosa. In: *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas*, H. 6–7, S. 39–53; online unter: <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/30183/CEM-006-007-Art%3%adculo-002.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Stand: 1.3.2023].
- Fernández Domingo, Jesús Ignacio (2009): *El caballo y el Derecho Civil.* Madrid.
- Gephart, Irmgard (2007): Enite und die Pferde. Animalischer und zivilisierter Körper in Hartmans von Aue ›Erec‹. In: Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Körperkonzepte im arthurnischen Roman.* Tübingen, S. 353–367.
- Gillmor, Carroll (2010): [Art.] »Types of Horses«. In: Clifford Rogers (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology.* Bd. 1. Oxford, S. 274.
- Gottfried von Straßburg (1855): *Tristan und Isolde.* Übers. v. Karl Simrock. 2 Bde. Bd. 1. Leipzig.
- Ders. (51986): *Tristan und Isolde. Mit einer Einf. v. Werner Schröder.* Hg. v. Friedrich Maurer. Berlin.
- Gudrun (61866): *Deutsches Heldenlied.* Übers. v. Karl Simrock. Stuttgart.
- Harsch, Ulrich (Hg.; 2011): *Teppich von Bayeux.* In: *Bibliotheca Augustana*; online unter: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost11/Bayeux/bay_tama.html [Stand: 1.3.2023].
- Hartmann von Aue (62012): *Erec.* Hg. v. Albert Leitzmann, Wilma Gmeiner-Cormeau u. Kurt Gärtner. Berlin/Boston.
- Hyland, Ann (1996): *The Medieval Warhorse from Byzantium to the Crusades.* Boston.
- Isidorus Hispalensis (1975): *Las Historias de los godos, vándalos y suevos de Isidoro de Sevilla.* Hg. v. Cristóbal Rodríguez Alonso. León.
- Keen, Maurice (2010): *La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media.* Barcelona.
- Kluge, Friedrich (2002): [Art.] »Zelter«. In: Ders.: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* 24., durchges. u. erw. Aufl. Berlin/New York, S. 1006.
- Komnena, Ana (1989): *La Alexiada. Una historia del Imperio Bizantino durante la Primera Cruzada.* Übers. v. Emilio Díaz Rolando. Sevilla.

- Ladero Quesada, Miguel Ángel (2014): *La formación medieval de España: territorios, regiones, reinos*. Madrid.
- Lewis, Gertrud Jaron (1974): *Das Tier und seine dichterische Funktion in »Erec«, »Iwein«, »Parzival« und »Tristan«*. Bern/Frankfurt a.M.
- Lexer, Matthias von (1999): [Art.] »Zelter«. In: Ders.: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Bd. 3: V/F-Z, Nachträge. Stuttgart, S. 1056.
- Martino, Eutimio (1980): *La montaña de Valdeburón*. Madrid.
- Meyer, Bruno (1998): *El desarrollo de las relaciones políticas entre Castilla y el Imperio en los tiempos de los Staufen*. In: *En la España medieval* 21, S. 29–48.
- Morales Muñiz, Dolores (2010): *El caballo en la Edad Media. Un estado de la cuestión*. In: *Sociedad Española de Estudios Medievales (Hg.): In Homenaje a Eloy Benito Ruano*. Bd. 2. Madrid, S. 537–551.
- O.A. (1969): *Kudrun*. 2., überarb. Aufl. Hg. v. Roswitha Wisniewski. Stuttgart.
- O.A. (1998): *Cantar de Mio Cid*. Hg. v. Alberto Montaner. Barcelona.
- Otto von Freising (1912): *Otonis et Rahewini Gesta Friderici I. Imperatoris*. Hg. v. Georg Waitz. Hannover/Leipzig; online unter: <https://archive.org/details/ottonisetrahewin46otto> [Stand: 1.3.2023].
- Pascual Barea, Joaquín (2008): *Razas y empleos de los caballos de Hispania según los textos griegos y latinos de la Antigüedad*. In: Maria Teresa Santamaría Hernández (Hg.): *La transmisión de la ciencia desde la Antigüedad al Renacimiento*. Cuenca, S. 117–202.
- Plinius Secundus, Gaius (1996): *Naturkunde, lateinisch-deutsch. Übers. v. Roderich König*. Hg. v. Roderich König u. Gerhard Winkler. Buch 8. *Zoologie: Landtiere*. Zürich/Düsseldorf.
- Ulrich von Zatzikhoven (2008): *Lanzelet: Text, Übersetzung, Kommentar. Studienausgabe*. Hg. v. Florian Kragl. Berlin/Boston.
- Valdeón Baroque, Julio (2006): *La Reconquista: El concepto de España*. Madrid.
- Wace (1860): *The Conquest of England, from Wace's Poem of the Roman de Rou*. Übers. v. Alexander Malet. London; online unter: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10056131?page=210,211&q=Un+Reis,+par+mult+grant+amistié> [Stand: 1.3.2023].
- Wolfram von Eschenbach (1842): *Parzival und Titurel. Rittergedichte. Übers. u. erl. v. Karl Simrock*. 2 Bde. Stuttgart/Tübingen.
- Ders. (1891): *Parzival*. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Karl Lachmann. Berlin; online unter: http://www.fh-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Wolfram/wol_pao0.html [Stand: 1.3.2023].
- Youatt, William und Skinner, John Stuart (1843): *The Horse*, Philadelphia.

Phosphoros oder: Die Morgenröte des Kalevala. Die Turku Romantik aus einer internationalen Perspektive betrachtet

Christian Niedling

Abstract *Romanticism reached Northern Europe at the beginning of the 19th century, where it first ushered in a new guldalder in Denmark and soon the dawn of a ›New School‹ in Sweden. The Finn Carl Axel Gottlund (1796–1875), who belonged to the circle of the so-called Turku Romantic Movement, collected a significant amount of Finnish folk poetry during his Turku study period (1814–1816). Influenced by the Swedish Romantics, he continued his studies in Uppsala. In his review of Friedrich Rühs' Finland und seine Bewohner in 1817, Gottlund formulated the famous idea of creating an epic from the Finnish songs as a »new Homeros, Oßian, or Niebelungen Lied«. In the same year, he finds the first record of the Sampo among a group of Finnish emigrants living in Sweden. Elias Lönnrot (1802–1884) later placed the object at the dramaturgical center of the Kalevala.*

The article illustrates the influence of Johann Gottfried Herder and the Phosphorists on the creation of the Kalevala through the work of Gottlund, who is now largely forgotten. In doing so, the Edda reception of the 19th century as the »backbone of Nordic Romanticism« is also taken into account. The Turku Romantic movement is thus viewed from an international perspective.

Title *Phosphoros or: The Dawn of the Kalevala. The Turku Romantic Movement Seen from an International Perspective*

Keywords *Carl Axel Gottlund (1796–1875); Elias Lönnrot (1802–1884); Johann Gottfried Herder (1744–1803); Turku Romantic Movement; Kalevala*

Christian Niedling (University of Helsinki);
christian.niedling@helsinki.fi;

<https://orcid.org/0000-0002-2066-4723>;

 © Christian Niedling 2023, published by transcript Verlag

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

1. Einleitung

Als Elias Lönnrot 1822 sein Studium an der Akademie zu Turku aufnahm, befand sich die sogenannte Turkuer Romantik in ihrer kurzen Blüte; schon 1827 fand die Bewegung durch den Stadtbrand und die folgende Verlegung der Universität nach Helsinki ein jähes Ende. Dem Brand fiel auch der zweite Teil von Lönnrots akademischer Abschlussarbeit (*pro exercitio*) zum Opfer, die er im selben Jahr fertig gestellt hatte. In *De Väinämöine. Priscorum Fennorum Numine*¹ (Lönnrot 1827) hatte Lönnrot die verfügbaren Gesänge und Informationen über Väinämöinen, eine mythologische Hauptgestalt der fenno-karelischen Dichtung, ausgewertet (vgl. Anttila 1985: 64). Die Arbeit diente gleichzeitig als Nachweis, dass er die Forschungstradition zum Thema überblickt (vgl. Karkama 2001: 62).

In der ersten Fußnote verweist Lönnrot auf Rudolf von Schröters *Finnische Runen* sowie u.a. auf die Zeitschrift *Swensk Literatur-Tidning*² von 1817 und damit auf Carl Axel Gottlunds³ Rezension der schwedischen Übersetzung von Friedrich Rühls' *Finnland und seine Bewohner*, deren bekanntester Teil die visionäre Ahnung Gottlunds ist:

Der Rezensent geht so weit zu behaupten, dass, sammelte man die alten Nationalgesänge und bildete daraus ein systematisches Ganzes, es mag im übrigen Epos, Drama oder etwas völlig Anderes werden, so entstünde daraus ein neuer Homer, Ossian oder ein neues Nibelungenlied; und die Finnische Nationalität würde in verherrlichter Form das Staunen der Gegenwart und der Nachwelt erwecken [...]. Der Rezensent gesteht, dass er seiner Ansicht nach niemals einen Teil seiner Zeit besser genutzt hat als jene Zeit, die er dem Sammeln dieser unschätzbaren Überreste der Lieder und Gesänge der Vorväter geopfert hat. (Gottlund, zit. n. Schröder 2011: 246)

Die von Gottlund entworfene Idee eines auf finnischer Volksdichtung basierenden Epos verwirklichte Elias Lönnrot. *De Väinämöine* war ein wichtiger Schritt auf dem Weg zum finnischen Epos *Kalevala*.⁴ Der vorliegende Beitrag möchte die Bedeutung der sogenannten Turkuer Romantik und die Einflüsse Herders, Porthans und der schwedischen Romantik für und auf den Entstehungsprozess des *Kalevala* aufzeigen. Es geht dabei um die Hintergründe, die Gottlund zur Sammlung und Ordnung der finnischen Nationalgesänge – sprich: Volksdichtung – mit den Vorbildern Homer, Ossian und dem *Nibelungenlied* inspirierten und die Lönnrot knapp zwei Jahrzehnte später kongenial zur Kompilation des (*Alten*) *Kalevala* führten. Die zu behandelnde Frage ist im Folgenden, unter welchen

-
- 1 ›Über Väinämöinen. Eine Gottheit der alten Finnen‹. Die Übersetzungen sind, wenn nicht anders ausgewiesen, die des Autors.
 - 2 ›Schwedische Literaturzeitung‹.
 - 3 Lönnrot erwähnt den Rezensenten allerdings nicht namentlich in dieser Arbeit.
 - 4 Die Entstehungsgeschichte des *Kalevala* ist durch ihren prozessualen Charakter gekennzeichnet (siehe dazu Järvinen 2017: 66–74). Von besonderer Bedeutung sind die oft als *Altes Kalevala* bezeichnete Version von 1835 und die erweiterte Form des *Neuen Kalevala* von 1849 (vgl. ebd.: 72f.). Zur Bedeutung von *De Väinämöine* (Lönnrot 1827) als Vorarbeit des finnischen Epos vgl. auch die Darstellung unter <https://matkallakalevalaan.finlit.fi/kalevala-monta/viisi-kalevalaa> [Stand: 1.3.2023].

Einflüssen sich der Wandel von Gottlunds Dreiklang aus Homer, Ossian und dem *Nibelungenlied* hin zu Homer und den *Eddas* mit Abgrenzung von James Macpherson bei Elias Lönnrot vollzog.

2. Die Einflüsse Herders und Porthans in Finnland

Henrik Gabriel Porthan (1739–1804), seit 1777 Professor für Rhetorik und Poesie an der Turkuer Akademie, gilt als bedeutendster finnischer Geisteswissenschaftler des 18. Jahrhunderts (vgl. Riikonen 2020: 401f.). Er wird sowohl als ›Vater der kritischen Geschichtsforschung‹ in Finnland wie auch der finnischen Volksdichtungsforschung (vgl. Manninen u.a. 2021: 19) betrachtet. Porthan war Vertreter des Neohumanismus und Polyhistor (vgl. Forssell 2013: 462); in kritischer Kenntnisnahme der Schriften Johann Gottfried Herders widmete er sich der Forschung und Sammlung finnischer Volksdichtung (vgl. Pulkkinen 2003: 37; Riikonen 2020: 401–405; Anttonen 2022: 454).

Porthan traf auf seiner ausgedehnten Deutschlandreise 1779 in Göttingen⁵ den für seine quellenkritische Methode bekannten Herder-Kontrahenten August Ludwig Schlözzer,⁶ »Vater der Finnlandkunde« (Nikula 2005: 27; zum Einfluss Schlözzer auf Porthan siehe auch Lehtinen 2017: 96) und im Übrigen auch Lehrer Friedrich Rühs' (vgl. Anttonen 2022: 458).

Das im Wirken Porthans greifbare Interesse an Sprache, Geschichte und Dichtung des Volkes (z.B. in *De Poësi Fennica*⁷, Porthan 1766–1778), das sich u.a. auch in Christfrid Gananders *Mythologia Fennica*⁸ (Ganander 1789) zeigt, ist Ausdruck einer gesamteuropäischen Erscheinung des 18. und 19. Jahrhunderts (vgl. Saarelainen 2015: 110f.). Ebenfalls in Göttingen war etwa der Freund Herders, Christian Gottlob Heyne, so an der *Poësi Fennica* interessiert, dass er sie »noch im gleichen Jahr in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen besprach« (Mrozewicz 2009: 102).⁹ Die entscheidende Inspiration für das Sammeln von Volksdichtung als national bedeutsame Tätigkeit in Finnland kam vor allen Dingen aus Deutschland und Schweden (vgl. Anttonen 2022: 452, 461). Rantala verweist darauf, dass Homer vor den Vorlesungen Porthans in Finnland kaum bekannt gewesen sei und dass in diesem Kontext auch die Theorie Friedrich August Wolfs (s.u.) ziemlich bald in Turku zur Kenntnis genommen wurde (vgl. Rantala 2019: 50).

Herders Volkslied-Projekt spiegelte die europäische Bewegung einer Betonung nationaler Identität wider (vgl. Heinz 2014: 125f.), die sich gegen eine fehlgeleitete klassizistische Antike-Rezeption richtete. Nach dieser Auffassung wurden nationale Eigenheiten zugunsten einer allgemeinen Idealform missachtet. Für Herder erwächst natio-

5 Zum Aufenthalt Porthans in Göttingen vgl. Schmeidler (1968).

6 Vgl. zur persönlichen Auseinandersetzung zwischen Herder und Schlözzer sowie zu deren »grundverschiedene[n] Geschichtsauffassungen« Lauer (2014: 139).

7 ›Über die finnische Dichtung‹.

8 ›Finnische Mythologie‹.

9 Eine deutsche Übersetzung dieser Besprechung sowie der Brief Friedrich Rühs' an Porthan, in dem er um Unterstützung bei der Vorbereitung seines *Finnland-Buches* bat, finden sich in Häkli (vgl. 1988: 117f. u. 76f.).

nale Dichtung aus einer spezifischen kulturellen Überlieferung und unterschiedlichen Lebensräumen (vgl. ebd.: 131f.).

Neben Herder sorgten auch Veröffentlichungen Thomas Percys und insbesondere die *Ossian*-Schriften James Macphersons für europaweites Aufsehen. Im Falle von Ossian folgte eine jahrzehntelange Authentizitätsdebatte, die für den Entstehungsprozess des *Kalevala* von besonderer Bedeutung ist (vgl. Anttonen 2015). Herder sorgte auch dafür, dass sich eine Verbindung zwischen »den beiden Mustern für Naturdichter schlechthin« (Heinz 2014: 135; siehe auch Dehrmann 2019: 284f.), Homer und Ossian, verstetigte.¹⁰ In diesem Zusammenhang ist auf Friedrich August Wolfs wirkmächtige *Prolegomena ad Homerum* von 1795 hinzuweisen: »Das Homerische Epos, so lehrte Wolf, sei ein heterogenes Gebilde, eine sekundäre Verbindung traditioneller, ehemals mündlich tradierter Lieder verschiedener Verfasser, die einzelne Episoden des erzählten Geschehens behandelten.« (Heinzle 2014: 125).¹¹ Anthony Grafton vertritt die Auffassung: »Herder und Heyne feierten Wolfs Leistung, indem sie behaupteten, immer schon die gleichen Auffassungen vertreten zu haben.« (Grafton 1999: 20)¹²

Bei Lönnrot lassen sich etwa direkte Verweise auf Herders *Stimmen der Völker* im Briefwechsel und im Vorwort seiner Sammlung lyrischer Volksdichtung *Kanteletar* zeigen (vgl. Saarelainen 2015: 127). Besonders greifbar wird Herders Einfluss in Finnland in Form seiner *Adrastea* bei Anders Sjögren (vgl. Anttonen 2022: 255f.). In beiden Werken beschäftigt sich Herder mit eddischen Dichtungen. Bei der Herder-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Finnland ist dabei zu berücksichtigen, dass sich statt direkter Bezüge überwiegend mittelbare Einflüsse zeigen lassen:

It is no exaggeration to say that all the writers, scholars and politicians who played a major role in the intellectual and cultural life of 19th-century Finland were aware of Herder, or were influenced, one way or another, by his writings. Although Herder has occasionally been mentioned in the biographies of such major national figures as Henrik Gabriel Porthan, Frans Michael Franzén, J.G. Linsén, Adolf Ivar Arwidsson, Alexander Blomqvist, Anders Johan Sjögren, Matias Alexander Castrén, Elias Lönnrot, Johan Ludvig Runeberg, Fredrik Cygnäus, Johan Vilhelm Snellman and Zacharias Topelius, there is a lack of detailed studies of their reading of Herder's works and of the availability of Herder's works in Finland, from the end of the 18th century onwards. (Riikonen 2020: 399f.)

-
- 10 Laut Apo (vgl. 2004: 273–276) wusste Lönnrot zumindest über Herder von Ossian; vgl. zur Ossian-Rezeption in Schweden und Finnland auch den Beitrag von Graves 2004. Tatsächlich erfolgt die früheste Verbindung des *Ossian* mit nordischer Dichtung 1774–75 über Johan Henrik Kellgren in Zusammenhang mit finnischer Volksdichtung – laut Graves (vgl. 2004: 200f.) von Porthan inspiriert.
- 11 Zur Auseinandersetzung Wolfs mit Heyne (bei dem Wolf in Göttingen studierte) und zur Originalität der Ansichten in den *Prolegomena* vgl. Nesselrath (2014).
- 12 Tatsächlich ist Herders Homer-Konzept sehr ambivalent, wie Wohlleben zeigen kann (vgl. Wohlleben 1990: 15–26; siehe auch Osinski 2002: 206f.).

3. Die Turkuer Romantik

Die Phase der 10er und 20er Jahre des 19. Jahrhunderts wird als ›Turkuer Romantik‹ bezeichnet, da ihr Einfluss hauptsächlich von der Akademie in Turku ausging.¹³ Diese kurze, aber ertragreiche Blütezeit erhielt nach dem Umzug der Universität nach Helsinki 1828 eine Fortsetzung mit einer deutlich anderen Ausrichtung als ›Helsinki Romantik‹ (vgl. Pulkkinen 2003: 50–53).

Die Abtrennung Finnlands von Schweden 1809 und seine neue staatliche Autonomie im Zarenreich evozierte das Bedürfnis einer nationalen Identität, für die die Beschäftigung mit Volksdichtung in der Tradition Porthans inklusive der Auseinandersetzung mit Herder eine hervorragende Grundlage bot (vgl. Anttonen 2022: 453). Neben Porthan wurden die Turkuer Romantiker u.a. von James Macphersons *Ossian* (1765), Christfrid Gananders enzyklopädischem Werk *Mythologia Fennica* (1789) und Herders Schriften beeinflusst (vgl. ebd.).

Carl Axel Gottlund, dessen Vater Matthias Student Porthans in Turku gewesen war, besuchte ab 1810 wie nahezu alle anderen Protagonisten der Turkuer Romantik das Gymnasium in Porvoo – dem zu dieser Zeit einzigen in Finnland. Dort war als Lehrer der Porthan-Schüler Per Johan Alopaeus tätig; er propagierte laut Anttonen die Porthan'sche Begeisterung für Volksdichtung unter den Schülern (vgl. ebd.: 455). Zu diesen zählten u.a. der spätere Betreuer von Lönnrots erwähneter Abschlussarbeit, Reinhold von Becker,¹⁴ Abraham Poppius und Anders Johan Sjögren. Sjögren¹⁵ beeinflusste Gottlund mit seiner Lektüre von u.a. Herder sowie den Publikationen der schwedischen Romantiker *Phosphoros* (s.u.), *Polyfem* und *Poetisk Kalender*¹⁶ (vgl. Heikinheimo 1933: 62–79).

Im Herbst 1814 – dem Erscheinungsjahr des ersten Bandes von Erik Gustaf Geijers und Arvid August Afzelius' *Svenska Folk-Visor från forntiden*¹⁷ (1814–1817) – nahmen Gottlund, Poppius und Sjögren ihre Studien an der Universität in Turku auf. Sjögren und Poppius hatten zuvor bereits unter expliziter Berufung auf Herder den Vorsatz gefasst, finnische Volksdichtung zu sammeln:

Wir trafen eine Vereinbarung und versprachen einander, dem Gedanken Herders zu folgen, so gut wir es vermögen, Monumente des Geistes unserer Vorfäter zu sammeln, das möge dann in Dichtung oder was auch immer Niederschlag finden, mit einem

13 Pulkkinen grenzt die Phase klarer ein: »Die Turkuer Romantik dauerte nur etwa zehn Jahre (1817–1827); sie begann mit dem ersten *Aura*-Heft und endete mit dem Turkuer Stadtbrand.« (Pulkkinen 2003: 52)

14 Der Historiker und Sprachforscher war von 1820 bis 1822 auch Herausgeber der *Turun Wiikko-Sanomat* (›Turkuer Wochenzeitung‹), einer der ersten finnischesprachigen Zeitungen, in der er den dreiteiligen Aufsatz *Väinämöisestä* (›Über Väinämöinen‹) veröffentlichte. Von Becker hatte zuvor Lieder über *Väinämöinen* in verschiedenen Regionen Finnlands gesammelt.

15 Seit 2020 steht eine digitale Edition der Tagebücher Sjögrens zur Verfügung (vgl. Branch/Häkli/Leinonen 2020). Ein entsprechender digitaler Zugang zu den *Gottlundiana* ist derzeit bis auf den Briefwechsel mit den sogenannten *Metsäsuomalaiset* (›Waldfinnen‹, eine finnische Auswanderergruppe nach Schweden; vgl. <https://gottlund.finlit.fi> [Stand: 1.3.2023]) noch ein Desiderat.

16 ›Poetischer Kalender‹.

17 ›Schwedische Volkslieder aus alten Zeiten‹.

Wort, dass wir alles aufspüren und sammeln, Volkssagen und dergleichen, das in irgendeiner Weise der Erforschung unserer Vorväter dienen kann.¹⁸

Gottlund wurde zum ertragreichsten Sammler von Volksdichtung dieser Jahre. Insbesondere in seiner Heimatregion Juva trug er verschiedene Textsorten zusammen. Laut Sarjala (vgl. 2020: 159) brachte Gottlund etwa 150 Beschwörungen (*loitsu*), 100 alte und 90 neue Runen (*runo*), 30 Lieder (*laulu*) und 50 Kinderreime (*lora*) nach Uppsala, wo er sein Studium fortsetzte.

Auch Reinhold von Becker, der Elias Lönnrots Arbeit *De Väinämöine* betreute, dokumentierte zu dieser Zeit Volksdichtung (vgl. Anttonen 2022: 457). Gottlund setzte seine Suche (in Unterbrechung seiner in acht Teilen erschienenen Rezension von Rüh's Buch)¹⁹ auch in Schweden unter ausgewanderten Finnen fort und fand dort 1817 den ersten Beleg des mythischen Wohlstandsbringers *Sampo* (*Sammás*).²⁰ Elias Lönnrot erwähnt den *Sampo* zehn Jahre später im erhaltenen Teil seiner Arbeit noch nicht – im *Kalevala* stehen Schmieden, Raub und Verteidigung dieses mythischen Gegenstandes dann im Zentrum des Epos.

4. Die Bedeutung der schwedischen Romantik

Zur »Wiederentdeckung des norrönen Erbes«

In den skandinavischen Ländern ist die Zeit der Romantik von der Sammlung und Veröffentlichung von Volksdichtung geprägt:

Die Wiederentdeckung des norrönen Erbes geht mit Sammlungen von skandinavischen Volksliedern und Balladen einher. Im Anschluss an die *Folkeviser* (Volkslieder), die Rahbek 1812–14 in Dänemark veröffentlicht, folgen *Svenska folkvisor* (1814–17; Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit, 1842) von Geijer und Arvid August Afzelius und die *Svenska fornsånger* (Alte schwedische Lieder, 1834–42) von Adolph Ivar Arwidsson. (Glauser 2016: 178)

Die romantische Bewegung Schwedens setzte etwas später als in Dänemark ein und manifestierte sich insbesondere in zwei Gruppierungen: Aus dem *Auroraförbundet*²¹

18 »Vi kommo öfverens och låfvade hvarandara med hand och mun att deruti följa Herders idee att vi, så mycket vi åtkomma, samla och uppsöka monumenter af våra förfäders esprit öfverhufvud, detta må då ingå i poesi eller hvad som helst, med ett ord, att vi uppsöke och samla allt, som vi kunna öfverkomma, folksagor och dylikt, som kan tjena till att på något sätt användas vid forskningen om våra förfäder.« (Branch/Häkli/Leinonen 2020: 1478) Laut Laine (vgl. 2020: 13) ist der Text auf den 20. April 1814 datiert. Zur Stellung der schwedischen Sprache als offizieller Landes- und Gebildetensprache im Finnland des 19. Jahrhunderts vgl. Niedling (2021) und Riikonen (2020: 400).

19 Gottlunds Rezension in der *Swensk Literatur-Tidning* erschien in den Heften 19, 22, 24 bis 26 sowie 49 bis 51 des Jahres 1817.

20 Vgl. SKVR VII:5 Metsäs. 10 (online unter: <https://skvr.fi>).

21 »Aurora-Bund«.

um Per Daniel Amadeus Atterbom entwickelte sich in Uppsala der nach ihrer Monatschrift *Phosphoros* (1810–1813) benannte Kreis der ›Phosphoristen‹, dem auch Lorenzo Hammarsköld und Vilhelm Fredrik Palmblad angehörten (vgl. ebd.: 134). Die Phosphoristen bzw. ›Die neue Schule‹ waren der Jenaer Romantik bzw. der Naturphilosophie Schellings zugewandt (vgl. Pulkkinen 2003: 52; Brylla 2003: 30, 32). Andere Zeitschriften der Gruppe sind Hammarskölds *Polyfem* (1809–1812), *Poetisk Kalender* (1811–1821) und die *Swensk Literatur-Tidning* (1813–1824) als Nachfolgerin des *Phosphoros*.

Der andere Kreis, *Götiska förbundet*,²² etablierte sich unter Studierenden der Universität Stockholm und war von Altertumsbegeisterung und historisch-volkskundlichen Interessen geprägt (vgl. Bisztray 2002: 232). Bedeutende Vertreter waren Erik Gustav Geijer, Arvid August Afzelius und Esaias Tegnér. Das Publikationsorgan war die von Geijer herausgegebene *Iduna* (1811–1824; vgl. Brylla 2003: 32, und Glauser 2016: 177).

In seiner Rezension der übersetzten Literaturgeschichte von Friedrich Ast, *Öfversigt af Poesiens Historia* (vgl. Atterbom 1810), erwähnt Atterbom Homers Heldengesänge (»*Hommeriska Hjeltesångerna*«, ebd.: 123), das »*Lied der Niebelungen*« (ebd.: 124, als Beispiel einer rein epischen, modernen Heldendichtung)²³ sowie »*Ossians elegisch[e] Romanzen*«²⁴ (ebd.: 126). Der seit seiner Schul- und Studienzeit in Porvoo und Turku mit den Schriften der schwedischen Romantiker vertraute Gottlund fand seinen Dreiklang für 1817 also bereits sehr früh – in der ersten Ausgabe des *Phosphoros*.²⁵

In *Iduna V* erschien der Beitrag *Till Utgifwarne af Iduna, om den af Hr Friedrich Rühs sedanast kungjorda Skrift angående Isländska Skaldekonstens Ursprung*²⁶ von Lorenzo Hammarsköld (1814). Der Autor wendet sich darin vehement gegen die Darstellung Friedrich Rühs' und dessen Werk *Über den Ursprung der Isländischen Poesie aus der Angelsächsischen* (1813), die Roling als »gezielte Abwertung der nordischen Überlieferungen« darstellt:

Keine der hanebüchenen englischen Mythologien des vormaligen Greifswalders [Rühs; C.N.] beruhten, wie der spätere Literaturhistoriker und königliche Bibliothekar [Hammarsköld; C.N.] betont, auf einer wirklichen Grundlage; die Vorwürfe des archaischen Barbarismus und die Indianervergleiche waren schlicht eine Frechheit. [...] Für Eric Gustaf Geijer schließlich hatten Müller und Hammarsköld alle Anwürfe, die sich gegen die Autorität der Edda gerichtet hatten, damit entkräftet. (Roling 2020: 821)

Gottlund nahm sein Studium in Uppsala im August 1816 auf.²⁷ An der Universität hörte er Vorlesungen Geijers und begegnete bald nach seiner Ankunft Palmblad und Atterbom

22 ›Götischer Bund‹.

23 »Rent episka, enligt det enkla begreppet af Epos, äro af moderna hjeltedikter endast das Tyska *Lied der Niebelungen*, Ariostos *Orlando furioso*, Goethes *Hermann und Dorothea*, och Fr. Schlegels *Roland*.« (Ebd.)

24 ›Ossians elegiska romanzer‹.

25 Die Frage, warum Gottlund das *Nibelungenlied* als Referenz im gegebenen Zitat wählte, wird bei Niedling (vgl. 2022) eingehender behandelt. Der vorliegende Beitrag stellt eine Bearbeitung und perspektivische Neuausrichtung des Themas dar.

26 Etwa: ›An den Herausgeber der *Iduna*, die von Herrn Friedrich Rühs letztens angekündigte Schrift über den Ursprung der isländischen Skaldenkunst betreffend‹.

27 Vgl. den Eintrag in der Studentenmatrikel online unter: <https://ylioppilasmatrikkel.helsinki.fi/he nkilo.php?id=12703> [Stand: 1.3.2023].

(vgl. Pulkkinen 2003: 63; Sarjala 2020: 132). Durch die persönliche Verbindung zu den führenden Phosphoristen erhielt er den Rezensionsauftrag für die schwedische Ausgabe von Rühls' Finnland-Buch (vgl. Pulkkinen 2003: 64–66; Sarjala 2020: 134).

Die umfängliche Besprechung von Rühls' »Finland och Deß Inwånare«²⁸ mit der Proposition eines finnischen Epos (vgl. Gottlund 1817) erschien zeitgleich mit Lorenzo Hammarskölds Rezension des Turkuer *Aura*-Albums (vgl. Hammarsköld 1817) in *Swensk Literatur-Tidning*. Das nur in zwei Nummern 1817/18 erschienene *Aura*-Album war ein Produkt der Aura- oder Selma-Gesellschaft in Turku, in dem studentische Mitglieder eigene literarische Versuche publizierten und das Essays über finnische Kultur und Literatur enthielt (vgl. Sarjala 2022: 64). Hammarsköld kritisierte in der Besprechung das Fehlen finnischer »Mythen« und der »so originellen urfinnischen Nationalliteratur« (Hammarsköld 1817: 316, 336), worunter er Volksdichtung verstand (vgl. Sarjala 2020: 63–70).

Gottlund besorgte 1818 die Veröffentlichung einer ersten Kostprobe finnischer Dichtung unter dem Titel *Pieniä Runoja Suomen Poijille Ratoxi*²⁹ (Gottlund 1818). Es war jedoch dem 1818 in Uppsala eintreffenden deutschen Rühls-Schüler (vgl. Anttonen 2022: 458) Hans Rudolf von Schröter vorbehalten, finnische Dichtung einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nach Übersetzung der *Svenska Folk-Visor* Geijers und Afzelius' widmete er sich finnischer Volksdichtung und dank der Unterstützung eines »finnischen Dichtungskomitees« um von Becker, Arwidsson, Poppius, Gottlund und anderen konnte von Schröters zweisprachige Sammlung (finnisch/deutsch) schnell herausgegeben werden. Auch Gottlund trug offenbar mit unveröffentlichtem Material bei, das er mutmaßlich für von Schröter ins Schwedische übersetzte (vgl. Sarjala 2020: 164f.).

Von Schröters *Finnische Runen* (Schröter 1819) fanden positive Aufnahme sowohl in Schweden (etwa durch eine Besprechung Hammarskölds in *Swensk Literatur-Tidning*) und Finnland (Besprechung durch Arwidsson in *Mnemosyne*) als auch in Deutschland³⁰ (vgl. Häntsch 2010). Die finno-karelische Volksdichtung gelangte als Konsequenz in ihrer *deutschen* Übersetzung ins Bewusstsein Europas, »but the fact that von Schröter failed to mention those who had assisted him meant that the Turku Romanticists lost a valuable chance to make themselves internationally known« (Anttonen 2022: 459). Sarjala verweist darauf, dass eine Ereigniskette von von Schröters verdeutschter Gedichtsammlung der Turkuer Romantiker in Uppsala zur Zusammenstellung des *Kalevala* führte (vgl. Sarjala 2020: 168).

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Zu Homer, dem Klassischen, und zu der seit Herder bestehenden Verbindung zu Ossian, dem Nordisch-Keltischen, trat in Skandinavien nun noch das *Norröne* hinzu, das sich für Gottlund wohl aufgrund seiner frühen Lektüre der Phosphoristen im *Nibelungenlied*, allgemein jedoch in der *Edda*-Tradition manifestiert: »Die Eddas [...] wurden zum Rückgrat der nordischen Romantik.« (Bisstray 2002: 229)

28 »Finnland und seine Bewohner«.

29 »Kleine Gedichte zum Vergnügen der Söhne Finnlands«.

30 Jacob Grimm erhielt vermutlich im Dezember 1819 eine Ausgabe der *Finnischen Runen* von Schröters, was sein Interesse an finnischer Dichtung und Mythologie entfesselte; vgl. die Angaben bei Anttonen (2022: 460).

In den Debatten um den Ursprung der nordischen Mythologie insbesondere ab 1818 (also unmittelbar *nach* Gottlunds Rezension) und in Bezug auf die damit verbundene Frage, ob sie *nordisch* oder *national* sei (vgl. Gerven 2019), spielten die *Eddas* die entscheidende Rolle. Zwar gab es in Skandinavien seit dem Mittelalter die Kontinuität eines antiquarischen Interesses an altnordischer Dichtung, doch das verstärkte Interesse am nordischem Mythos – neben dem Gälisch/Keltischen und befeuert von Herder – erhielt seit dem 18. Jahrhundert kraftvolle Impulse (vgl. Bisztray 2002: 228–230; Gerven 2019: 49–55).

Dies lässt sich exemplarisch an den Editionen und Übersetzungen der *Eddas* während der romantischen Bewegung verdeutlichen: Rasmus Rask und Rasmus Nyerup besorgten 1808 eine dänische Übersetzung der *Snorra-Edda*, welche die Vorlage der 1811 von Jakob Adlerbeth veröffentlichten schwedischen Übersetzung bildete. 1818 erschienen Rasks Edition der Gesamtausgabe der *Snorra-Edda* und Afzelius' schwedische Fassung der *Lieder-Edda*, im Jahr darauf eine schwedische Übersetzung der *Snorra-Edda* von Anders Jacob Cnattingius. Großen Einfluss erlangten schließlich Finnur Magnússons Arbeiten zu den *Eddas*; auch seine Publikationen über nordische Mythologie und Archäologie wurden aus dem Dänischen ins Schwedische übersetzt (vgl. ebd.: 63–66).

In der schwedischen Schulordnung von 1820, an der Geijer beteiligt war, spiegelt sich die Wertschätzung der *Eddas* wider. In dem bislang parochial geprägten Bildungssystem, das sich stark an Latein, Griechisch und Hebräisch orientierte, ist die Neuerung bemerkenswert, dass Unterrichtung der nordischen Mythologie am Gymnasium zur Pflicht wird:

Das Fach Geschichte soll den Schülern eine umfassende Kenntnis der nordischen Mythologie vermitteln, heißt es in den neuen Anweisungen. Selbst die unteren Klassenstufen könnten in »kleinen ausgewählten Stücken« etwas über die nordische Welt erfahren. Das empfohlene Lehrbuch ist »die schwedische Übersetzung von Professor Nyerups Edda oder die heidnische Götterlehre der Skandinavien, erschienen 1811.«³¹

In der eingangs erwähnten Abhandlung *De Vänämöine* von 1827 zitiert Lönnrot übrigens – darauf wurde nach Kenntnisstand des Autors bisher nicht hingewiesen – auch Erik Gustaf Geijers *Svea Rikes Häfder*³² von 1825 (vgl. Lönnrot 1827: 6),³³ ein Fachbuch über nordische Geschichte und Mythologie, in dessen Zentrum natürlich die *Eddas* stehen.

31 »Historieämnet skulle ge sina elever en fullständig kunskap om den nordiska mytologin, heter det i anvisningarna. Redan de lägre klasserna skulle kunna ta del av den fornnordiska världens i »smärre valda stycken«. Som kursbok rekommenderas den år 1811 utgivna svenska översättningen av professor Nyerups Edda eller Skandinavernas hedniska gudalära.« (Stenroth 2019: 523; vgl. auch van Gerven 2019: 60)

32 Etwa: »Traditionen des Svea-Reiches«.

33 Wörtlich ist zu lesen: »E. G. Geyer, Svea Rikes Häfder, p. I. Ups. 1825 p. 401.« Auch auf der angegebenen Seite verweist Geijer auf die *Edda*.

5. Elias Lönnrot als Kompilator des finnischen Epos

Während Gottlund – neben anderen – einen Grundstein für die Sammlung von Volksdichtung legte, konnte Lönnrot die Vision eines Volksepos umsetzen. Lönnrot selbst wurde zum weitaus bedeutendsten Sammler – laut Karkama nahm er auf seinen eigenen Sammelreisen auch die Ausgaben von Schröters und Gottlunds mit (vgl. Karkama 2001: 62).³⁴ Darüber hinaus kannte er noch andere Werke Gottlunds (vgl. Apo 2009: 4).

Das bei Gottlund noch prominente *Nibelungenlied* spielte in Finnland letztlich keine bedeutende Rolle – in den über 5000 Seiten von Sjögrens *Ephemerider* etwa taucht es nur ein einziges Mal auf; das Epos lässt sich als Reflexion des Wegs der Romantik nach Schweden auffassen. Auch Lönnrot mag davon gehört haben – in Geijers *Svea Rikes Häfder* erscheint es noch an einer Stelle. Sehr viel mehr beeinflusst wurde er jedoch durch die *Edda*-Rezeption.

An Stelle von Gottlunds Dreiklang aus Homer, *Nibelungenlied* und Ossian treten bei Lönnrot Homer, die *Edda* und die Haltung eines Anti-Macpherson: Die Ossian-Debatte, d.h. die Frage nach der Authentizität der Gesänge, war Lönnrot seit seiner Turku-er Studienzeit bekannt (vgl. Hämäläinen 2012: 66; Anttonen 2015: 62) und maßgeblicher Grund dafür, dass er alle Quellen öffentlich zugänglich machte (vgl. Haapoja-Mäkelä/Stepanova/Tarkka 2018: 20). Diese bewusste Transparenz sorgte dafür, dass der Entstehungsprozess des *Kalevala* lückenlos nachvollziehbar ist. Lönnrots Methode lässt sich vor diesem Hintergrund kurz mit Saarelainen verdeutlichen:

All the verses in the *Kalevala* were recorded from original singers but [...] Lönnrot shaped and transformed them into a literary epic which had never before existed, [...] Lönnrot was open about his method; already in the first edition of the *Kalevala* (1835), he states that the original oral folk poems were sung separately and not in the form of such epic he has compiled. (Saarelainen 2020: 422)

Nach der Veröffentlichung der zweiten – heute gebräuchlichen – Fassung des (*Neuen*) *Kalevala* 1849 nahm Lönnrot in einem Brief vom 30. März 1851 an den späteren französischen Übersetzer des *Kalevala*, Louis Léouzou Le Duc, explizit Stellung zur Echtheit der *Kalevala*-Gesänge und Bezügen zu »Macphersons ossianischen Gesängen«.³⁵

Im Dezember 1833 schrieb Lönnrot, dass er nun allein von Vänämöinen schon 5000 bis 6000 Verse gesammelt habe, jedoch fortfahren wolle, bis er etwa »einen halben Homer« (»en samling, som svarar emot $\frac{1}{2}$ Homerus«), zusammenhabe.³⁶

Nur wenige Wochen später, im Februar 1834, schrieb Lönnrot an seinen ehemaligen Turku-er Professor, nun Vorsitzender der Finnischen Literaturgesellschaft, Henrik Gabriel Linsén über sein erwachtes Verlangen, die Gesänge zu einem

34 Vgl. auch den Briefwechsel Lönnrots und Gottlunds vom Januar, online unter: <http://lonnrot.finlit.fi/omeka/items/show/6261>, und September 1829, online unter: <http://lonnrot.finlit.fi/omeka/items/show/1628> [beide Stand: 1.3.2023].

35 »Macphersons ossianska sånger«, online unter: <http://lonnrot.finlit.fi/omeka/items/show/7805> [Stand: 1.3.2023].

36 Online unter: <http://lonnrot.finlit.fi/omeka/items/show/2287> [Stand: 1.3.2023].

zusammenhängenden Ganzen zu ordnen, [...] aus der finnischen Mythologie etwas der isländischen Edda entsprechendes zu bekommen [...] eine solche Sammlung, die unsere Nachkommen so hoch schätzen wie die gotischen Völker die Edda oder die Griechen und Römer, wenn nicht Homer, so zumindest Hesiod.³⁷

Die *Eddas* als Inspiration lassen sich auch in der Gestaltung des (*Alten*) *Kalevala* nachweisen: »The similarity between the first songs of the Edda and the first songs of the Kalevala is particularly remarkable« (Lönnroth 1990: 88).

Wie gezeigt wurde, nennt Elias Lönnrot am Beginn seiner Abhandlung *De Väinämöine* 1827 die *Swensk Literatur-Tidning* 1817, in der Gottlund seinen heute vielzitierten Eposgedanken entwickelte. Diese Idee proklamiert Elias Lönnrot acht Jahre später jedoch für sich: In der Vorrede zum (*Alten*) *Kalevala* (Lönnrot 1835: III) betont er, die Anordnung der Volksdichtung zum Epos sei seine Idee und seines Wissens nach habe dies keiner zuvor versucht oder darauf hingewiesen (vgl. Anttonen 2015: 58; Nivala 2019: 27). Nach von Schröters *Finnischen Runen* wurde Gottlunds Einfluss einmal mehr verschwiegen. Gottlund wurde seinerseits einer der vehementesten Kritiker des *Kalevala* u.a. mit dem Einwand, es sei eher ein literarisches Produkt Lönnrots als ein Volksepos (vgl. Anttonen 2015: 66).

6. Zusammenfassung

Elias Lönnrot und das heute sogenannte *Alte Kalevala* – dem bekanntlich in den kommenden Jahrzehnten weitere Versionen folgen – werden in der Regel aus der Perspektive eines kraftvollen Neubeginns und eines nationalen Aufbruchs betrachtet. Man braucht nur zum Jahr 1822, dem Studienbeginn Lönnrots, zurückzukehren: Im selben Jahr nahmen auch J.L. Runeberg, der spätere Nationaldichter, und J.V. Snellman, der spätere Nationalphilosoph Finnlands, ihre Studien in Turku auf (vgl. Manninen u.a. 2021: 66).

Dieser Beitrag hat Elias Lönnrots *Kalevala* als Resultat, als vorläufige Vollendung eines Prozesses gezeigt, der auf finnischer Volksdichtung fußt, deren Sammlung durch Porthan und Herder sowie die schwedischen Phosphoristen und *Götiska förbundet* befeuert wurde.

Carl Axel Gottlund hatte bedeutenden Anteil sowohl an von Schröters *Finnischen Runen* und damit wie gezeigt an der Bekanntheit finnischer Volksdichtung in ganz Europa als auch an der Initiierung des *Kalevala*-Prozesses. Beide Leistungen gelangten nicht ins Bewusstsein der breiteren Öffentlichkeit. Sein Name fehlt zwar wegen seines Zitats von 1817 zu Recht in kaum einer *Kalevala*-Darstellung – und doch steht er völlig im Schatten des Epos, das Lönnrot schuf. Der Beitrag zeigt auf, welche Einflüsse in dem Zitat Gottlunds fassbar werden und welche Entwicklungen zwei Jahrzehnte später auf Lönnrot wirkten. Gottlund lieferte Lönnrot nicht nur die Vision, sondern baute auch an der

37 »[U]ppsteg hos mig begäret att ordna dem (efter) till ett helt sammanhängande för att derigenom uti Finska Mythologien få något motsvarande den Isländska Eddan [...] en sådan samling (fram) hos våra efterkommande möjligtvis kommer att värderas lika högt som hos de Göthiska folkslagen Eddan eller om hos Greker och Romare, om ej Homerus så åtminstone Hesiodus.«
Online unter: <http://lonnrot.finlit.fi/omeka/items/show/1139> [Stand: 1.3.2023].

Brücke zwischen schwedischer und Türkuer Romantik, zwischen Dichtung des Volkes und Unabhängigkeit der Nation. Der den frühen schwedischen Romantikern den Namen gebende *Phosphoros*, der ›Morgenstern‹ oder die ›personifizierte Morgenröte‹, steht am Beginn des *Kalevala*-Prozesses und erhellt auch die Bedeutung des zu Unrecht vergessenen Carl Axel Gottlund.

Literatur

- Anttila, Aarne (2¹⁹⁸⁵): Elias Lönnrot. *Elämä ja toiminta*. 2. Aufl. Helsinki.
- Anttonen, Pertti (2015): The Kalevala and the Authenticity Debate. In: János M. Bak/Patrick J. Geary/Gábor Klaniczay (Hg.): *Manufacturing a Past for the Present. Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe*. Leiden/Boston, S. 56–80.
- Ders. (2022): The Grimm Brothers and the Quest for Legends in Nineteenth-Century Finnish Folklore Studies. In: Terry Gunnell (Hg.): *Grimm Ripples. The Legacy of the Grimms' Deutsche Sagen in Northern Europe*. Leiden/Boston, S. 448–480.
- Apo, Satu (2004): Laulaen vai kirjallisesti luoden? Uuden Kalevalan valmistusprosessi Elias Lönnrotin kuvaamana. In: Anna-Leena Siikala/Lauri Harvilahti/Senni Timonen (Hg.): *Kalevala ja laulettu runo*. Helsinki, S. 273–298.
- Dies. (2009): Uusin-Lönnrot-myytti ja kansanrunouden editiohistoria. In: *Elore* 16, H. 2, S. 1–21.
- Atterbom, Per Daniel Amadeus (1810): Kritik. Öfversigt af Poesiens Historia. Af Friedrich Ast, Professor vid Universitetet i Landshut. In: *Phosphoros* I, H. 1, S. 116–127.
- Bisztray, George (2002): Awakening Peripheries: The Romantic Redefinition of Myth and Folklore. In: Angela Esterhammer (Hg.): *Romantic Poetry*. Amsterdam, S. 225–248.
- Branch, Michael/Häkli, Esko/Leinonen, Marja (Hg.; 2020): Anders Johan Sjögren: *Allmänna Ephemerider. Dagböckerna 1806–1855*. Helsingfors.
- Brylla, Charlotta (2003): Die schwedische Rezeption zentraler Begriffe der deutschen Frühromantik. Schlüsselwortanalysen zu den Zeitschriften *Athenäum* und *Phosphoros*. Stockholm.
- Dehrmann, Mark-Georg (2019): Galerie der Volksgeister. Zum europäischen Diskurs des ›Nationalepos‹ im 19. Jahrhundert. In: *Zeitschrift für Germanistik* 29, H. 2, S. 282–303.
- Forssell, Pia (2013): Editionsgeschichte in Finnland – eine mehrsprachige Herausforderung. In: Paula Henrikson/Christian Janss (Hg.): *Geschichte der Edition in Skandinavien*. Berlin, S. 461–487.
- Ganander, Christfrid (1789): *Mythologia Fennica*. Åbo.
- Geijer, Erik Gustav (1825): *Svea Rikes Häfder, Första Delen*. Uppsala.
- Ders./Afzelius, Arvid. August. (Hg.; 1814): *Svenska Folk-Visor från Forntiden. Samlade och utgifne af Er. Gust. Geijer och Arv. Aug. Afzelius*. Stockholm.
- Gerven, Tim van (2019): Is Nordic Mythology Nordic or National, or Both? Competing National Appropriations of Nordic Mythology in Early Nineteenth-Century Scandinavia. In: Simon Halink (Hg.): *Northern Myths, Modern Identities. The Nationalisation of Northern Mythologies Since 1800*. Leiden/Boston, S. 49–70.
- Glauser, Jürg (Hg.; 2016): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart.

- Gottlund, Carl Axel (1817): *Finland och Deß Inwånare* (Forts. fr. N:o 23) [Rezension]. In: *Swensk Literatur-Tidning* 9, H. 25 [24], S. 385–400.
- Ders. (1818): *Pieniä Runoja Suomen Pöijille Ratoxi. Ensimmäinen osa*. Uppsala.
- Grafton, Anthony (1999): *Juden und Griechen bei Friedrich August Wolf*. In: Reinhard Markner/Giuseppe Veltri (Hg.): *Friedrich August Wolf. Studien, Dokumente, Bibliographie*. Stuttgart, S. 9–31.
- Graves, Peter (2004): *Ossian in Sweden and Swedish-Speaking Finland*. In: Howard Gaskill (Hg.): *The Reception of Ossian in Europe*. London/New York, S. 198–208.
- Haapioja-Mäkelä, Heidi/Stepanova, Eila/Tarkka, Lotte (2018): *The Kalevala's Languages: Receptions, Myths, and Ideologies*. In: *Journal of Finnish Studies* 21, H. 1/2, S. 15–45.
- Häkli, Esko (Hg.; 1988): *Gelehrte Kontakte zwischen Finnland und Göttingen zur Zeit der Aufklärung. Ausstellung aus Anlass des 500-jährigen Jubiläums des finnischen Buches*. Göttingen.
- Hämäläinen, Niina (2012): *Yhteinen perhe, jaetut tunteet. Lyyrisen kansanrunon tekstualisoiminnin ja artikuloiminnin tapoja Kalevalassa*. Turku.
- Häntsch, Carola (2010): *Finnland im Fokus deutscher Philosophen*. In: Robert Schweizer (Hg.): *Zweihundert Jahre deutsche Finnlandbegeisterung. Zur Entwicklung des deutschen Finnlandbildes seit August Thiemes »Finnland«-Poem von 1808*. Berlin, S. 141–156.
- Hammarsköld, Lorenzo (1814): *Till Utgifwarne af Iduna, om den af Hr Friedrich Rühs sednast kungjorda Skrift angående Isländska Skaldekonstens Ursprung*. In: *Iduna* V. Stockholm, S. 82–110.
- Ders. (1817): *Aura* [Rezension]. In: *Swensk Literatur-Tidning* 9, H. 20, Sp. 305–318, H. 21, Sp. 329–336.
- Heikinheimo, Ilmari (1933): *Kaarle Aksel Gottlund. Elämä ja toiminta*. Porvoo.
- Heinz, Jutta (2014): *»Geographie der dichtenden Seele«. Die Entwicklung einer naturalistischen Ästhetik in Herders Volkslied-Projekt*. In: Stefan Hermes/Sebastian Kaufmann (Hg.): *Der ganze Mensch – die ganze Menschheit. Völkerkundliche Anthropologie, Literatur und Ästhetik um 1800*. Berlin/Boston, S. 125–144.
- Heinzle, Joachim (2014): *Traditionelles Erzählen. Zur Poetik des »Nibelungenliedes«*. In: Ders.: *Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied*. Stuttgart, S. 125–135.
- Järvinen, Irma-Riitta (2017): *Kalevala Guide*. Helsinki.
- Karkama, Pertti (2001): *Kansakunnan asialla. Elias Lönnrot ja ajan aatteet*. Helsinki.
- Laine, Päivi (2020): *Suutarinpojasta Venäjän tiedeakatemiaan akateemikoksi. A.J. Sjögrenin ura Pietarissa 1820–1855*. Vantaa.
- Lauer, Reinhard (2014): *Vergleich der maurischen und osmanischen Herrschaft in Europa durch Johann Gottfried Herder und Adolf Ellisen*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Osmanen und Islam in Südosteuropa*. Berlin/Boston, S. 139–156.
- Lehtinen, Ildikó (2017): *The M.A. Castrén Collection at the Museum of Cultures/the National Museum of Finland*. In: Ders. (Hg.): *Matthias Alexander Castrén. Collectiones museorum*. Helsinki, S. 96–119.
- Lönnrot, Elias (1827): *De Väinämöine. Priscorum Fennorum Numine*. Turku.
- Ders. (1835): *Kalewala taikka wanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinoisista ajoista*. 1. Teil. Helsinki.

- Lönnroth, Lars (1990): *The Old Norse Analogue: Eddic Poetry and Fornaldarsaga*. In: Lauri Honko (Hg.): *Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors*. Berlin/New York, S. 73–92.
- Manninen, Juha u.a. (2021): *A History of Philosophy and Psychology in Finland, 1809–1917*. Helsinki.
- Mrozewicz, Boleslaw (2009): *Literarische finnisch-deutsche Beziehungen bis 1918*. In: *Folia Scandinavica* 10, S. 99–106.
- Nesselrath, Heinz-Günther (2014): *Heyne und die Homerische Frage*. In: Balbina Bähler/Heinz-Günther Nesselrath (Hg.): *Christian Gottlob Heyne: Werk und Leistung nach zweihundert Jahren*. Berlin/Boston, S. 29–42.
- Niedling, Christian (2021): *Eine versteckte Philologie. Zur Entwicklung der »nationalen Wissenschaften« Finnlands*. In: Hans-Joachim Solms/Jörn Weinert (Hg.): *Deutsche Philologie? Nationalphilologien heute. Sonderheft zum Bd. 139 der Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, S. 147–163.
- Ders. (2022): *Lönnrots Werk und Gottlunds Beitrag – zum Einfluss der Romantik auf die Entstehung des Kalevala*. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 123, H. 2, S. 119–135.
- Nikula, Kaisu (2005): *Zur Umsetzung deutscher Lyrik in finnische Musik*. Jyväskylä.
- Nivala, Asko (2019): *Eurooppalainen romantiikka ja Kalevala*. In: Ulla Piela/Pekka Hakamies/Pekka Hako (Hg.): *Eurooppa, Suomi, Kalevala. Mikä mahdollisti Kalevalan?* Helsinki, S. 15–37.
- Osinski, Jutta (2002): *Homer-Bilder im 19. Jahrhundert*. In: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart, S. 202–219.
- Porthan, Henrik Gabriel (1766–1778): *De Poësi Fennica*. 5 Bde. Åbo (Turku).
- Pulkkinen, Risto (2003): *Vastavirtaan. C. A. Gottlund 1800-luvun suomalaisena toisinajattelijana: Psykobiografien tutkimus*. Helsinki.
- Rantala, Heli (2019): *Eurooppalaisia aatteita 1800-luvun alun Turun akatemiasa*. In: Ulla Piela/Pekka Hakamies/Pekka Hako (Hg.): *Eurooppa, Suomi, Kalevala. Mikä mahdollisti Kalevalan?* Helsinki, S. 38–55.
- Riikonen, Hannu (2020): *Porthan, Franzén, and Runeberg: Three Examples of Herder's Reception in 18th and 19th Century in Finland*. In: Liisa Steinby (Hg.): *Herder und das 19. Jahrhundert. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft, Turku 2018*. Heidelberg, S. 399–414.
- Röling, Bernd (2020): *Odins Imperium. Der Rudbeckianismus als Paradigma an den skandinavischen Universitäten (1680–1860)*. Leiden.
- Rühs, Friedrich (1809): *Finland und seine Bewohner*. Leipzig.
- Saarelainen, Juhana (2015): *Elias lönnrot ja unelma kielestä. Historiallisuus ja kansanrunouden siirtäminen menneisyydestä tulevaisuuteen 1800-luvulla*. In: Pertti Grönholm/Heli Paalumäki (Hg.): *Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamisia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle*. Turku, S. 107–144.
- Ders. (2020): *Traces of Herder in the First Half of 19th Century Finland: Elias Lönnrot and the Compilation of the Kalevala*. In: Liisa Steinby (Hg.): *Herder und das 19. Jahrhundert. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft, Turku 2018*. Heidelberg, S. 415–426.
- Sarjala, Jukka (2020): *Turun romantiikka. Aatteita, lukuvimmaa ja yhteistoimintaa 1810-luvun Suomessa*. Helsinki.

- Ders. (2022): Läsning förenar. Om den lärda och litterära gemenskapen in Åbo i början av 1800-talet. In: *Historisk Tidskrift för Finland* 107, H. 1, S. 36–67.
- Schmeidler, Marie-Elisabeth (1968): Zum Aufenthalt des finnischen Historikers Henrik Gabriel Porthan 1779 in Göttingen. In: *Göttinger Jahrbuch* 16, S. 163–175.
- Schröder, Stephan Michael (2011): 1809 aus deutscher Perspektive: Rühs' Finnland und seine Bewohner. In: Jan Hecker-Stampehl u.a. (Hg.): 1809 und die Folgen. Finnland zwischen Schweden, Russland und Deutschland. Berlin, S. 229–248.
- Schröter, Hans Rudolf von (1819): *Finnische Runen*. Uppsala.
- SKVR (1908–1948 [1997]): *Suomen Kansan Vanhat Runot I-XXXIV, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*. Helsinki; online unter: skvr.fi [Stand: 1.3.2023].
- Stenroth, Ingmar (2019): *Göthiska förbundet. Det nationella genombrottet i svensk kultur*. Eigenverlag.
- Wohlleben, Joachim (1990): *Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung von Winckelmann bis Schliemann*. Göttingen.
- Wolf, Friedrich August (1795): *Prolegomena ad Homerum. Sive, de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi*. Halle.

Robinsonade Against Colonialism and National Socialism: Alexander Moritz Frey's *Der Mensch* (1940)

Paola Mayer/Rüdiger Mueller

Abstract Circa 1938 verfasst der wegen antinationalistischer Ansichten aus Deutschland geflüchtete A. M. Frey im Schweizer Exil die Geschichte *Der Mensch*, die einen blonden, herrschsüchtigen Deutschen darstellt, der mit einer schwarzen Insulanerin auf einer öden Insel strandet. Der Text setzt sich mit zwei Intertexten auseinander, Defoes Robinson Crusoe und dem biblischen Genesis-Mythos, um sowohl Kolonialismus wie auch Nationalsozialismus schonungslos zu dekonstruieren. Frey entlarvt die fehlerhafte Argumentation für die essentialistische sowie die kulturgeschichtliche Überlegenheit der weißen ›Rasse‹, wodurch er nicht nur den ideologischen Rassismus, sondern auch den Glauben an eine positive, zivilisatorische Auswirkung der europäischen Kultur anprangert.

Titel Robinsonade kontra Kolonialismus und Nationalsozialismus: Alexander Moritz Freys *Der Mensch* (1940)

Keywords Nationalsozialismus; Kolonialismus; Robinsonade; Alexander Moritz Frey (1881-1957); Daniel Defoe (1660-1731)

Introduction

A white European man having to survive on an uninhabited Caribbean island together with a dark-skinned indigenous person – this plot is instantly recognizable as the basis for a Robinsonade. When the island in question has just emerged newly formed from the ocean and the two humans stranded on it are a man and a woman, however, a further, secondary intertext is equally recognizable, »ein Schöpfungsnarrativ« (Seefried 2022: 160), the biblical Genesis story. The latter text is a myth of origin and of the fall from grace, the former a colonialist statement in which race relations are presented: the civilizing

Paola Mayer (University of Guelph); Rüdiger Mueller (University of Guelph);
pmayer@uoguelph.ca; mueller@uoguelph.ca;
<https://orcid.org/0009-0001-4997-5314>; <https://orcid.org/0009-0006-6463-475X>;

© Paola Mayer/Rüdiger Mueller 2023, published by transcript Verlag

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

and saving of the savage by the more advanced and therefore superior human, the whole anchored in the notion of Providence. What kind of response to these texts can one expect when the author reworking their ingredients is a political exile from Nazi Germany, writing in the late 1930s? Subversion is the most likely answer, and subversion is indeed what one finds in Alexander Moritz Frey's (1881–1957) *Der Mensch*. To be more precise, Frey creates a Robinsonade in order to deliver a condemnation of colonialism as an essentially racist, unjustifiable endeavour, based on a belief in the superiority of the white »race«¹ which is at once fallacious in its premises and toxic in its effects. In so doing, he simultaneously enacts a taking back or refutation of Daniel Defoe's (c. 1660–1731) model of benevolent colonialism and uses its scenario to comment on the most aggressive racist and imperialist ideology of his own age, namely National Socialism. Through the allusions to the biblical creation myth and through its treatment – or perhaps non-treatment – of religion, *Der Mensch* also enacts a taking back of certain notions at the core of Christianity, notably those of original innocence, of the possibility of an earthly paradise, and of Providence, which is common to its two intertexts. The present essay aims to explicate these theses, reading what is perhaps Frey's most devastatingly pessimistic text as a commentary on his own time, on the phenomenon of racism, on the fallacies of religion, and on human nature per se.

Both Robinson Crusoe and the unnamed German who is the protagonist of *Der Mensch* are convinced of the superiority of white men over other races, but the reasons for this putative superiority are different. Furthermore, whereas Defoe's *Robinson Crusoe* as a whole confirms its protagonist's position – which indeed accords with the author's own –, the narrative mode and outcome of *Der Mensch* question and gradually dismantle the claim of superiority. In both texts, the justification for the racist position must be sought in the protagonists' assumption that Europeans are civilized whereas others are not. This assumption is tested through the protagonists' self-reflection and development, the effect that isolation has on them and on the vestiges of civilization they carry with them, and above all their relationship to the non-white Other. In one case the test succeeds, in the other it fails. Though Crusoe is alone on the island for twenty-five years, then on it with Friday as sole companion for a further three years, he remains what he was: a white European Christian, solidly grounded in his faith in Providence and in the beliefs and practices of his nation. Indeed, as a result of the process of reflection that his life on the island prompts, he is a better representative of European religion, customs and technological advancements at the end than he was before the shipwreck. From this vantage point, he is able to instruct Friday and »elevate« him to his own level, thus confirming the superiority claim of European civilization, as defined by these three elements. For the novel as whole, Crusoe's success proves the intrinsic value of what he represents.

The reverse obtains in Frey's text. His protagonist does not remain what he was but rather regresses to a savage state, both mentally and physically. His relations with the non-white Other involve no attempt at instruction or elevation to his own status but rather naked exploitation and debasement. Although he is never alone on the island, he

1 Seefried speaks of the inhumanity of such an »Überlegenheitsphantasie« (Seefried 2022: 160).

feels lonely because he considers the indigenous woman who lands with him there an inferior: his racism prevents him from seeing her as a companion, an equal, which her loss of speech only exacerbates. This isolation does not prompt critical self-reflection as was the case with *Crusoe*. He has no religious faith to ground him and give him hope. Most importantly for our purposes, the markers of difference which should bolster his belief in white European superiority slowly but surely crumble under the eroding effects of the island's primitive conditions, so that at the end all that is left of his cultural baggage is his conviction that white and blond is beautiful, black is ugly and inferior, and this pernicious and irrational attitude is all he successfully teaches his children. For the novella as a whole the European's failure thus exposes the intrinsic flaws of his values. They are not only morally abhorrent but unsound in their premises and incapable of sustaining the test of a hostile environment. By contrast to Defoe, the views of protagonist on the one hand, author and reader on the other, diverge sharply. Frey's text indicts European civilization as ephemeral, illusory, based on false premises and actually harmful in its effects.

Since *Der Mensch* is generally unknown (and until now not easily obtainable),² a plot summary may be helpful. An unnamed European man lands on a Caribbean island where the indigenous people at first intend to kill him, but, thanks to a »Machtprobe« which he passes due to his »europäische Überlegenheit«, they come to fear and accept him as ruler of their society. Like *Crusoe*, this protagonist thus has an experience as what we might call colonial overlord: *Crusoe* was for a time owner of a plantation and of slaves in Brazil; while Frey's character has not technically enslaved the natives, but does rule them despotically and causes them to work for him. The text is silent as to the nature of the »Machtprobe« and of the »Überlegenheit« but we can speculate that it likely involved superior knowledge and not improbably technology. It is hardly likely to have been a test of physical strength, which is not intrinsically European. In this too, a parallel to *Crusoe* might be found, a point to which we will return. It is also worth noting that it later emerges that the man is a German, but Frey chooses not to highlight it at this point, referring to him repeatedly as a European – the comment intended by the text is thus one on European civilization in general, though we will argue that specifically German considerations are at play.

Whereas *Crusoe* is shipwrecked on the uninhabited island on his way to purchase slaves, in *Der Mensch* it is a whole island that is wrecked, swallowed by the sea as a result of a seaquake. The outcome is the same, however: both protagonists save themselves on an island that is completely uninhabited; with the difference that, whereas *Crusoe's* island is well provided with both flora and fauna, the one in *Der Mensch* has newly emerged from the sea as a result of the same quake, and is thus nothing but bare rock and mud, devoid of vegetation, and visited only by sea birds whose droppings provide the basis for future – limited – plant life. A further crucial difference must be noted: whereas *Crusoe* is able to salvage numerous accoutrements of civilization (guns, gunpowder, tools, clothing, foodstuffs etc.) from the ship, nothing is salvaged from the previous island by

2 The text was published in 1940 by Querido Verlag, then again in 1950 by Vineta but has been out of print since then. It is now available in a new edition (*Der Mensch und andere Erzählungen*, Elsinor Verlag, 2021).

Frey's protagonist beyond a couple of planks of wood, the mat he had been lying on and the clothes he was wearing. As already mentioned, this protagonist does not have to wait twenty-five years for his Friday: one of the indigenous women was in a boat at the time of the disaster and immediately joins him on the island.

In both texts communication is problematic: in Defoe's temporarily, in Frey's permanently. Friday and Crusoe do not speak the same language and initially communicate by signs, but Crusoe soon teaches Friday – an adept and quick pupil – English so that real intellectual exchange becomes part of the relationship. Meaningful communication remains unattainable for Frey's protagonist although he already knew the indigenous Caribbean language. The woman can understand him from the start but cannot respond because she has lost the power of speech and never regains it, in spite of his attempts – sometimes benevolent, then increasingly violent – to teach her. Determined to have the solace of human speech, the man then begets three children from the woman (it hardly need be said that he does not request her consent); two of these, a boy and a girl, turn out white and blond like the father, the third, another boy, black like the mother. The father teaches them language, at first German, but soon abandons that in favour of the Caribbean language of his former island. He privileges the white children who notice the neglect of their brother and take advantage of it to torment and victimize him, forcing him to do all the work. The mother is now disregarded by all and one day disappears, without anyone searching for her or grieving over the loss. When the children are teenagers, all three men lust after the girl; the father tries to make use of his putative overlordship to take her, but it now emerges that he had not established a dominion of fear over his children as he had over his earlier indigenous subjects. The blond son makes use of one of their few wooden implements to kill him. The boy then wounds his black brother and takes possession of his sister. The text ends on these acts of savagery.

Biological Essentialism Deconstructed

As this ending indicates, Frey differs from Defoe in that he is sharply critical of the protagonist, both plot outcomes and elements of figural narration serving to underline the fallacies in the latter's thinking. As scholars have argued, while the belief in the superiority of white Europeans is maintained in *Robinson Crusoe* and elements of racist thinking are undeniably present, we are not dealing with straightforward biological essentialism (cf. Gautier 2001: 169). The description of Friday exemplifies the ambivalence: on the one hand, he is a very positive character, on the other he is portrayed in terms that bring him close to European appearance. Physically, Friday is »comely« in appearance and in Crusoe's eyes this comeliness lies in the absence of both African and Indigenous traits: he looks »not [...] as the *Brasilians*, and *Virginians*, and other Natives of America« (Defoe 1995: 149; emphasis in original). In this regard the two protagonists are parallel in that they equate blackness and specific features with ugliness. Friday's skin colour is »not quite black« nor conforming to the Caribbean stereotype: »The Colour of his Skin was [...] very tawny [...] a bright kind of dun olive Colour«, »His hair was long and black, not curl'd like Wool« and »his Nose small, not flat like the Negroes, a very good Mouth, thin Lips« (ibid.: 148 et sq.). He is endowed with excellent personal qualities: intelligence, warm

emotions and a natural morality. It must be said that his goodness is evinced by his eagerness and aptitude to absorb the Christian religion and European mores. Put another way, the Other is judged positively to the extent that he is willing to shed his Otherness and thereby affirm European superiority.

This in itself militates against biological essentialism, since it is possible for the non-European to become as good as – or indeed better than many – Europeans by embracing European civilization. To this must be added that Crusoe, reflecting on Friday's natural goodness, notes specifically that savages have the same faculties and the same good qualities as Europeans and often make better use of them (cf. *ibid.*: 151). He concludes that they are in no way inferior to Europeans except that they do not have knowledge of the true religion and thus wander in darkness and sin. To explain Defoe's position, Gary Gautier has coined the concept of an essentialism that is diachronic rather than synchronic: Europeans are superior not *per se* and for all time, but at that given moment in history, on the basis of the true religion and of the »improvements« of learning, science and technology (Gautier 2001: 169). In other words, Crusoe is superior to Friday because he is a Christian, because he is not a cannibal, because he can read and write, wears clothes, and has a gun; but that superiority will cease to exist when Friday has fully attained all these achievements. According to this model, the text's claim for European superiority is not based on race, though the description of Friday cited above partly undermines this. We will be arguing that Frey attacks this diachronic justification for superiority as well as the essentialist one, and that herein lies one reason for his »Crusoe« being returned to the most primitive conditions, without the benefit of any technological accoutrements.

Frey's protagonist is a firm believer in biological essentialism. He is indeed a biological essentialist of the most simplistic kind, who not only thinks but also feels that white is good and attractive, black bad and repulsive, in fact, not even quite human. Having become the despotic ruler of the island people, he gives free rein to his sexual appetites, taking whichever young girls he chooses as »Beischläferinnen« only, never as spouses, and having any offspring resulting from these encounters killed immediately because »Ihm hatte gegraut vor den Bastarden, schlimmen Mischungen aus seiner blonden Herrschsucht mit dem unterwürfigen Wesen der bronzebraunen hässlichen Insulanerinnen« (Frey 2021: 28). Since he can and does choose whichever girls he wishes, it must be concluded that in his eyes all the island women are ugly, and it is thus no stretch to conclude that they are ugly because they are bronze brown. Blondness, by contrast, would seem to be a virtue. Perhaps oddly, given the benefit he gets from indigenous submission, he also regards submissiveness as a vice to be discouraged in children. »Herrschsucht« presumably is a virtue. One is surprised by this until one remembers that Frey is writing this text in the late 1930s in exile from Nazi Germany, having fled because his outspoken opposition to Nazi ideology put him in danger of arrest. It is not difficult to recognize in »blonden Herrschsucht« an apt allusion to the Nazis' most prized traits. The notion of a hierarchy of master race and inferior races, the one destined to command, the others fit only for menial service, is subtly reflected in this valuation. As the protagonist's attitudes unfold, he emerges more and more clearly as a prototype of Nazi racial ideology. Alone on the newly emerged island with an indigenous woman, he feels nothing but repulsion for her, again dwelling on her »ugliness.« When he copulates with her,

he does so only to produce children, having to suppress his disgust at her appearance, and deliberately taking her from behind, so as not to see her face:

Er überwand seinen Ekel, unterstützt von der Brunst, die nach zwei Jahren enthalt-samen Lebens heißer in ihm aufkochte, und gesellte sich dem Weibe zu. Er nahm sie, wie ein Tier das Tier nimmt, – voll Absicht so, um ihr häßliches, breitgefaltetes Gesicht in der Umarmung nicht sehen zu müssen, um nur das Ziel der Befruchtung zu erreichen, um sie trüchtig zu machen wie ein Gefäß, aus dem er Geschöpfe hervorgehen lassen wollte, die ihm den grenzenlosen Schauer vor der Einsamkeit vertreiben sollten. (Ibid.: 44)

When he has children, he increasingly neglects and disadvantages the dark-skinned one, »je mehr er der Mutter zu gleichen begann.« (Ibid.: 45) Conversely, the daughter is »die Schöne« (ibid.: 50) simply because she has blond hair and white skin. His rejection of the non-white Other is thus as much visceral repulsion as intellectual prejudice and in this too it alludes to Nazi vituperation of other races. The colonial relationships that result from this attitude are quite different from those modelled by the Crusoe-Friday relationship.

The Master-Servant Relationship

Central to Defoe's and Frey's texts is an unequivocal master-servant relationship. Both begin with a symbolic gesture of abject subjection to a superior being on the part of the indigenous person, a self-abasement resulting from a mixture of fear and gratitude. Friday, grateful to the man who has just saved him from being eaten by his enemies, but terrified by his seemingly magical ability to make horrible noise and dispense death from afar, prostrates himself before Crusoe and puts the latter's foot on his head (Defoe 1995: 149). In *Der Mensch*, the indigenous woman, believing that the white man caused the quake that destroyed her people to punish them for what he deems poor behaviour while he chose to spare her, prostrates herself before him and puts his foot on her neck (Frey 2021: 30). This moment, incidentally, puts beyond doubt the deliberate intertextual relationship to Defoe's novel. In both texts, the relationship thus initiated is one in which the white man assumes mastery, even possession of the indigenous servant, who obeys orders unquestioningly. When Crusoe first realized cannibals had visited his island, he had a dream in which he rescued a prisoner from them, who then shows him the way to the mainland. As a result of the dream, he decides to get one or more savages in »my Possession« (Defoe 1995: 144) and »to make them entirely Slaves to me« (ibid.: 145). His appreciation for Friday's good qualities means that Crusoe never reduces him to slave status, nevertheless a hierarchical element shapes their relationship from the start. The matter of names illustrates this particularly pithily: Crusoe never asks the savage's name, he simply imposes a new one, one deliberately chosen to be a constant reminder of the debt of gratitude owed, since Friday was the day Crusoe rescued the savage (cf. ibid.: 149). Equally tellingly, he does not inform Friday of his own name, dubbing himself simply Master (cf. Novak 1997: 117). From the start and throughout, the Master's orders are to

be carried out, his likes and dislikes respected, his teachings accepted and followed. Nevertheless, the relationship is not without quid pro quo. Not only did Crusoe indeed save Friday's life, he then improved that life by civilizing the savage – something that twenty-first century readers may regard as a dubious benefit, but that Defoe clearly did not question. Crusoe improves Friday's material existence by sheltering him in the cave, clothing him, teaching him agriculture, and giving him bread, fruits and vegetables to eat, eventually instructing him in the use of firearms. Even more importantly he improves Friday's moral existence by teaching him to accept European social taboos – notably against cannibalism – and inducting him in Christianity, the one true religion that will result in the salvation of his soul. The instruction of Friday is done by example and by kindness, by showing the benefits of the European way rather than by imposing them. As a result, a true friendship and mutual affection develops between the two, so much so that Friday's devotion to Crusoe is compared to that of a child for his father (Defoe 1995: 151) – a comparison that at once captures the positive, caring dimension and the imbalance of the relationship. Various scholars have thus read the novel as modelling a good, benevolent form of colonialism, one that would see the colonizer treating the colonized with kindness, honesty and respect, and that would benefit the colonized by imparting on them the advantages of Christianity and European technology.³

In *Der Mensch* no element of quid pro quo mitigates the hierarchical nature of the master-servant relationship. As one might expect, given the protagonist's attitude described above, his relationship to the non-white Other is one of ruthless exploitation unalleviated by any element of kindness and respect. On both islands, his mastery involves sexual exploitation of the women⁴; on both islands the only evidence of communication with the indigenous people takes the form of giving commands or meting out punishment. The quake that destroyed the first island catches the European in a characteristically colonial moment: surveying his dominion from a height (here the roof of his palace), considering that he needs to order the natives to cut some trees that are obstructing his view of the sea. As we later learn, he never worked himself, his sole activity was that of imparting orders. The woman's act of submission was not an isolated instance: on the previous island, when he, the European, sat in judgement over any islanders who had done »etwas Verbotenes« – obviously forbidden by him – they would often prostrate themselves before him (Frey 2021: 30).

The man's relationship with his woman Friday continues the same pattern of oppression. Once again, the act of naming symbolizes taking possession of the Other. The violence implicit in this act is more overt here than in Defoe's novel, where it is disguised by the fact that Friday accepted the name willingly. Here, the woman vehemently protests

3 Scholars are divided as to whether Defoe is blind to the violent elements of British colonialism and thus sees it as benevolent by contrast with the brutality of the Spanish conquests in the New World (e.g., Hulme 1986: 199; McInelly 2003: 7 et sqq.), or whether he is criticizing British practices and proposing a change in strategy (e.g., Todd 2018: 143–145).

4 Seefried rightly terms it »Abwertung des weiblichen Körpers« (Seefried 2022: 160), focusing on the body but largely neglecting indigeneity and ethnicity in her short observations on »otherness« and »foreignness« (ibid.: 160–164).

the first, Caribbean name he assigns her, whereupon he relents and inflicts on her a German name; she continues to protest for the rest of her life, but he disregards her unhappiness and continues to use the imposed name. The choice of name itself (Lisbeth) shows a further denigration, since it is the name of an unattractive servant with whom he had sex and whom he later came to dislike. The text, which is often figural narration, is quite open about the fact that his relationship to her is one of naked exploitation: »Nein, lieben konnte er sie nicht; nicht einmal begehren. Aber er wollte sie sich dienstbar machen« (Frey 2021: 39). This means, in addition to ordinary service such as preparing shelter and food, getting what he desires out of her (»aus ihr herausholen«): at first human sounds, then, when that fails, children. And his method includes kindness only to the extent that he thinks it might help her relearn to speak; when that fails, he does not hesitate to try the effect of beatings. His justification for this exploitation, though it should be stressed that he himself does not regard justification as necessary, is that he sees her as less than human: »sie war ein unschönes, reizloses Tier, das gut anpacken konnte« (ibid.: 30); when she is pregnant, he »behandelte sie sorgsam wie ein kostbares Stück Vieh, das keine Fehlgeburt erleiden, kein totes Junges werfen durfte.« (Ibid.: 44) As this language suggests, his attitude to the children to be produced is the same, which will later be confirmed by the way he treats them. As already mentioned, there is no other side to the relationship with his woman Friday. Not only is there no kindness, no trust, no affection, but he does not attempt to »civilize« her in any way. He does not try to teach her anything beyond speech, and that only so that he may alleviate his solitude by hearing human language. Even the rescue which prompted her act of submission was a fallacy: he did not save her from drowning in the seaquake, chance saved her. Still, she thinks he has godlike powers by which he destroyed the others but saved her. He does nothing to instigate that belief, but neither does he try to dispel it, instead making use of it to cement his domination.

One can draw a parallel from the micro level of individual relationships to the macro level of the state. Todd has argued that the Crusoe-Friday relationship models the benevolent colonialism with its economic exploitation but also its civilizing of the savages which Defoe believed in and wished to promote (Todd 2018: 150–154). Likewise, the relationship of the German man with his »Lisbeth« reflects the violent, unashamedly exploitative nature of Nazi imperialism grounded in racial ideology, though around 1938 Frey could not yet suspect the enormity of its atrocities. On the evidence thus far, one could conclude that Frey is using *Robinson Crusoe* to oppose an acceptable model of colonialism not based on racism against an unacceptable one based on the theory of racial superiority. But this is not the case, his attack on colonialism is more radical and comprehensive than that. To illustrate this, we now turn to his treatment of the putative superiority of civilized man.

Deconstructing European »Civilization«

As discussed above, in *Robinson Crusoe* the claim for the superiority of Europeans, on which Crusoe's mastery over Friday also rests, hinges on the ostensible benefits of European civilization. Frey takes these up and puts them to the test, by reducing the living

conditions on the island to ground zero. One by one they fail this test, raising the question: of what value is civilization if it cannot be reproduced, if it crumbles in the face of adversity, even in the mind and behaviour of its exponent? The markers of civilization that occur in both texts can be identified as follows: religion (its specificity as Christianity is crucial in *Robinson Crusoe*, immaterial in *Der Mensch*); a set of norms and taboos that make social organization possible, including the attitudes of submission and dominance on which social hierarchy hinges; language as tool for communication; and, last but certainly not least, the material inventions such as weapons, tools, and consumer goods, which make life more comfortable – what we might refer to as technology for convenience.

In the conceptual world of Defoe's novel, technology would be considered merely a tool, but, from the vantage point of a comparison with Frey's tale, it is revealed to be the most important element, crucial to Crusoe rescuing Friday, to the superiority he asserts over Friday, and perhaps most importantly, to Crusoe remaining a civilized European. Crusoe is able to rescue Friday from his enemies because he has a gun, and Friday prostrates himself in submission before Crusoe only in part out of gratitude, but mainly and most immediately because he is struck by terror and awe at the noise of the gun and in view of this mysterious, unfathomable means of dealing death. When he understands that the gun was the implement of death, he regards it as a sort of god, talks to the gun and implores it not to kill him. In addition to that, everything that enables Crusoe to maintain his distinctness from savages (his dwelling, the agricultural activities and hunting that provide his food, his clothing) depends on the tools and goods – and again, most especially on the guns – that were shipwrecked with him. These are all things that came with him from Europe, that he did not and could not have recreated for himself.

Frey poses the question, what happens if all the technological accoutrements of civilization are removed from the civilized man? He answers it by doing just that, removing them. The European and his woman Friday find themselves on the new island with nothing but her wooden boat and the few planks and mat on which the man was lying. No weapons and no tools accompany them, and the man is unable to create any, beyond a few primitive wooden implements of no particular usefulness. He is not even able to make fire, one of the earliest discoveries of primitive man, though it is unclear whether it is because he lacks the means or the knowledge. Without these technological advancements, all the material comforts and achievements of civilization vanish at once: man and woman are reduced to sheltering in a cave lined with seaweed, eating sea birds and crustaceans raw. And even these most primitive comforts are the achievements of the indigenous woman. The man neither teaches her how to find and prepare their food and shelter nor does he take any hand in the work. Without the aid of European-made tools, it is clear that a member of an indigenous society is better equipped to survive in the wilderness than a European. One claim to superiority of civilized man over the savage confirmed in *Robinson Crusoe* is thus instantly dismantled in *Der Mensch*. Crusoe had found clothing on the ship, and, thanks to the pins, needles, and thread he found there, was able to make more. Clothing is a particularly visible marker of civilization that distinguishes him from the savages. When Friday arrives, Crusoe very quickly makes him clothes. The usefulness of these on a tropical island may be doubted, and Friday at first finds them uncomfortable, but the intention is clearly to indicate his embracing of European civilization, so

that clothes function as a marker of his progress and elevation. In *Der Mensch*, the process goes the other way: the woman always was and now remains naked; the man has only such clothes as he wore at the time of the quake, which disintegrate in time, and he lacks either the initiative or the knowledge to manufacture any out of materials around him. He himself notices with concern that physically he resembles the woman more and more: they are both naked, his skin is burned by the sun to a hue close to hers, his hair is long and unkempt like hers, and they both smell like carnivores (Frey 2021: 41). Not only the markers of civilization represented by clothes and combs are thus gone, even the marker to the claim of racial superiority, the white skin, now exists only in his mind.

After many years on the island, the man discovers buried in the sand a wooden box containing European artefacts, evidence of an advanced degree of civilization: written documents, jewelry, a portrait of his mother – it should be noted that these are all items of European manufacture, only the box was made on his first Caribbean island. But, unlike the goods salvaged by Crusoe, these items are useless and frivolous, of no possible value or meaning to children born in a state of nature, or even to the European transposed to that state. The paper indeed has succumbed to nature and been reduced to pulp. The comment on civilization, that so much of its accoutrements are useless and frivolous luxuries of no relevance to the harsh necessities of existence, cannot be accidental. As mentioned earlier, the text does not reveal how the German man passed the »Machtprobe« that made his despotic rule of the first island possible, but it seems the more likely that some product of technology played a role in it, in view of what happens on the second island: neither physical strength nor his intelligence cause him to establish any such ascendancy over his children. They do not fear him, and his son kills him unconcernedly and with ease. The difference in the conditions in the two texts reveals that technology is the key factor in establishing the superiority of the European encountering indigenous people, and a superiority thus established amounts to little more than might is right, a grim observation well suited to the political realities of Europe on the eve of the Second World War.

Religion plays a crucial role in *Robinson Crusoe*, not only as the most important benefit of civilization imparted to Friday, but because it keeps Crusoe what he is – a civilized European – throughout the twenty-five years of his isolation. Prior to the shipwreck, Crusoe was not a particularly good Christian, »I had liv'd a dreadful life, perfectly destitute of Knowledge and Fear of God« (Defoe 1995: 96), but religion initiates a process of reflection that makes him a better person. When he finds that he, alone of all those on the ship, has survived, he asks himself why he has been saved, and concludes that God, in his infinite mercy, has placed him on the uninhabited island as a punishment for his sins and as an opportunity to redeem himself.

I then reflected that God, who was not only Righteous but Omnipotent, as he had thought fit [...] to punish and afflict me, so he was able to deliver me [...] 'twas my unquestion'd Duty to resign myself absolutely and entirely to his Will [...] also to hope in him, pray to him, and quietly to attend the Dictates and Directions of his daily Providence. (Ibid.: 114)

is consequently doomed to silence for the rest of his days. Further, the island on which the two find themselves, though newly created, is no garden of Eden, being utterly desolate and barren, devoid of any flora and fauna. This is a new beginning as geologists and evolutionists describe it, not a biblical one. The place taken in both intertexts by the guiding hand of Providence is thus void in *Der Mensch*, and so the faith and hope that sustain Crusoe are not possible. Solitude and silence, even the empty sky, are oppressive and threaten dehumanization. Far from being a gift or a promise this new beginning offers nothing that would be a reason for gratitude or faith, life itself being more a burden than a good in these circumstances. The protagonist thus travels the opposite path than Crusoe: reaffirmation in atheism rather than in faith.

The markers of civilization featured in both *Robinson Crusoe* and *Der Mensch* include language and speech, but these are more prominently addressed in the latter than in the former. In both it is speech that ends solitude and establishes human relations, but its absence does not drive Crusoe to the brink of despair as it does the protagonist of *Der Mensch*, who feels in danger of lapsing into a bestial state without it. In Defoe's novel, European language, specifically English, not only establishes a relationship between Crusoe and Friday, but constitutes the first step in the latter's induction into European civilization. The process unfolds unproblematically since Friday is a quick learner.

By contrast, in *Der Mensch* speech and language fail, both as means of establishing interpersonal relations and as vehicle for imparting civilization. Having failed to help his woman Friday recover the power of speech, he solves the problem by producing offspring to whom he can teach language. The solution seems to work at first but quickly becomes problematic. He begins to teach them a European language (German), although he himself has not spoken it for a long time – thus far paralleling Crusoe. But unlike Crusoe, he soon abandons the attempt because he feels that German – like the jewelry he finds and throws away again – is irrelevant to this setting, its words are not appropriate semantic equivalents to the signified objects. He then teaches them the Caribbean language of his first island, but the communication thus enabled remains limited and becomes ever more so. Unlike Crusoe, he does not use language to impart to his children the benefit of European knowledge: no intellectual exchange in the form of conversations about social organization, religion, philosophy, science occurs; thus, they know nothing beyond the concrete world of the island. Instead, language serves solely as a means of communicating about immediate needs or tasks, which are extremely limited in the island setting. Nor is language used to establish affective bonds or to exchange thoughts; as it emerges towards the end of the tale, the man and his children are strangers to each other, with no understanding of or interest for each other's personalities – something that will prove fatal for the man. It is noteworthy that, though he had imposed a name on the woman, against her evident opposition, he does not give names to his children, justifying it to himself first by the argument that names are unnecessary where only five people are present, then, that they are too alien for him to name. As naming is recognized as a way of taking possession of things and people (cf. Nowak 1997: 111 et sqq.), this omission is a sign as much of his declining *Herrschaft* as of his disinterest. All the markers of his presumed superiority are crumbling along with civilization in him, defeated by the force of a hostile environment.

The final marker of civilization to be considered are the norms and taboos governing social relationships, which are necessary to make coexistence and social organization possible. These would include absolute prohibitions against certain behaviours, but also dictates such as respect and obedience towards one's elders, particularly one's parents, which form the basis for hierarchy. These are fundamental, not just to advanced societies such as the European one, but to any stage of civilization that involves social organization, and even to other herd animals. Defoe's novel to some extent recognizes this: Friday displays such social virtues as gratitude, respect for one's elders (his father as well as Crusoe), obedience to those above him in the social hierarchy. Nevertheless, Defoe chooses to turn the taboo against cannibalism into a crucial marker of difference between the indigenous peoples as savage and the Europeans as civilized. Crusoe therefore imparts to Friday his abhorrence of this practice and weans him from it by means of tasty animal meats such as boiled or roasted kid. This instance of education serves to justify Crusoe's assumption of dominion by establishing his moral superiority. It thus serves the same function as Crusoe's induction of Friday into Christianity, but in a more immediate and visceral way, as most readers of whatever time and religion will recoil from the prospect of cannibalism.

In *Der Mensch*, Frey takes up the notion of a taboo as marker of difference between the civilized and the savage, not in order to confirm that difference as Defoe does, but rather in order to reverse the pattern of *Robinson Crusoe*. Instead of elevating the savage to European morality, the European abandons even the last cornerstone of civilization and returns to savagery at its most basic, namely the stage prior to any social organization as defined from the Eurocentric vantage point. *Der Mensch* too addresses this issue by focusing on a basic taboo. The taboo against incest occupies the same functional and symbolic place that the one against cannibalism has in *Robinson Crusoe*. In accordance with the new meaning assigned to it, however, it appears at the end, ushering in the final deposition and defeat of the European. As the European's white-skinned and blond daughter passes through puberty, he begins to desire her sexually, and to regard his sons as potential rivals. Horrified at first by his own thoughts, he rapidly not only accustoms himself to the notion of incest, but even begins to justify it in a manner that denies the validity of moral dictates. In fact, he denies the validity of any authority but that of his arbitrary will: »Warum eigentlich nicht? Wer hat mir zu gebieten? Wessen Gesetze gelten hier? Die meinen. Gar keine. Gar keine? Das erkenne ich nicht an. Denn was ich tue, ist richtig getan und rechtens. Also gelten meine Gesetze« (Frey 2021: 50). This hubristic self-elevation to godlike state, the culmination of any tyranny, could be regarded as a perverse product of civilization but it also marks a return to the state of nature in the protagonist's thinking and behaviour. It leads him to the thought that there are too many humans on the island, that is, too many males. At the next meal he asserts his dominance over his sons in the way the alpha male of any animal group would do: by taking the best bits of meat away from them. Finally, he takes hold of the girl, orders his sons to stay away, and leads her towards the cave. It is at this point that the blond son, who also has been lusting after the girl, kills his father and takes possession of his sister. The father, who should have taught his sons the incest taboo, does just the reverse: he models the deed and acts as a catalyst for it, just as he conceives the notion of killing his son before the son performs the act of patricide.

The protagonist's death at the hands of his son highlights how completely he failed to assume the role of teacher so ably carried out by Crusoe. It emerges that he has not taught his children any of the moral beliefs, of the attitudes and behaviours that make social organization as understood by Europeans possible and that prevent – or at least regulate – violence. Indeed, there is no evidence that he taught them anything beyond language. He has not taught them respect for their elders and has not provided them an example of familial love, since he treated their mother as a servant or worse, a domestic animal, and he did not love the children, merely using them to fill the emptiness of the island. Consequently, they have no love or respect for either parent, regarding the mother's disappearance with indifference, tolerating the father, then removing him when he becomes a rival. After this the sons behave as any animal would, attacking each other in their rivalry for sexual rights over the female. The protagonist, ironically, has neglected to teach his children even those myths that make the tyranny of one man possible. Religion is one such myth – as we have seen it causes the woman to revere him –, others could be the notion of the common good or that of the wisdom of the leader or elders. He still believes he is lord of the island, but that notion is only possible in a social organization – European civilization – and he failed to elevate his children to any stage of civilization. He has left them in the state of nature, and there only the law of the physically strongest prevails, to which the European succumbs. The conclusion of this text is thus a bitter and pessimistic realization that the force of environment, combined with the basic selfishness of human nature, easily prevail over the achievements of civilization, which completely crumble before these.

Conclusions

It now becomes clear why this text is titled *Der Mensch*. It is an investigation of the human animal and what it will do, left to itself and put in a position of power over others. Further, it is an exploration of the myths by which civilization maintains itself, their power to withstand adverse environmental conditions, and their effect on human relations. By setting up the experiment of return to the most hostile and primitive living conditions, tempered only by the ideological baggage in the minds of the first generation, Frey reckons with the two intertexts of this tale, refuting the myths they would perpetuate and exposing the flaws of their ideologies. In a notebook containing thoughts on disparate subjects, written during his Swiss exile, Frey expressly rejects the story of an original earthly paradise – and indeed religion as a whole – as an untruthful and harmful fairy tale: »[Das Märchen vom Paradies] ist ein gefährlicher Schwindel, unter dessen einschläferndem Bild der Mensch unfähig wird, klar die Gefahren zu sehen, denen er ausgesetzt ist durch das eigene Herz, so dass er seiner Aufgabe nicht nachgehen kann – der Aufgabe, ohne Gott und ohne Paradies auf dieser von tausend bösen Kräften heimgesuchten Erde das schlimme Leben in ein besseres zu wenden.« (Frey undated) By his depiction of the newly created island Frey eliminates the dangerous illusion of the Genesis tale, and with it the notion of a benevolent god guiding the fate of his creatures which also grounds Robinson Crusoe (the character and the novel). Yet, when a human is indeed left to himself to face the task of creating a better world the outcome is utter failure. The

failure is caused by human nature with its innate egotism, but also fostered by one of the worst ideologies the human mind has created: that of a hierarchy of races or peoples. Here Frey's response to his primary intertext with its affirmation of colonialism enters.

At the outset of this paper, we cited Gautier's opposition between an absolute and unalterable biological essentialism and a diachronic essentialism that grounds superiority in the achievements of civilization, such as religion, morality, and technology. As we claimed then and have now shown, Frey addresses and refutes both models. The claim based on race is false: it rests on characteristics that are merely skin-deep or socially constructed and whose desirability is equally artificial because it is a matter of arbitrary preference. Worse, the effects of this ideology are pernicious for both the putative inferior group, which is exploited, maltreated, and forced into subjection, and for the putative superior one, whose worst traits of egotism, despotism and idleness are promoted. By showing the failure of civilization to curb harmful tendencies of human nature, or even to maintain itself in primitive conditions, Frey likewise refutes the diachronic model. The only claim to European superiority that is not refuted, since it is removed from the picture, is technology. But that, unsupported by an ethics or a faith in whose service it can claim to do good, amounts to no more than the superiority of the man or the group with the most effective weapons, which is a more destructive version of the law of the fittest – an apt and bleak comment on a Europe about to be overrun by Nazi imperialism.

Literature

- Defoe, Daniel (1995): *Robinson Crusoe. An Authoritative Text, Contexts, Criticism*. 2nd ed. Ed. by Michael Shinagel. New York/London.
- Frey, Alexander Moritz (2021): *Der Mensch*. In: Idem: *Der Mensch und andere Erzählungen*. Ed. by Paola Mayer and Rüdiger Mueller. Coesfeld, pp. 28–53.
- Frey, Alexander Moritz (undated): *Gedanken zum Tag*. Unpublished, typed manuscript, Deutsches Literaturarchiv Marbach.
- Gautier, Gary (2001): *Slavery and the Fashioning of Race in Oroonoko, Robinson Crusoe, and Equiano's Life*. In: *The Eighteenth Century* 42, no. 2, pp. 161–179.
- Hulme, Peter (1986): *Robinson Crusoe and Friday*. In: Idem: *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492–1797*. London/New York, pp. 175–222.
- McInelly, Brett C. (2003): *Expanding Empires, Expanding Selves: Colonialism, the Novel, and Robinson Crusoe*. In: *Studies in the Novel* 35, no. 1, pp. 1–21.
- Novak, Maximillian E. (1997): *Friday: or, the Power of Naming*. In: Albert J. Rivero. (ed.): *Augustan Subjects. Essays in Honor of Martin B. Battestin*. Newark/London, pp. 110–122.
- Seefried, Romina (2022): *Körpergrenzen – Körperräume – Körperzeichen. Zur Inszenierung und Funktionalisierung von Körperlichkeit im Werk Alexander Moritz Freys*. Dissertation Universität Passau; online at: https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/files/1123/seefried_romina_koerperlichkeit.pdf [1.3.2023].
- Todd, Dennis (2018): *Robinson Crusoe and Colonialism*. In: John Richetti (ed.): *The Cambridge Companion to »Robinson Crusoe«*. Cambridge, pp. 142–156.
- Wheeler, Roxann (1995): *»My Savage«, »My Man«: Racial Multiplicity in Robinson Crusoe*. In: *ELH* 62 (Winter), pp. 821–861.

Die verwirrende Kraft des weißen Raumes

Zur deutschsprachigen Esterházy-Rezeption (1996–2017)

Csongor Lőrincz

Aber die Sprache der Literatur ist nicht die der Verständigung, sondern die des Schöpferischen. Aus nichts etwas machen – das ist nichts für Gentlemen. Die Literatur ist kein Haustier, sie ist nicht gezähmt, theoretisch zumindest nicht. Die Literatur ist nicht für Literaturpreise geschaffen. Die Literatur gehört nicht zur Rechtmäßigkeit, nicht zur Toleranz, sondern zur Leidenschaft und zur Liebe.

Esterházy 2004

Abstract *The paper presents an introduction into the reception of Péter Esterházy in German-language press. The wide canonization of Esterházy as a writer and an intellectual is understood to have been crowned by the Peace Prize of the German Book Trade in 2004 – undoubtedly the most prestigious of all the awards Esterházy has been honoured with. However, as unanimous and wide-ranging as the celebrations of Esterházy have been during his lifetime, this reception was just as hushed following his death in 2016. The reasons for this are well worth examining. This article interprets the history of Esterházy's reception in its relationship to the author's works, with the following main viewpoints: Esterházy's works as performances of language art, the interpretability of his oeuvre on a regional and world-literary horizon, the literary articulation of and fictional crossings with historical experiences, and finally, certain aspects of cultural criticism in Esterházy's texts, as well as their religious horizons. The paper reflects separately on the regional diversity of Esterházy's reception in Southern and Northern German, Austrian and Switzerland, the cultural indexes of their differences determining the expressions and actions of literary judgement of taste and value.*

Csongor Lőrincz (Humboldt-Universität zu Berlin);
loerinc@hu-berlin.de;

<http://orcid.org/0009-0004-1582-8107>;

© © Csongor Lőrincz 2023, published by transcript Verlag

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

Title *The Irritating Power of White Space: On the German-Language Reception of Esterházy (1996–2017)*

Keywords Péter Esterházy (1950–2016); reception; Central Europe; fictionality; world literature

Einleitung

Aspekte der Interkulturalität im Verstehen und der Aneignung fremdsprachiger, im vorliegenden Fall: übersetzter, Texte sind in der Regel von mehreren Faktoren beeinflusst. Hier soll nur auf einen, allerdings entscheidenden Effekt hingewiesen werden, zumal wir es mit einer sprachinternen, zugleich regional bedingten Differenz zu tun haben werden: Es geht um die verschiedenen interpretierenden Sprachen in der deutschsprachigen Kulturpublizistik und im literarischen Feuilleton, die die auf Deutsch erschienenen Werke des ungarischen Schriftstellers Péter Esterházy (1950–2016) zum Gegenstand haben. Der Gegenstand ist also die interpretierte Sprache dieser Texte, die natürlich zuerst von der ungarischen Literaturkritik besprochen wurden. Die meisten Aspekte der deutschsprachigen Rezeption, die weiter unten zur Sprache kommen, wurden in der einen oder anderen Weise auch in der ungarischsprachigen Kritik thematisiert (aus der weiter unten reichlich zitiert wird). Dennoch kann die Frage virulent werden, inwiefern »das Gemeinte« – um mit Walter Benjamins Aufsatz über *Die Aufgabe des Übersetzers* zu sprechen – von verschiedenen »Arten des Meinens« im Bereich der verschiedenen Sprachen konditioniert wird (Benjamin 1972: 15). Interkulturell herausgeforderte und geschärfte Interpretationsansätze haben – erst recht in einem nicht nur transnationalen, sondern auch metasprachlichen und metaliterarischen Zusammenhang wie hier, wo es um die verschiedenen hermeneutischen Aneignungen der Erzählprosa von Esterházy geht – die Art des Meinens ihrer Texte und entsprechender sprachlicher Verhaltensweisen zu lesen. Das meint im vorliegenden Fall nicht nur die Unterschiede zwischen dem Deutschen und dem Ungarischen, sondern auch – wie es ebenfalls weiter unten zu sehen sein wird – Differenzen innerhalb des Ersteren im Sinne einer gewissen kulturellen und historischen Verschiedenheit der deutschsprachigen Länder. In der Rezeption von Esterházy werden nämlich genau solche, auch sprachlich manifestierte Differenzen sprechend, die zugleich von einem breiteren historischen und kulturellen Hintergrund geprägt sind. Eine größere sprachlich-kulturelle Nähe der interpretierenden Sprache zur interpretierten Sprache erzeugt ein anderes Verhältnis zu dieser, ermöglicht einen anderen Umgang mit ihr und stiftet bestimmte Sinnstrukturen, die ohne die genannte Nähe oder den entsprechenden Hintergrund nicht ganz nachvollziehbar sind. Hier wird die hermeneutische Dimension der fremdsprachigen Texte nicht nur explizite Bedeutungen nahelegen, sondern bereits ein anderes Verhältnis zur Sprache schlechthin voraussetzen – durchaus auch auf der Ebene einer mehr physiologischen, »biopoetischen« Beziehung zur Sprachlichkeit. Und dies ist keine Einbahnstraße: Es wird nämlich nicht nur darum gehen, wie bestimmte deutschsprachige Kritiker:innen die Texte von Esterházy lesen, sondern auch, wie diese wiederum – das wird auch mithilfe von Teilen der ungarischsprachigen Rezeption gezeigt – die erwähnten literaturkritischen Texte und die in ihnen artikulierten Lektüreansätze lesen. Das Verhältnis der interpretierenden Spra-

che zur interpretierten Sprache kehrt sich also auch um. Die Art des Meinens ist nämlich nicht einfach nur allgemeinsprachlich oder alltagskulturell, sondern auch von verschiedenen literarischen Traditionen geprägt: Es ist natürlich beileibe nicht gleich, ob ein Autor – was z. B. das Gesprächshafte der Prosa anbelangt – aus der Tradition eines Theodor Fontane (1819–1898) oder eines Kálmán Mikszáth (1847–1910) kommt. Im Fall von Esterházy sind ja intertextuelle Hintergründe von eminenter textueller und poetologischer Bedeutung, folglich entzündet sich bei ihm – erst recht in den Übersetzungen seiner Texte – praktisch an jedem Wort die genannte Problematik eines unscheinbaren, aber umso weitreichenderen Unterschiedes, zugleich Zusammenhangs zwischen dem Gemeinten und der Art bzw. den Arten des Meinens.

Bekanntlich wurde Péter Esterházy im deutschen Sprachraum dank der Übersetzung mehrerer seiner Werke und der lebhaften literaturkritischen Rezeption im Wesentlichen bereits in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre kanonisiert. Der Salzburger Residenz Verlag verpflichtete sich damals, Esterházy's Werke herauszubringen, und so erschien bis Ende der achtziger Jahre ein wesentlicher Teil der unter dem Titel *Einführung in die schöne Literatur* versammelten Texte auf Deutsch. Ein Überblick über die frühe Rezeption findet sich im letzten Kapitel des Esterházy-Buches von Julianna Wernitzer (vgl. 1994: 132–144), auch Ernő Kulcsár Szabó geht in seiner Esterházy-Monographie mehrfach auf sie ein (vgl. Kulcsár Szabó 1996: 195f.). Daher wird diese Phase der Rezeptionsgeschichte hier (auch aus Platzgründen) nicht behandelt, es wird vielmehr versucht, die wichtigsten Tendenzen und Formationen der Rezeption Esterházy's im deutschen Sprachgebiet etwa seit der Mitte der neunziger Jahre zu umreißen. An dieser Stelle fällt sofort auf, dass die Anzahl der Artikel zu Esterházy's Werk nach dem Tod des Autors 2016 stark abgenommen hat, dass die Kritik von einem Tag auf den anderen gleichsam eingestellt wurde. Als ein größeres Problem kann erscheinen, dass auf dieses Verstummen der Kritik keine literaturwissenschaftliche Reflexion der Werke Esterházy's im deutschen Sprachgebiet folgte, diese wurden weiterhin nicht zu einem »Teil der regelmäßigen fachwissenschaftlichen Bezugnahmen« (ebd.: 195). Folgende Feststellung von Ernő Kulcsár Szabó aus dem Jahr 1996 gilt heute, ein Vierteljahrhundert später, leider immer noch:

In der maßgeblichen Fachliteratur zur Postmoderne findet Esterházy – beispielsweise im Vergleich mit Pavić – ebenso wenig eine wesentliche Rezeption wie Hrabal, Danilo Kiš, Nádas oder Kundera. Im Grunde gibt es auch in der verständigsten – und in Sachen Preise aufmerksamsten – deutschen Rezeption nur vereinzelte Spuren eines Interesses, das über die kulturelle Publizistik hinausgeht. (Ebd.)¹

Deshalb bleibt diesem Aufsatz im Wesentlichen nichts anderes übrig als der Versuch, einen Überblick über die Esterházy-Rezeption zu geben, wie sie sich in der erwähnten deutschsprachigen kulturellen Publizistik abzeichnet.²

1 Bei einigen der genannten Autoren ist die Lage heute anders, nicht jedoch bei Esterházy, wofür auch die sog. hungarologische Sektion der ungarischen Literaturwissenschaft eine nicht zu vernachlässigende Verantwortung trägt.

2 In deutscher Sprache lassen sich nur sehr wenige fachwissenschaftliche Aufsätze über Esterházy's Werke finden, z. B.: Weiland 2015; Seiderer 2016; Vollhardt 2021.

In dieser Rezeption sind positive Beurteilungen eindeutig als vorherrschend zu bezeichnen. Den gemeinsamen konsensuellen Ausgangspunkt oder die implizite affirmative Geste praktisch aller Rezensionen und Kritiken bilden Esterházy's virtuoser Umgang mit Sprache und Text, der weite weltliterarische, intertextuelle und kulturgeschichtliche Horizont seiner Texte und die außerordentliche Tiefe ihrer Bedeutungsschichten. In literarischer Hinsicht wird Esterházy auch weiterhin vor allem als Künstler der Intertextualität und des Zitats gefeiert, dieser Aspekt hat sich in der Rezeption zu einem Topos verfestigt. Anspruchsvollere, tiefergehende Kritiken betonen die sprachliche Vielstimmigkeit von Esterházy's Werk, seinen Charakter zwischen den Sprachregistern, den textuell-modalen Dialog, den es über das Spiel mit Zitaten hinaus mit den Gasttexten führt, und die Bedeutung der transformativen Funktionen dieses Dialogs; schließlich nehmen sie auch die Erkundung impliziter, unabgeschlossener semantischer Schichten und Effekte der Texte in Angriff. Im Vordergrund der Rezeption stehen natürlich das historisch-politische Umfeld von Esterházy's Texten und ihre Antworten auf dieses Umfeld und das korrelative Bedingungssystem bzw. die Texte selbst und ihr Entstehen als Antworten.

Auffällig ist die kanonische Funktion der Gestalt des Autors, die in der symbolischen Hauptströmung der Rezeption regelmäßig als Ausgangspunkt impliziert ist. Es gibt praktisch keine Rezension, in der nicht auf Esterházy's Lebenslauf eingegangen wird, wobei seine aristokratische Abstammung und Familiengeschichte (die vor allem im Zusammenhang mit *Harmonia Caelestis* mit textinterpretierender Gültigkeit ausgestattet wird) stets besonders betont werden. Dieses Moment wird in der deutschsprachigen Rezeption zum Emblem des Europäischen, als gleichsam familiär ererbter, obligater Habitus. Einige bringen daneben das Etikett ›plebejisch‹ an, um auf einzelne entscheidende soziale Erfahrungen des blaublütigen Autors zu verweisen, beispielsweise im Kontext der realsozialistischen Lebenswelt oder des Fußballs. Auch die positive Würdigung von Esterházy's sozusagen ›perfekten‹ Deutschkenntnissen bleibt nicht aus (die deutschen Kritiker erwähnen einen ›österreichisch-ungarischen‹, ›Wiener‹ oder ›K.u.k.-Akzent in Esterházy's Deutsch, einen idiomatischen Zug, der dem Bild des Autorsubjekts ihrer Ansicht nach Authentizität verleiht). Vielen Kritikern bietet auch Esterházy's physische Erscheinung (vor allem seine unverwechselbare Haarpracht) als Bestandteil seiner personalen Aura einen wichtigen Anhaltspunkt zur Würdigung seiner Werke oder zumindest dazu, den Grundton für diese Würdigung zu finden. Charakteristischerweise betonen sie ihre Sympathie mit den verbalen Verhaltensmustern des Autors, die er anlässlich von Lesungen und Gesprächen virtuos und routiniert zugleich handhabte. Gelegentlich wird, wesentlich zurückhaltender, der nicht immer ganz funktionale Charakter von Esterházy's mündlichen Reaktionen, Antworten und Bemerkungen thematisiert, es kommt sogar vor, dass sich ein Kritiker naserümpfend über Esterházy's (deutschsprachige) Vortragsfähigkeiten äußert. Mit einem Wort: Die biographischen Züge von Esterházy's Autorschaft bilden in der Mehrzahl der Kritiken die herausgehobenen Bezugspunkte. So hat es den Anschein, als hätten Esterházy seine Biographie und Erscheinung ebenso wie seine Umgangsformen beinahe für die Rolle des kanonischen mitteleuropäischen Autors prädestiniert. Es fällt nicht leicht, im Zusammenhang mit Verfassern aus anderen Regionen analoge Beispiele dafür zu

finden, dass das Biographische³ und die sozialen Verhaltensmuster eines Autors derart umfassend phänomenalisiert und in den Dienst der Kanonisierungsgeste gestellt werden. Natürlich hängt dies auch mit den Gesten des Autors zur Selbstverortung durch Gemeinschafts- oder Milieusuche zusammen, auf die er großes Gewicht legte, wie er in Interviews mehrfach erwähnte.⁴ Mancher Rezensent vermutet, dass sich Esterházy anlässlich seiner öffentlichen Auftritte einer hervorragend aufgebauten und einstudierten Rolle bediente,⁵ und die Rolle der Verlagswerbung ist ebenfalls kaum zu überschätzen.⁶ Esterházy's weitreichender Kanonisierung nicht nur in seiner Rolle als Schriftsteller, sondern auch als Intellektueller setzte bekanntlich der *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* 2004 die Krone auf, der von den zahlreichen Preisen, die Esterházy erhielt, zweifellos die höchste Auszeichnung ist, denn er vereint literarische, historische, politische und sogar moralische Gesichtspunkte. Mit der Verleihung dieses Preises erreichte Esterházy's internationale Bekanntheit ihren Höhepunkt. Zugleich wurde er zwar zu Lebzeiten im deutschen Sprachgebiet einhellig und in breiten Kreisen gefeiert, nach *Harmonia Caelestis* und dem Friedenspreis sogar in einem kaum zu überbietenden Ausmaß, aber ebenso intensiv verstummte die Rezeption nach 2016/2017. Es wurde still um Esterházy. Mag sein, dass die Verlage und die Presse mit ihren anderen, aktuelleren Starautoren beschäftigt sind. Doch zugleich liegt darin auch eine Chance: Zeit und Raum, sich mit Esterházy's Werken und weniger mit ihrem Verfasser (genauer: mit den eigenen Gefühlen, die sich mit dem Verfasser verbinden) zu beschäftigen. Sollte das eintreten können, worauf eine Stelle in *Esti* ironisch-melancholisch verweist? »Zuweilen ist es --- im Hinblick auf die Arbeit --- ausgesprochen störend, dass ich lebe --- als toter Autor könnte ich in Ruhe arbeiten --- Liebe, Freundschaften, Vaterland, Engel, Kutteln --- und ich würde meine Zeit nicht vertrödeln --- mit genau diesen Dingen.

Blödsinn --- auch wenn es stimmt.« (Esterházy 2013: 271)

-
- 3 Natürlich waren zahlreiche Schriftsteller in Ostmitteleuropa auf irgendeine Weise von der Willkür des kommunistischen Systems betroffen. Aber Esterházy's aristokratische Herkunft lässt dieses Phänomen in seinem individuellen Fall in einem besonderen Licht erscheinen.
 - 4 In einem Interview im *Standard*: »Die Literatur war mir ziemlich fremd [in den siebziger Jahren; C.L.]. Ich weiß nicht, ob ich überhaupt was über Literatur gedacht habe, aber was ich so angefasst habe, es waren eher meine Hände als mein Verstand. Was ist Literatur? Ich wusste auch noch nicht, was ich will. Am Anfang braucht man Freunde, man braucht eine Umgebung, die schützt, und ich habe dann in österreichischen und auch in deutschen Literaturmenschen meinen Schutz gefunden.« (Esterházy/Föderl-Schmid 2007) Wie vital notwendig dies für einen Schriftsteller ist, lässt sich natürlich hinterfragen. Die Fälle von James Joyce, Franz Kafka oder Fernando Pessoa und vielleicht dem emigrierten Sándor Márai (und anderer) legen jedenfalls nahe, dass es mit der Allgemeingültigkeit dieser Notwendigkeit vielleicht doch nicht so weit her ist.
 - 5 »Zudem ist eine Lust am schieren Rollenspiel auch dort nicht zu übersehen, wo Esterházy bei seinen westeuropäischen Auftritten den Ungarn akkurat so gibt, wie er sich als festes Bild im kulturellen Gedächtnis nun einmal festgesetzt hat.« (Jäger 2004b).
 - 6 Dies merkt Zsuzsanna Gahse (vgl. 2016) in ihrem Nekrolog in der NZZ an.

Die wichtigsten Strömungen der deutschsprachigen Rezeption

Unter deutschsprachiger Rezeption soll hier die Wahrnehmung Esterházy in der Bundesrepublik, in Österreich und in der Schweiz verstanden werden, wobei es für die Forschung zur Rezeptionsgeschichte eine interessante Frage sein könnte, inwiefern sich die kritischen Stimmen und Diskurse je nach ihren näheren regional-kulturellen Kontexten ähneln oder unterscheiden. Mit welchen gemeinsamen, aber dennoch differenzierten Erwartungs- und Erfahrungshorizonten wird Esterházy in Wien, Basel, München oder Hamburg gelesen? Die regionalen Lese- und Verstehensinteressen weisen mindestens inhomogene, wenn nicht sogar profilbildend unterschiedliche Züge auf. Diese Unterschiede sind in mehr als einem Fall bedeutungstragend und beredt im Hinblick auf gewisse soziokulturell und historisch bedingte regionale Rahmenbedingungen und Formationen der literarischen Kommunikation.

Ein anderer, von dem Obigen untrennbarer Aspekt besteht in der Frage, mit welcher Rolle Esterházy's Texte bei der Gestaltung des ostmitteleuropäischen literarischen Diskurses ausgestattet werden bzw. welche weltliterarische Bedeutung seinem Lebenswerk beigemessen, mit welchen Formationen und Werken der Weltliteratur es in einen Zusammenhang gebracht wird. Welchen Anteil hat die regionale, welchen Anteil die Weltliteratur an diesem Lebenswerk, genauer gesagt: Wie scheinen diese Aspekte in der Rezeption auf – zumindest sofern es möglich oder sinnvoll ist, sie zu unterscheiden?

Literarisch ist jedoch vielleicht die Perspektive der kritischen Diskurse auf den streng genommen literarischen, also sprachkünstlerischen Charakter von Esterházy's Werken am wichtigsten. Interessant dürfte auch sein, der Frage nachzugehen, inwiefern die Perspektive der Kritik durch die Rolle des regionalen und ungarischen historischen Hintergrundes und seiner Reflexion bestimmt wird, wie sehr dieser Hintergrund die Kritik zum Lesen und Verstehen motiviert. Wie wird mit dem kurz ›historisch‹ genannten Ansatz, mit der entsprechenden hermeneutischen Disposition die Literarizität von Esterházy's Texten vermittelt – sofern der Bedarf daran entsteht und die Kritiker:innen diskursiv entsprechend gerüstet sind? In den achtziger Jahren wurde Esterházy's Rezeption, ebenso wie die vieler anderer, im Grunde vom ›Mitteleuropa-Diskurs‹ und der darin bezeichneten Problematik (oder Pseudoproblematik) bestimmt. Die Priorität des historischen Aspekts verschwand jedoch auch nach dem Wandel des politischen Systems, nach dem Ende des Eisernen Vorhangs nicht, sondern bekam weiteren Nährboden durch Esterházy's Texte selbst: Neun Jahre nach *Donau abwärts* erschien *Harmonia Caelestis*, bei dessen Rezeption der historische Aspekt im Vordergrund stand.⁷ Erst recht war dies bei der *Verbesserten Ausgabe*, bei *Keine Kunst* oder der *Markus-* bzw. der *Mantel-und-Degen-Version* der Fall.

Diese Analyse ist von den erwähnten beiden Aspekten geleitet, also von der regionalen und der weltliterarischen Perspektive; sie richtet sich auf die literaturkritische Artikulation von historischen und sprachkünstlerischen Charakteristika. Verschafft man

7 Zahlreiche Kritiken halten *Harmonia Caelestis* für Esterházy's Hauptwerk; einige Beispiele: Manfred Papst (vgl. 2013) in der *NZZ am Sonntag* oder Kathrin Lauer (vgl. 2016b) in der *Presse* bzw. Ursula März (vgl. 2015) im *Deutschlandfunk*.

sich einen Überblick darüber, so bekommt natürlich von Fall zu Fall und im Zusammenhang mit bestimmten Tendenzen auch die Rolle der regionalen Zugehörigkeit einzelner Diskurse und der daraus entstehenden Charakteristiken Bedeutung. Hier könnte sich, jedenfalls mittelbar, nicht nur herausstellen, wie die literaturkritischen Diskurse das Esterházy-Korpus lesen, sondern auch, wie Letzteres selbst die kritischen Texte und Lektürestrategien liest.

Grundlegend ist die Entwicklung der deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte dadurch geprägt – sowie zugleich problematisch und kompliziert –, dass Esterházy's epocheschaffendes Werk *Produktionsroman* erst 2010 auf Deutsch erschien. Auch die *Einführung* wurde erst 2006 vollständig herausgegeben (oder, wenn wir es genau nehmen wollen: *Fancsikó und Pinta* bereits 2004). Das bedeutet, dass Esterházy's komplexeste, innovativste, bahnbrechendste, profilbildende Werke erst nach den einzelnen Teilen der *Einführung*, außerdem nach dem *Buch Hrabals*, *Donau abwärts* und *Harmonia Caelestis* (und den kleineren Büchern, die parallel zu diesem Schaffensprozess entstanden, z.B. *Eine Frau*) und natürlich nach der *Verbesserten Ausgabe* erschienen, nach Texten also, deren sprachlicher und textueller Komplexitätsgrad hinter den Werken vom Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre zurückbleibt, deren sprachliche und narrative Lösungen in den Werken nach 1986 in einfacheren Varianten reproduziert wurden.⁸ Diese Entwicklung vollzog sich parallel zu einem anderen Phänomen, nämlich zu dem erwachenden Interesse für regionale, innerhalb dessen für ungarische historische Kontexte nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, zumindest in den neunziger Jahren und unmittelbar nach der Jahrtausendwende. Die erwähnten rezeptionsgeschichtlichen Anachronismen verbanden sich mit den hermeneutischen Präferenzen der Schreib- und Lesbarkeit von Geschichte, so dass Esterházy's Werke zu einem nicht geringen Teil zu einem Gebiet der Befragung der Geschichte ernannt wurden (seien es nun die verschiedenen Chiffren der nationalen oder regionalen bzw. europäischen Geschichte oder der Familiengeschichte und natürlich ihrer Esterházy-spezifischen Verknüpfung). Zugleich provozierte das Erscheinen der *Einführung* und des *Produktionsromans* sowie später des *Esti* diese hermeneutische Disposition und Lesestrategie gleichsam bzw. bot eine weitere Motivation für Annäherungsweisen, die auch den sprachkünstlerischen Aspekt berücksichtigten. – Angesichts dieser Entwicklung kann man allenfalls Vermutungen darüber anstellen, wie sich die Rezeptionsgeschichte Esterházy's im deutschen Sprachgebiet entwickelt hätte, wenn die Reihe der Übersetzungen mit Werken wie dem *Produktionsroman*, *Indirekt* oder *Flucht der Prosa* begonnen hätte.⁹ Es ist ganz und gar nicht als sicher anzusehen, dass sich eine ähnliche Kanonisierung vollzogen hätte wie in der Rezeptionssituation und dem Kontext, der durch *Agnes*, die *Fuhrleute* oder *Die Hilfsverben des Herzens*, möglicherweise sogar durch *Das Buch Hrabals* oder *Donau abwärts* bestimmt war. Man darf vielmehr davon ausgehen, dass die erstgenannten Texte die Rezeption vor eine derartige Herausforderung gestellt hätten, dass sie sich dem Esterházy-Korpus und seinen letztgenannten Stücken bei weitem nicht so affirmativ angeschlossen hätte. (In Frankreich erschien der *Produktionsroman* bereits 1989 als eines der ersten Bücher Esterházy's in französischer Sprache,

8 Vgl. Wernitzer 1994: 77; detailliert und gründlich: Kulcsár Szabó 1996: 210–240.

9 Vgl. vom Folgenden noch abweichend ebd.: 195.

dennoch lässt sich die französische Rezeption nicht mit der deutschen vergleichen, weder im Hinblick auf die Anzahl der Übersetzungen noch auf die Dichte der Würdigungen und ihre Qualität, wofür es jedoch andere, [geo-]kulturelle, historische, politische und mentalitätsbedingte Gründe gibt.) Bis 2006 bzw. 2010 war die deutschsprachige Rezeption (durch den Sprachgebrauch von Esterházy's Texten) bereits so konditioniert, so vorbereitet und komplex, dass sie sich auch der *Einführung* und dem *Produktionsroman* zuwenden konnte, ebenfalls mit positiven Betonungen, wenn auch in spezifischem Sinn, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Das Esterházy-Korpus zwischen regionaler und Weltliteratur

In der Kritik wurde Esterházy's transnationale literarische Bedeutung von Anfang an nachdrücklich betont, wobei in der deutschen Rezeption vor allem das Europäische des Autors und seiner Werke affirmativ akzentuiert und in der österreichischen Aufnahme stärker seine Zugehörigkeit zu Mitteleuropa reflektiert wurde.

Esterházy sei ein »Weltliterat« (Spreckelsen 2016), hieß es im Nekrolog der FAZ. In einem Artikel im *Standard* wurde festgestellt, Esterházy sei einer der »Erfinder« der Postmoderne, und der *Produktionsroman* bedeute nicht weniger als den Eintritt der osteuropäischen Literatur in diese Postmoderne – ohne ihn ließen sich weder der russische Sorokin noch der ukrainische Andruchowitsch vorstellen (Pohl 2010). Anlässlich des *Esti* schrieb der Kolumnist der *NZZ am Sonntag*, aktuell (das heißt 2013) ließe sich kaum ein deutscher Schriftsteller oder eine deutsche Schriftstellerin mit einem ähnlichen Format wie Esterházy finden (vgl. Papst 2013). Diese Meinungen bekräftigen am stärksten die Bedeutung Esterházy's für die mittelosteuropäische Literatur, während andere Rezensionen und Kritiken diesbezüglich auch Parallelen ins Spiel bringen. So stellt der Schweizer Andreas Isenschmid, einer von Esterházy's genauesten Kritikern, der im Folgenden noch mehrfach zitiert wird, in der *Zeit* im Zusammenhang mit dem *Produktionsroman* Esterházy's Werk in eine Verwandtschaft mit Cortázar (*Rayuela*) und Nabokov (*Fahles Feuer*), also mit stark selbstinterpretierenden Texten, die das Selbstschreiben sogar in Form philologischer Fiktionen inszenieren, obgleich Esterházy diese Texte Isenschmid's Ansicht nach 1979 noch nicht kannte.¹⁰ In einem Artikel im *Standard* von 2006 nach dem vollständigen Erscheinen der *Einführung* wird ebenfalls *Rayuela* zur Sprache gebracht, aber hier werden auch *J R* von William Gaddis und *Das Leben. Gebrauchsanweisung* von Georges Perec erwähnt (vgl. Kluy 2006). Der Rezensent der *Zeit* bezeichnet Esterházy in seinem Nachruf als einen der größten Erzähler der europäischen Gegenwartsliteratur, stellt ihn in der Weltliteratur neben Vargas Llosa, García Márquez und Cortázar und erwähnt auch das experimentelle Werk *Stilübungen* von Raymond Queneau im Zusammenhang mit seiner »durchtriebenen Auflösung des Erzählens« (Hugendick 2016). Perec hat sein erwähntes Buch übrigens dem Gedenken an Queneau gewidmet, das heißt, die weltliterarischen Assoziationen der Kritiker sind hier vor allem vom Moment der permutativen

10 In seiner 1996 erschienenen Monographie verweist Ernő Kulcsár Szabó ebenfalls auf die Parallele zu *Rayuela*, aber nicht in Bezug auf den *Produktionsroman*, sondern auf die *Einführung*, wobei diese Erwähnung hier vor allem zur Abgrenzung dient. Vgl. Kulcsár Szabó 1996: 198.

und aleatorischen Textgestaltung geleitet.¹¹ Interessant ist das Urteil des Rezensenten der *Nürnberger Zeitung* über den Nouveau Roman im Zusammenhang mit der *Einführung*:

Bei dem Nouveau-Roman-Theoretiker und Autor Robbe-Grillet erscheint dann die Subjektivität, hinter der sich keine Objektivität mehr befindet, selbst als (ziemlich labyrinthische) Quasi-Objektivität. Unter den vielen literarischen Favoriten, zu denen sich Péter Esterházy in seiner »Einführung in die schöne Literatur« bekennt, spielt Robbe-Grillet keine herausragende Rolle. Gleichwohl gerät auch hier der Leser in ein Labyrinth, und zwar nicht nur, weil die objektiven Raum- und Zeitkoordinaten fehlen, sondern weil hier meist der Erzähler selbst nicht vorausweiß, wie sein Text weitergeht. (Jergius 2006)

Für diesen Umgang mit dem Text, merkt der Rezensent an, sei »vermutlich [...] nicht unwesentlich das Schreibinstrument Computer verantwortlich« (ebd.) Esterházy schrieb Texte weder zur Zeit der *Einführung* noch später mit dem Computer, dessen ungeachtet kann aber diese Bemerkung interessante Relationen der medialen Selbstsimulation postmoderner Techniken der Textgestaltung berühren. Den feinen und treffenden Feststellungen des Rezensenten soll hier hinzugefügt werden, dass das Gedächtnis des Nouveau Roman in *Flucht der Prosa* tatsächlich eine sehr wichtige Rolle spielt (vgl. Kulcsár Szabó 1996).

Lothar Müller, Literaturwissenschaftler, Kolumnist der *Süddeutschen Zeitung* und ebenfalls ein wichtiger und niveauvoller Kritiker Esterházy's, erwähnt in seinem Nachruf die Namen von Joyce und Wittgenstein als Hauptinspiratoren Esterházy's und »vor allem [...] die Traditionen der mittel- und osteuropäischen modernen Literatur« (Müller 2016). In einem Artikel von 2001 benennt er als Hauptvorbild für *Harmonia Caelestis* Danilo Kiš' Roman *Enzyklopädie der Toten* mit seinem »unordentliche[n], unzuverlässige[n], sprunghafte[n] und sprachskeptische[n] Erzählen« und merkt an: »Weit entfernt sind wir hier [in Esterházy's Werk; C.L.] vom neudeutsch-treuerherzigen Entlangschreiben an der eigenen Kindheit und Jugend« (Müller 2001). Dieser »große europäische Roman« (ebd.) wird also aus zeitgenössischer Perspektive dadurch aufgewertet, dass er anders ist als deutsche Werke aus derselben Zeit.¹² Müller stellt die Frage des Erbes in den Mittelpunkt, in familiengeschichtlichem und geschichtlichem ebenso wie in literarischem Sinn. Ein weiterer wichtiger Prätext ist seiner Ansicht nach der Roman *Familienlexikon* (1963) der italienischen Schriftstellerin Natalia Ginzburg. Hier erscheint Esterházy also als jemand, der ost-, west- und südeuropäische Traditionen autonom ineinander übersetzt, fortsetzt und erneuert. In etwas plakativer Weise formuliert: Das Esterházy-Korpus kennzeichnet gleichsam den Übersetzungsort, den Vollzug der literarischen Traditionen und des literarischen Erbes Ost- und Westeuropas.

Vor allem in österreichischer Annäherung gewinnen die regionalen Bezüge in Esterházy's Werk, ja seine hiesigen Wurzeln, Bedeutung: Der Interviewer im *Profils* befragt

11 Zum »Oulipismus« und seinen korrelativen textuellen Techniken siehe Genette 1993: 59–70.

12 Zugleich werden zuweilen Leserassoziationen gerade in Richtung der zeitgenössischen deutschen (Nachkriegs-)Literatur formuliert: In einer kürzeren Rezension im *Münchner Merkur* erinnert Andreas Puff-Trojan (vgl. 2016) der kindliche Erzähler der *Markus-Version* an den Oskar Matzerath aus Günter Grass' *Blechtrommel*.

Esterházy im Kontext des *Esti* zu seinem »Faible für die sprachzentrierte österreichische Literatur«, woraufhin dieser erklärt, Musil und Broch seien für ihn wichtiger gewesen als Thomas Mann und Hesse (den ersteren fügt der Interviewer den Namen Bernhards hinzu, worauf Esterházy mit emphatischer Bejahung reagiert und auf den Roman *Das Kalkwerk* verweist; Esterházy/o.A. 2013). Dem Nachruf im *Standard* zufolge, der den Titel *Ein Meister der postmodernen Ironie* trägt, war Esterházy's Werk »ebenso ungarisch wie europäisch [...] – und auch österreichisch, denn die Geschichte dieses Landes empfand Péter Esterházy naturgemäß als eng mit seiner Heimat verknüpft.« (Gmünder 2016)

In ihrer Gesamtheit kann die relative Spärlichkeit der potentiellen regionalen und weltliterarischen Parallelen bzw. Assoziationen bei demjenigen, der sich intensiver mit Esterházy's Rezeptionsgeschichte beschäftigt, ein gewisses Gefühl des Mangels hinterlassen. Zwar wird – zumeist auf assoziativer Ebene – eine erkleckliche Anzahl von wichtigen Namen aus der europäischen und Weltliteratur erwähnt, aber fundiertere, explizitere komparative Verweise und Fragestellungen haben dennoch Seltenheitswert (wobei freilich zu hinterfragen ist, von welchem Erwartungshorizont her diese Knappheit als eine Art Mangel wahrgenommen wird – angesichts des intertextuellen Sättigungsgrades von Esterházy's Werken ist obiger Sichtbefund vielleicht trotzdem nicht zu kühn). Eine Erklärung für dieses Phänomen könnte die Abnahme der Anzahl an Esterházy-treuen Kritikern von Format sein. Einer dieser Kritiker war der Münchner Hansjörg Graf, Lektor mehrerer deutscher Verlage und literarischer Rezensent, der 1999 in der *NZZ* gleichsam eine Abhandlung über die ungarischen prosageschichtlichen Kontexte in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts veröffentlichte. In diesem Artikel kartographiert Graf die ungarische Geschichte und Epikgeschichte des behandelten Zeitraums und reflektiert dabei auf die historischen Möglichkeitsbedingungen und die Subtexte der Literatur. Er nimmt sich der Reihe nach folgende Verfasser vor: Miklós Mészöly (hier formuliert er Assoziationen in regionalem Sinn auf den Österreicher Arthur Schnitzler, den jugoslawisch-kroatischen Schriftsteller Miroslav Krleža und den Polen Józef Wittlin), Péter Nádas, György Konrád, László Krasznahorkai, Imre Kertész, Esterházy (wobei er am Schluss auch auf den damals frisch beim Züricher Amman-Verlag erschienenen Roman *Der Besuch des Erzbischofs* von Ádám Bodor verweist; vgl. Graf 1999). Eine so weitreichende und gründliche, tiefgreifende Kontextualisierung und Behandlung der ungarischen Prosawerke hat es im deutschsprachigen Feuilleton seither eigentlich nicht wieder gegeben,¹³ ein großer Teil dieses Feuilletons operiert mit wesentlich bescheideneren Kenntnissen über den Ertrag der ungarischen Prosaliteratur (also nicht nur über Esterházy). Zugleich formuliert der aus dem Banat stammende Richard Wagner in einem Artikel in der *NZZ* einen markanten Vorschlag zu Esterházy's ostmitteleuropäischer Kontextualisierung, anlässlich der laut dem Untertitel »ostmitteleuropäische[n] Ironie« Esterházy's: Ein umfassendes Motiv in regionalem Sinne bilde die Notwendigkeit der Konfrontation mit der Vaterfigur (unter Berufung auf Kafka, Kundera, Gombrowicz und Kertész, wobei es bei Letzterem um den »Vaterkomplex« der »osteuropäischen Kleinstaatenseele« gehe; Wagner 2004). Diese Bemerkung kann durchaus eine Glosse zur historischen bzw.

13 Graf schrieb schon 1986 eine verständige und konzeptionelle Rezension zu den *Hilfsverben des Herzens* (in der *FAZ*). Vgl. Wernitzer 1994: 135.

literarischen Anthropologie der Region, zum Chiasmus dieser Anthropologien darstellen.

Eine wichtige Frage bei der Betrachtung der deutschsprachigen Kritik besteht darin, auf welche Weise das historische Profil von Esterházy's Texten (sowohl in intern-thematischem als auch in extern-zeitgenössischem Sinn, das heißt sowohl auf der Ebene der Thematik der Werke als auch auf der der historischen Bedingungen und Auslöser für ihr Entstehen) und die historischen Metonymien mit den sprachlich-literarischen Leistungen und den Charakteristika dieser Texte vermittelbar sind (und umgekehrt). Sollte man eine Rangfolge der Kritiken aufstellen, so wäre ein wichtiges Kriterium dafür sicher, wie sie diese Herausforderung umsetzen und auf welche Weise, mit welchem Komplexitätsgrad sie versuchen, der Durchführung, der Artikulation dieser Vermittlung gerecht zu werden. Ein nicht weniger wichtiger Aspekt könnte sein, der Geschichte, der Autorität geschichtlichen Wissens und den Grenzen Letzterer in der Esterházy-Rezeption nachzuspüren, falls es Beispiele für eine solche gibt.

Die Esterházy-Lektüre im deutschsprachigen Feuilleton weist, wie oben erwähnt, zwei Tendenzen auf. Laut der einen bedeutenden Richtung der Kritik besteht das Hauptinteresse von Esterházy's Werken darin, die historische Archäologie der Region zu befragen, während andere maßgebliche Diskurse die sprachkünstlerische Leistung seiner Werke in den Fokus stellen. Im Folgenden soll zunächst die letztere Richtung kurz vorgestellt werden.

Esterházy als Sprachkünstler

In dieser Lektüreperspektive findet Esterházy's Syntax ebenso Würdigung wie die sprachliche Atmosphäre seiner Prosa, die sich auch auf der Ebene der einzelnen Wörter äußert. Eine der besten Kennerinnen des ungarischen Autors, sowohl in sprachlicher und kultureller als auch in literarischer Hinsicht, ist die Schriftstellerin und Übersetzerin Zsuzsanna Gahse, die aus Ungarn stammt, nach Jahrzehnten in Österreich und Deutschland seit 23 Jahren in der Schweiz lebt und auch wichtige seiner Werke ins Deutsche übertragen hat. In ihrem Nekrolog in der NZZ deckt sie erhellend und souverän die wichtigsten Charakteristika und Quellen von Esterházy's Schreibkunst auf: Ihrer Ansicht nach haben wir es hier mit einer Prosa zu tun, die grundlegend davon lebt, die Möglichkeiten der Sprache auszuschöpfen (so »galt Péter Esterházy's Hauptvergnügen seiner Muttersprache, der er sozusagen Satz für Satz Neuigkeiten abgewinnen konnte«; Gahse 2016). »Nicht nur die Inhalte und die Strukturen seiner Texte waren durch seine Präzision, durch seine Gewissenhaftigkeit gekennzeichnet, sondern jeder einzelne Satz.« (Ebd.)¹⁴ Gahse verweist auch auf die Übersetzungserfahrung, auf die Unterschiede zwischen der ungarischen und der deutschen Syntax sowie darauf, wie

14 In der Schlusspassage eines Artikels, der aus einem Interview hervorging, fragt der Interviewer Esterházy (mit Bezug auf sein Nachwort zur deutschen Ausgabe von *Esti*, in dem er Kosztolányi als sprachlichen Erneuerer gerade auf der Ebene der Syntax würdigt), was er aus Kosztolányi's *Ein Held seiner Zeit* gelernt habe, worauf Esterházy antwortete, indem er diese Frage stellte: »Was bedeutet ein kurzer Satz?« (Küveler 2013)

oft es zwischen ihr und dem Autor zu Gesprächen über konkrete Übersetzungsfragen kam (dies bestätigen auch andere Übersetzer:innen).¹⁵ Und sie weist nicht zuletzt auf die Bedeutung der *Einführung* hin, die im deutschen Sprachraum eine eher gemischte Resonanz hervorgerufen hat (vgl. Gahse 2016).

Um in der Schweiz zu bleiben: Die Schriftstellerin Ilma Rakusa (vgl. 2015), die teilweise ungarische Wurzeln hat, setzt das Lesen von Esterházy's Werken grundlegend mit dem Kosten seiner Wörter gleich. Die Sprache äußere sich in der Lektüre gleichsam in körperlichen Effekten, sogar als körperliche Wirkungskraft. In einem früheren Artikel im Zusammenhang mit *Keine Kunst* sah Rakusa die Komplexität und wirkungsgeschichtliche Prägnanz von Esterházy's Schreibweise in den verschiedenen rhetorischen Redeweisen und modal-tonalen Stimmen und im Reichtum ihres Wechsels: »der Wechsel der Stile, Tempi, Tonalitäten, ja Temperaturen (zwischen leidenschaftlich-erhitzt und zerebral-kühl, zwischen hyperbolisch-flunkernd und pedantisch-präzis)« (Rakusa 2009).

Der Österreicher Anton Thuswaldner macht auf die evokative Leistung von Esterházy's Sprachkunst auf der Ebene der Wörter aufmerksam und verwendet ebenfalls eine gastronomisch-agrarische Metapher: »Erst wenn man sich ganz auf die Sprache verläßt, den Wörtern nachhört, ihren verborgenen Gedanken und unterschwelligem Bedeutungen, kommt man Esterházy nahe. Er sammelt Worthülsenfrüchte und verteilt sie mit Bedacht auf dem Acker seiner wunderlichen Prosa.«¹⁶ Es ist auffällig, dass österreichische, Schweizer und vielleicht süddeutsche Kritiker:innen öfter zu Metaphern greifen, welche die Sinnlichkeit von Esterházy's Sprache (als Sprache, nicht nur als evozierter Bedeutung oder Trope) artikulieren.¹⁷ So zeigt sich die Sensibilität für die Sinnlichkeitseffekte der Sprache regional verteilt.

Es scheint, als ob Esterházy's Sprachschöpfung und Textbehandlung aus der Perspektive der anspruchsvolleren Kritik aufgewertet werden, weil sie gleichsam das Feld der Schreibbarkeit erweitern, in dem Sinn, dass sie ein bislang ungeahntes dynamisches Potential der Sprache evozieren und zugleich zulassen, dass das Nichtschreibbare in die Vertextlichung eingeht. Immer wieder ist in der kritischen Rezeption von Esterházy's leichter, ätherischer, graziöser Schreibweise die Rede. »Péter Esterházy ist ein Partisan der Leichtigkeit des Schreibens« und »tanzt graziös an den Rändern der Leere«, schreibt Samuel Moser (1999) in der NZZ.¹⁸ Diese Ungebundenheit von Esterházy's Schreibweise hat vermutlich mindestens zwei Funktionen: Einerseits führt sie zu einer Vertiefung und Intensivierung der Mitteilungsfähigkeit der Sprache, jedoch auf eine Weise, dass dabei die Effekte des Nichtschreibbaren bzw. Nichtsagbaren ständig mit hineinspielen

15 Vgl. Flemming 2021. Zu einigen Hauptcharakteristika der Sprachpoetologie des Erzählens und der Fiktionalität bei Esterházy vgl. Lőrincz 2021c.

16 Thuswaldner 2005: 123. Es ist charakteristisch, dass Thuswaldners Aufsatz praktisch der einzige in diesem von Angelika Klammer herausgegebenen Band *Was für ein Peter!* ist, der den Schwerpunkt weniger auf ein Umschwärmen des Autors und die emotional-ideologiekritische Würdigung des Phänomens Esterházy legt, sondern sich tatsächlich mit der Sprachlichkeit, Textualität und Poetologie von Esterházy's Prosa beschäftigt.

17 Paul Jandl lobt die sprachliche »Sinnlichkeit« Heike Flemmings in der Übersetzung der *Mantel-und-Degen-Version* (Jandl 2015a).

18 Zur »graziösen Ungebundenheit« von Esterházy's Schreibweise siehe Ernő Kulcsár Szabós (2021) prinzipiell systematischen Aufsatz.

(das Schreiben nährt sich aus einer Art Wechselwirkung zwischen dem Schreibbaren und dem Nichtschreibbaren bzw. inszeniert diese Interaktion bzw. Interpenetration), andererseits bedeutet sie – als ein sprachliches Medium für Fiktionalität (noch vor intentionalen Akten des Fingierens) – das Ereignis der Fiktion (vgl. wieder Moser 1999), das nichtfixierbare Geschehen der sprachlichen Fiktionalität, der Fiktionsbildung als einer Art Grenzüberschreitung. Nach 2000 kam fast keine Rezension ohne das Zitat des Eingangssatzes der *Harmonia Caelestis* – »Es ist elend schwer zu lügen, wenn man die Wahrheit nicht kennt« – aus, der als poetologisches Manifest für Esterházy's literarische Redeweise und Erzählverhalten und gerade im Zusammenhang mit der Rolle der Fiktionalität üblicherweise als selbstinterpretierende Mitteilung gelesen wird. Dieser Satz ist in der Esterházy-Kritik zu einer Art affirmativem Topos, gleichsam zu einem Gemeinplatz geworden, zugleich findet man so gut wie kein kritisches Urteil, das auf die Vorbedingung dieses Satzes reflektierte, dass die Lüge hier immerhin in ihrem kognitiven und weniger in ihrem performativen Sein figuriert und insofern die Interpretierbarkeit der sprachlichen Performativität einengt (vgl. Kulcsár Szabó 2007: 325).

Die Interpretationen und Analysen von Ernő Kulcsár Szabó bzw. Tibor Bónus im Kontext diverser Implikate zeigen, dass Esterházy's Schreibweise und Textbehandlung deswegen so ungebunden-luftig sein können, weil sie in hohem Maß die Zeichen der Redeartigkeit (das heißt eines Sprechcharakters) an sich tragen. Diese (dem Anderen zugewandte) Redeartigkeit geht der Vielstimmigkeit sozusagen voran und konditioniert, evoziert als deren Medium hier weniger die Praxis des Zitierens selbst als vielmehr auch die Praxis der intertextuellen Schreibweise.¹⁹

Eine interessante Beobachtung zu Esterházy's Erzähler und Erzählweise formuliert der deutsch(bayrisch)-amerikanische Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht in einem Text über *Keine Kunst*: Sie seien von einem »im austro-ungarischen Sinn der Worte [...] freundlich einladend[en]« Modus charakterisiert, der sich auf der Ebene der Sätze äußere, die er als »lang und von einem angenehmen Rhythmus durchdrungen« beschreibt (Gumbrecht 2009). Geht man vom Abschluss des Artikels aus, so erwägt Gumbrecht – ebenso wie Eberhard Rathgeb (vgl. 2001) im Kontext der *Harmonia Caelestis* – die Möglichkeit, dass sich Esterházy's Prosa auf der Ebene des Satzes in das Gedächtnis einschreiben könnte.

In der Entwicklung sowohl der ungarisch- als auch der deutschsprachigen Rezeption lässt sich beobachten, dass nach der Euphorie, die angesichts der postmodernen Intertextualität und der Zitate²⁰ in den ersten Jahrzehnten vorherrschend war, auf die systematischen Grundlagen der Sprachbetrachtung von Esterházy's Schreibweise in Bezug

19 Thomas Hettche (2010) kritisiert Esterházy's intertextuelle Schreibweise differenziert und interpretiert sie sozusagen als Öffnung auf die Sprache des anderen (»Er überschreitet die Grenze des Werks und öffnet die eigene Geschichte für andere Geschichten und für die Geschichten anderer«).

20 Der Titel des 1994 erschienenen Buches von Wernitzer (vgl. 1994) ist in dieser Hinsicht vielsagend: »Zitatenwelt oder Péter Esterházy, der Verfasser des Don Quijote«. Man könnte gesondert auf wichtige Textstellen bei Esterházy eingehen, die in der Rezeption als originale Esterházy-Sätze zitiert werden, bei denen es sich jedoch um (transformierte) Zitate handelt, z. B. »Die Rede vom Fleck bewegen [...] heißt soviel wie eine Revolution vom Zaun brechen«, das ein Roland Barthes-Zitat ist (vgl. Kulcsár Szabó 1994: 173f.). Esterházy selbst verweist in einem Interview darauf (vgl. Esterházy/Pohl 2009). Ein anderes solches Zitat vom Anfang des *Esti* wurde auch mehrfach als ori-

auf Redeartigkeit und Anagrammatisches eingegangen wird (vgl. Kulcsár Szabó 2021; Bónus 2021). Hier spielt unter anderem die anekdotische Tradition eine wichtige Rolle, wie sie sich an Esterházy's charakterbildenden Werken vom *Produktionsroman* über die *Kleine Pornographie Ungarns* bis zu *Harmonia Caelestis* beobachten lässt. Im Kontext der Vorlesungen Esterházy's als Tübinger Poetikdozent stellt der Rezensent der FAZ fest: »Das Insistieren auf dem Anekdotischen und Kontingenten fordert jedoch nichts anderes herbei als die vollständige Fülle der Sprache.« (Kalka 2006) In einer anderen deutschen Rezension ist im Zusammenhang mit Esterházy's Werken von »Sprachparadiese[n] des Verirrens und auch des Verweilens« die Rede (Fleischer 2016).²¹

So kommt es, dass zahlreiche Kritiker die Möglichkeit einer adäquateren Esterházy-Lektüre in der Berücksichtigung der nichtlinearen Erzählweise, der Überschreitung, Verkehrung und Subversion der Erzählkonventionen in den Werken sehen. »Barocke Mosaik« nennt der Rezensent der *Aargauer Zeitung* die Überschreitung und Verkehrung der linearen Erzählung (Henning 2016).²² In diesem Zusammenhang wird Esterházy als Erneuerer der Erzählung, vor allem der Gattungsmuster des Romans gewürdigt, am reflektiertesten von Lothar Müller, der im Zusammenhang mit *Harmonia Caelestis* von einer Erneuerung des genealogischen Musters des Familienromans und des erzählerischen Konventionsgefüges des historischen Romans und in Verbindung mit dem *Esti* – auf den Spuren von Kosztolányis *Kornél Esti* – vom Neuschreiben des autobiographischen Romans und des Romans überhaupt spricht (vgl. Müller 2013).

Die Vielstimmigkeit von Esterházy's Schreib- und literarischer Redeweise, die Wichtigkeit der Nuancen, sieht wohl am klarsten Andreas Isenschmid, der beispielhaft die Voraussetzungen für eine den Esterházy-Texten angemessene Lesertätigkeit reflektiert, z. B. gerade den partiellen Verzicht auf »das Leitseil einer Handlung« (Isenschmid 2009). Zu *Keine Kunst* merkt Isenschmid an: »Hartgesottene Americanorealisten [...] können auch noch nicht einmal träumen von den emotionalen Valeurs, die Esterházy mit seinem Erzählverfahren erreicht.« (Ebd.) Diese emotionalen Schattierungen sind Intimität und Scham, die niemals schrill oder voyeuristisch, sondern immer diskret geschrieben werden. In der Versprachlichung der par excellence am schwersten zu fassenden affektiv-körperlichen Regungen sieht Isenschmid also eine der bedeutendsten Leistungen von Esterházy's Schreibkunst.

Ich kann mir keinen anderen Autor vorstellen, der über so delikate, scham- und angst-besetzte Themen so unbefangen, frei, human und liebevoll schreiben kann wie Esterházy. Und er kann das natürlich nur aufgrund seiner »Marotten«, will sagen, weil er nie in Eigentlichkeit, falsches Pathos oder Sentimentalität verfällt, sondern durch alles, ohne je zum Witzbold zu werden, die verspielt-ironische Luft seiner Abschweifungen bläst. (Ebd.)

ginales Esterházy-Zitat erwähnt: »Nichtsdestotrotz wäre es gut, noch eine Zeitlang zu leben« lässt eine Halbzeile aus Dezső Kosztolányis Gedicht *Őszi reggeli* (*Frühstück im Herbst*) anklagen.

21 Im Wesentlichen derselbe Artikel erschien am gleichen Tag auch in den Dresdner Neuesten Nachrichten (vgl. o.A. 2016a). Zur »Verirrung« siehe noch Flemming 2021.

22 Vgl. auch den niveauvollen Artikel von Ursula März (2016; über die *Mantel-und-Degen-Version*), die den Labyrinthcharakter von Esterházy's Texten hervorhebt und darauf verweist, dass die Architektonik dieser Texte nicht ohne den Abschluss des Verfassers in Mathematik zu denken ist.

Die luftige, verspielte, ironische Schreibweise steht mithin in überhaupt keinem Widerspruch zu den ernsthaften, schweren, teilweise tragischen Themen, im Gegenteil: Sie wird zu deren sehr komplexem und würdigem Medium, was in der Rezeption mehrfach honoriert wurde. Spätestens im Kontext des *Esti* fällt auch in der deutschsprachigen Rezeption Licht darauf, dass der Vorläufer dieses theoretischen und sprachlichen Horizontes Esterházy – der nichttragischen Sagbarkeit von Verlusterfahrungen oder tragischen Qualitäten – in erster Linie oder am ehesten mentalitätsformend Kosztolányi ist.²³

Dies sind die Hauptmotive in der Rezeption von Esterházy's Texten, was ihr literarisch-sprachkünstlerisches Novum und ihre Eigenartigkeit angeht: die Leichtigkeit des Schreibens, die graziöse, schwebende Ungebundenheit, die Überschreibung der narrativen Konventionen des Erzählens, die Neuschreibung der Gattungsmuster des Romans, die sprachliche Inszenierung der Fiktionalisierung in der Textbildung, in ihrer ästhetischen Wahrnehmung, die Freisetzung der sinnlichen Wahrnehmung der Sprache. Natürlich gewichten die einzelnen Kritiker diese Aspekte verschieden. Ilma Rakusa (vgl. 2013) beispielsweise vermisst im *Esti* die Narration, während der angesehene Germanist Ernst Osterkamp (vgl. 2013) ein verständnisvolleres Verhältnis zum Abbau des Handlungsprinzips hat und *Esti* gleichsam als Repräsentant der Literatur interpretiert. Im Gegenzug lösen die zahlreichen Anspielungen seiner Ansicht nach beim deutschen Leser Ratlosigkeit aus – angesichts der hochgradigen Redundanz in der Struktur von *Esti* (ausgenommen den Novellenkranz *Kornél Esti* aus zwölf Stücken in der Mitte des Bandes) dürfte das auch auf den ungarischen Leser zutreffen. Interessant und erwägenswert ist Osterkamps Feststellung zum Unterschied zwischen Kosztolányis und Esterházy's *Esti*: Ersteren charakterisiere das Soziale (mit Verweis auf die Kaffeehauskultur), während für den postmodernen *Esti* eher die Einsamkeit bezeichnend sei.

Die Frage der Übersichtlichkeit einzelner Esterházy-Werke kehrt in der Rezeption mehrfach wieder: Für den Rezensenten der *Nürnberger Zeitung* beispielsweise erweist sich die »Verschachtelungs- und Verzahnungsarchitektur« der *Einführung* als »etwas unübersichtlich[h]« (Jergius 2006), während der Kritiker der NZZ dem organischen Charakter der Zitate auf den Zahn fühlt und ihre Spannung zum »eigenen« Text zur Sprache bringt bzw. gegenüber Esterházy's »spielerische[m] Witz« dem *Buch der Erinnerungen* als im selben Jahr erschienenen »bitterernste[m] Stück monumentaler Weltliteratur« die Palme verleiht (Haas 2006).²⁴ Der Kritiker der *Nürnberger Nachrichten* hält es für unwahrscheinlich, dass die *Einführung* »im offenen Europa« ein »breites Publikum« gewinnen könne (Schnetz 2006). (Hätten demnach geschlossene, sprich: totalitäre, Gesellschaften bzw. Staaten offenere und offene Gesellschaften geschlossener oder zumindest richtungsweisendere Werke nötig?) Die Frage der Überschaubarkeit, Organizität, Motiviertheit und Funktionalität der monumentalen Textstruktur taucht auch im Kontext von *Harmonia Caelestis* auf, zum Beispiel hebt Lorenz Jäger (vgl. 2001) in der FAZ die

23 Im Zusammenhang mit *Esti* bringt Martin Lüdke (vgl. 2013) auch Kosztolányis Werk ins Spiel und stellt es in den Kontext der literarischen Moderne. Zu Kosztolányis Werk vgl. Lőrincz 2013: 305–307 u. 331–338.

24 Esterházy selbst war »allerdings verwundert, dass seine *Einführung in die schöne Literatur* kaum ein Echo fand«, berichtet Zsuzsanna Gahse (2016) in ihrem bereits erwähnten Nekrolog in der NZZ.

Thematisierung der Räterepublik im Roman positiv hervor, im Gegensatz zu zahlreichen narrativen und diskursiven Leerläufen des Erzählers. Andreas Breitenstein nimmt dasselbe Werk in der NZZ aus einer ziemlich kritisch-polemischen Perspektive unter die Lupe und sieht durch den Roman als »Illusionierungs-/Desillusionierungsmaschinerie« grundlegend die Artikulation des Stoffes bedroht (Breitenstein 2001). Auch hier kommt wieder die bereits erwähnte Logik der Gegenüberstellung der Zeiten zum Ausdruck: »Die Methode radikaler literarischer Dekonstruktion ist einst als geistige Notwehr sinnvoll gewesen, in unserer postideologischen Epoche vergrößert sie indes nur die herrschende schlechte Unendlichkeit. Problematisch wird Ironie dort, wo sie Ideale zersetzt statt falscher Illusionen.« (Ebd.) Postmoderne Ironie und postmodernes Gelächter schützen nicht vor der Geschichte, insbesondere nicht nach 9/11, schreibt der Rezensent. Eine Mahnung kann diese Kritik (auch) für (gerade ungarische) Lesarten sein, die die Kapitel im zweiten Teil des Romans, die aus dem reichhaltigen historischen Leiden und Tragischen schöpfen, nur mit den Fingerspitzen berühren. Im Hinblick auf die Gesamtheit des Romans ist Breitensteins Rezension jedoch eher als vereinfachend zu bezeichnen, außerdem stellt sie unhinterfragt eine Entsprechung zwischen literarischer Schreibweise und (politischer, ideologischer) Epochenerfahrung auf und lässt die literarischen Mitteilungsweisen und ihre Spielkomponenten schließlich in instrumenteller Funktion erscheinen.

Ein strukturell ähnlicher Vorbehalt im Zusammenhang mit der Motiviertheit textueller und sprachlicher Spiele wird bei Isenschmid über *Esti* formuliert, wiederum in theoretische Zusammenhänge eingebettet:

In den besten Büchern Esterházy hat das Spiel seines Witzes ein Widerlager. Der Witz arbeitet sich an einem ernsten Gegenpart ab: an der Familiengeschichte in *Harmonia Caelestis*, an der Parteidiktatur im *Produktionsroman*, am Leben und Sterben der Mutter in den *Hilfsverben des Herzens* und in *Keine Kunst*. Aus diesem Gegenüber gewinnt Esterházy unbändiger Witz seine befreiende Funktion. In *Esti* fehlt dieser Widerpart. Hier spielt das Spiel nur mit sich selber. Das Rütteln rüttelt an nichts und wird zur leeren Geste. (Isenschmid 2013)²⁵

Der Rezensent der *Nürnberger Zeitung* hebt demgegenüber hervor, dass sich *Esti* mit überaus ernsthaften Themen beschäftigt, dass das Werk »mit dem ganzen tödlichen Ernst des Lebens konfrontiert« (Jergius 2013). Tatsächlich bewegen sich die Erzählungen, die das werkartige Skelett des Buches bilden, aus mehreren Richtungen (entlang der anthropologischen Differenz zwischen Mensch und Tier und senkrecht zu ihr) um das Todesmotiv herum, vom Kriechen verschiedener Hunde über das Sterben des guten Freundes bis zum virtuellen Tod des Erzählers/Autors; nicht zu reden davon, dass auch die sozialpsychologische Interpretation der (Auswirkungen der) Diktatur eine relevante Rolle spielt, zum Beispiel in dem wichtigen Stück *Zweites Kapitel, in welchem Das vollkommene Leben des Kornél Esti oder Pierre Ménard, der Autor des ungarischen Don Quijote*. Ernsthaftere Aspekte berührt die Sorge, das Spiel könne sich selbst genügen, in einem strukturell verwandten

25 Dasselbe in sich selbst gewandte Spiel glaubt auch Ursula März (vgl. 2015) in der *Mantel-und-Degen-Version* zu bemerken.

Zusammenhang (im Sinne einer Art Narzissmus) im Fall der *Verbesserten Ausgabe*: Ilma Rakusas (vgl. 2003) Meinung nach erleidet Esterházy eine Niederlage (in literarischem Sinn!) gegenüber der Herausforderung, die Spitzelvergangenheit seines Vaters aufzuarbeiten; der Hauptgrund dafür liege darin, dass er zwar eine (psychologische) Distanz zu seinem Vater einnehmen kann, zu sich selbst (und seinem Handwerk) jedoch nicht so recht.²⁶

Esterházy's Prosa als Archäologie der Geschichte (und der Geschichtsschreibung)

In einigen der oben angeführten Beispiele sind schon Hinweise auf die Rolle der historischen und regionalen Zusammenhänge und Bedeutungsschichten aufgetaucht, denen wir uns jetzt zuwenden müssen, wobei jedoch grundlegend zu bedenken ist, wie sich die wirklich mit literarischem Anspruch artikulierte regional-historische Erfahrung aus der Perspektive der deutschsprachigen Rezeption in Esterházy's Prosa tatsächlich zeigt.

Es herrscht weitgehend Konsens darüber, dass Esterházy's Werke die Motivation zu ihrer intellektuellen Anschauung aus der ostmitteleuropäischen historischen Erfahrung und deren unterschiedlichen kulturellen und Wissenskonfigurationen gewinnen. Die Kritik interpretiert die Anfänge von Esterházy's Schaffen, in erster Linie den *Produktionsroman*, der 2010 in der Übersetzung von Terézia Mora erschien und lebhaft gewürdigt wurde, als Entfernung vom sozialistischen Realismus (oder eher als Widerstand gegen ihn)²⁷ und sogar als eine subversive Unterminierung seiner Gattungsmuster, diskursiven Ordnungen und sprachlich-narrativen Codes. Nur wenige Rezensionen berücksichtigen den näheren ungarischen erzählgeschichtlichen Kontext, die Tatsache, dass die als sozialistischer Realismus bezeichnete Schreibweise in der ungarischen literarischen Kommunikation Ende der siebziger Jahre schon lange nicht mehr die Alleinherrscherin war – und ebensowenig berücksichtigen sie, dass die Muster für den *Produktionsroman* aus den fünfziger Jahren stammen. Sie verstehen den Roman grundlegend als Geste, als Widerstand gegen das sozialistische politische System, als Vermeidung von Repressionen, und diese Meinung wurde auch 2017 bestätigt (vgl. Breitenstein 2017). Auch Paul Jandl liest den *Produktionsroman* grundlegend politisch, betont aber zugleich, dass der Roman »seine eigene Ökonomie hat«, nämlich »die Ökonomie der Lust« (Jandl 2010).²⁸ Auf dem Ge-

26 Spreckelsen (vgl. 2016) zeigt in seinem bereits zitierten Artikel in der FAZ die Interpretationslinie auf, die das Lebenswerk überspannt, und weist damit scharfsichtig darauf hin, dass sich die Lehre aus der *Verbesserten Ausgabe* rückwirkend bis hin zu *Fancsikó und Pinta* in die Lesefigurationen anderer Werke von Esterházy einschreiben kann.

27 Will sagen, Esterházy's Einstellung als politischer Autor spielt auch im Kontext des *Produktionsromans* eine bedeutende Rolle. Eine der sprachlich-performativen Operationen, die daraus folgt, ist, dass Sätze als Mitteilung des Autors interpretiert werden, die entweder teilweise oder vollständig Zitate sind (z. B. »Die Rede vom Fleck bewegen [...] heißt soviel wie eine Revolution vom Zaun brechen«).

28 Zur materiellen Frage der in wirtschaftlichem Sinne verstandenen Ökonomie siehe Gábor Palkós innovativen Aufsatz *Literarische Produktion (Ökonomie, Medialität und Textualität im Produktionsroman)* (2021).

biet der Lesersensibilität geht wiederum Isenschmids verständige Rezension voran; dieser betont, der Roman bediene sich keineswegs einer tendenziösen Systemkritik, einer »moralistischen [...] Gesinnungsästhetik«, und dem verdanke sich seine bis heute wirkende Frische (Isenschmid 2010).

Dem Nekrolog in der *Welt* zufolge, der eine weitläufige Auffassung wiedergibt, war Esterházy's »Thema« »die komplizierte, von Brüchen geprägte Geschichte Mittelosteuropas, in der sich stets irgendwie seine eigene Geschichte und die seiner Familie spiegelt« (o.A. 2016b). Nach Meinung Paul Jandls bietet die *Mantel-und-Degen-Version* nichts anderes als eine »ungarische Nationalanthropologie« (Jandl 2015b), die er aus dem Buch heraus für belegbar hält, indem er kurze Sätze zitiert, die die ungarische Geschichte interpretieren und in denen der Erzähler dem Verfasser antwortet. Esterházy gehe in diesem Buch gleichsam über die »ungarisch[e] Melancholie« hinaus, er habe das »Pathos« durch »Leidenschaft« ersetzt (ebd.; der politische Unterton dieser Thesen kann, wie so oft nach 2010, natürlich nicht missverstanden werden). Damit wären wir auch bei einem der wichtigsten Leitmotive, Topoi und Klischees der Rezeption angekommen: der Einheit von Melancholie und Ironie. Ein wesentlicher Teil der Rezeption ist damit beschäftigt, zu beweisen oder zumindest zu deklarieren, dass Esterházy diese Einheit auflöse oder überschreite. Breitenstein vertritt die Ansicht, dass Esterházy's Werke »die Dichotomie von Tragik und Ironie [...] systematisch unterlaufen« (Breitenstein 2001), er bettet diese Dichotomie in geohistorische und -kulturelle Zusammenhänge ein; die Ironie wäre demnach für die bereits in der nachhistorischen Periode angekommene westeuropäische Mentalität charakteristisch, während das Tragische das Lebensgefühl und die Identität der eher von der Geschichte betroffenen osteuropäischen Region bestimme. Das heißt, wenn sich Ironie und Tragisches/Melancholie ineinander verkehren oder vermitteln, kopieren sie sozusagen eine geohistorische Anachronie und dienen der Annäherung der beiden Hälften Europas, so ließe sich vielleicht die Quintessenz der Mentalitätskomponenten der literarischen Schreibweise zusammenfassen – was zugleich auch Esterházy's Kanonisierung verständlicher machen würde. Richard Wagners Ansicht nach ist für Esterházy eine Melancholie charakteristisch, »wie sie nur dem Ironiker möglich ist« (Wagner 2004). Zugleich zeige die *Verbesserte Ausgabe* die Grenzen der Ironie auf. Zu letzterem Problem merkt der deutsche Soziologe und Publizist Lorenz Jäger an, es sei »kein intellektualistisches Vorurteil, [dass] von einem großen Schriftsteller auch eine durchdachte Theorie seiner Gegenstände verlangt« werde, Esterházy komme nämlich keine »prägnante Idee zur Figur des größten Verräters« in den Sinn (Jäger 2004a). In einem anderen, zwei Wochen später erschienenen Artikel anlässlich der Übergabe des *Friedenspreises des deutschen Buchhandels* schreibt Jäger, dieser Preis signalisiere den Willen des Westens, auch Stimmen zu hören, »die eine andere, hierzulande wenig bekannte Geschichte der Vergangenheit zu erzählen haben« (Jäger 2004b).²⁹ Die ostmitteleuropäische Perspektive kann also einen wichtigen Beitrag zum Selbstbild des vereinigten Europa leisten. Jäger schlägt vor, »es würde sich lohnen, der tieferen Ironie nachzugehen, die das Leben eines Aristokraten nicht nur im Kommunismus, sondern auch in der Demokratie bedeutet«. Und tatsächlich, so dominant Esterházy's Werke vor 1989 auch als

29 In einem späteren Artikel im Zusammenhang mit dem *Friedenspreis* schreibt Jäger, damit öffne sich auch auf die deutsche Geschichte eine neue Perspektive.

Widerstand gegen den real existierenden Sozialismus oder als Subversion der diskursiven Ordnung verstanden werden, die jenes politische und soziale System konditioniert, so sehr schweigt die deutschsprachige Kritik (oder schweigen vielleicht die fiktionalen Werke Esterházy selbst?)³⁰ über die gesellschaftlichen und politischen Dilemmata der Periode nach 1990 (die sich gerade unter der Ägide der Demokratie zeigten), abgerechnet die vor allem nach 2010 sich vermehrenden (eher gestenhaften, nicht analytischen und daher wohlfeilen, obligaten) Seitenhiebe auf den Kurs der ungarischen Regierung.³¹

In einem Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* vom Herbst 2005 (hervorgegangen aus einem Besuch bei Esterházy und einem Interview) heißt es, die osteuropäische Postmoderne »war wesentlich politischer als ihr westliches Pedant, und ihr sprachlicher Spielcharakter war voll existentiellen Ernstes, weil das ästhetische Virtuositentum ein riskanter antiideologischer Gestus war: Heiterkeit als Mittel, sich der Verfügbarkeit zu entziehen.« (Mangold 2005) Abgesehen von der Frage, wie sich diese (politisch motivierte?) Heiterkeit unter den Bedingungen des Parteistaates dargestellt haben mag, ist es ratsamer darauf zu verweisen, dass sich auch hier die Unfixierbarkeit der literarischen Mitteilung in eine instrumentelle Funktion einschreibt. Das Moment der »Heiterkeit« wird auch im österreichischen Kontext thematisiert, vielsagenderweise gerade durch ein mehrdeutiges Wortspiel: Die Rezension der deutschen Übersetzung des *Bauchspeicheldrüsentagebuchs* im *Standard* trägt den Titel *Aus heiterem Himmel* (Pollack 2017).

Man kann sagen, die Figuration des Zusammenspiels von Melancholie und Ironie bildet neben der Dichotomie von historischer Imprägniertheit und Außerhistorizität auf einer anderen Metaebene gleichsam die Zusammenhänge einerseits der regional historischen, andererseits der literarischen Anthropologie ab. Will sagen, die Melancholie figuriert als Index der historischen Imprägniertheit, die Ironie als Trope der Literatur oder Literarizität. So sehr, wie die Figuration der Überbrückung dieser Dichotomie im Zusammenhang mit Esterházy's Werken zum Topos erstarrt ist (die Esterházy-Texte fungieren gleichsam als Versprechen, diese – historische, regionale, anthropologische – Duplizität zu überwinden), so wenig gibt es elaboriertere Versuche, das Verhältnis von Geschichte und Literatur auf der Basis der Funktionsweise der Textualität zu konzipieren. Es läge beispielsweise auf der Hand, sich auf Freud (oder einen anderen Verfasser aus der Region) zu stützen, der über die Verbindung von Trauer und Melancholie schreibt und dessen Ansicht nach die Melancholie (die zugleich die Latenz der Trauer und ihre selbst-reflexive, sogar gegen das Ich der Trauer gerichtete Potenzierung ist) ihre Kompliziertheit dem »Ambivalenzkonflikt« zu verdanken hat (vgl. Freud 1975: 210f.).³² Interessant

30 Die große Ausnahme wäre wohl *Verbesserte Ausgabe*, zu diesem Text vgl. Lőrincz 2021a.

31 Diese Motivation verhält sich ebenso automatisch wie flexibel: Gleich zwei Rezensionen versuchen, den 2010 auf Ungarisch und 2013 auf Deutsch erschienenen (also 2008/09 entstandenen) *Esti* als eine Geste gegenüber dem »Ungarn nach 2010« (Henneberg 2013) zu interpretieren. (*Esti* »hasst Spießbürger und Reaktionäre jeder Couleur, und so ist es kein Zufall, dass Esterházy gerade in dieser bleiernen politischen Zeit in Ungarn den renitenten *Esti* zum Romanhelden macht.« Henneberg 2013. Lothar Müller vertritt jedoch die Ansicht: »In diesem Buch bleiben die Sprachspiele oft mit sich allein [vgl. oben die ähnliche Beobachtung von Ernst Osterkamp] – auch deshalb, weil es dem gegenwärtigen Ungarn weitgehend die kalte Schulter zeigt.« Müller 2013.)

32 Zur Rolle von Freuds Text in Walter Benjamins barockem *Trauerspiel-Buch*, in Verbindung mit dessen »Trauertheorie«, vgl. Menke 2015: 123–167.

wäre auch, dies mit der Formel vom Ende der Geschichte als Figuration der Trauer zu vergleichen: Die Melancholie rechnet mit der Aufhebung eines bestimmten Geschichtssubjekts, einer Geschichtsauffassung oder einer Geschichtsperiode, zugleich jedoch mit dem Fortdauern der Geschichte.

Indem er Esterházy's literarische Redeweise ebenso erhellend wie komplex als nicht-instrumentalisierbares Medium historischen Wissens und historischer Erfahrung zeigt, stellt Thuswaldner, der sie mit dem dynamischen Element des Austauschs von bestimmten, zugleich auf unentscheidbare Weise referentiellen und symbolischen Modulen in Verbindung bringt, die poetischen Fragen der Schreibbarkeit von Geschichte: »Ungarische Zeitgeschichte erfahren wir bei Esterházy in Form von Spots mit multifunktionaler Anwendbarkeit. Wirklichkeitspartikel sind austauschbar, kein Bereich steht für sich allein, immer gibt es einen Bezug zu anderen Bereichen. Ungarn ist nicht bloß Ungarn, es wird weitergedacht, weiterassoziiert.« (Thuswaldner 2005: 124)³³ Ein solcher literaturkritischer Horizont ist nötig, damit Licht fällt auf die tiefe Verbindung zwischen Unstabilisierbarkeit der sprachlichen Imagination und Unfixierbarkeit der Geschichtsinterpretation sowie auf die sprachkünstlerischen Möglichkeitsbedingungen dieser Verbindung.

Deshalb kommt in der Rezeption auch die Dimension der Literatur selbst öfter zur Sprache, die literarische Erscheinung, das heißt, Esterházy's Werke animieren einige Kritiker, auf theoretischer Ebene über das Wesen der Literatur zu reflektieren, gerade von den selbstreflexiven und metanarrativen Momenten der Literarizität der Erzählung her und auch von den Grenzbereichen der Sag- und Schreibbarkeit, der Vertextlichung, der Textbildung und -formung. Zuletzt hat man, vor allem im Zusammenhang mit dem *Esti*, festgestellt, um Ilma Rakusas Worte zu leihen: »Zentral bleibt die Frage, wie Leben und Schreiben zusammenhängen, wo das eine anfängt, das andere aufhört.« (Rakusa 2013) Kathrin Lauer interpretiert die Stummheit des kindlichen Erzählers in ihrem Artikel über die *Markus-Version* so, dass diese »wohl aus dem Respekt vor dem Wort« herrühre (Lauer 2016a). Schließlich liest sie daraus eine »Lektion über das Wesen der Literatur« heraus, »lies: eine Meta-Geschichte« (ebd.). In dieser Anschauung würde das Folgende heißen: »Die Fiktion und die Metapher entstehen nach Verbrechen, Kummer oder Unheil, von denen man durch Sublimierung erlöst werden will.« (Ebd.) Der Kritiker der *Zeit* vermutet in seinem Nekrolog:

Die Literatur von Péter Esterházy ist nie eine gewesen, die sich bündig nacherzählen ließe, aber hier fängt ja vielleicht überhaupt Literatur erst an, zumal solche, die so in der Sprache und dem ironischen Sprachzweifel lebt wie seine. Die Grenzen meiner

33 Thuswaldner bezieht sich hier auf *Das Buch Hrabals*. – Dieser kardinale Aspekt von Esterházy's Schreibweise, die »Wiederkehr der nicht bedeutungsgebundenen Texteinheiten«, die »unbegründeten Unterbrechungen der Erzählsequenzen« (die hier u.a. auch mit der »Vielstimmigkeit des Zusammenspiels zwischen den sprachlichen Rederegistern« zusammenhängen), wird dargestellt von Kulcsár Szabó 1996: 159–165. Zusammengefasst: »Eine der auffälligsten Eigenheiten des Werkes liegt gerade darin, dass Esterházy die wichtigsten Erzählmoleküle ständig wiederholt, auswählt und auswechselt. Dadurch, dass er sie in immer neuen Kontexten darbietet, nimmt er ihnen zugleich die Möglichkeit, zu Indizes festgefügtter Sinnhorizonte zu werden.« Ebd.: 193.

Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt, hat uns Wittgenstein gesagt, und Esterházy bewegte sich an diesen Grenzen mit der diebischen und spitzbübischen Freude eines Zauberkünstlers, der plötzlich ein Wort verschwinden lässt, einen Satz, eine Pointe, um ihre Bedeutung herumdröbelt oder sie mit dem gleichen Hintersinn woanders unterschmuggelt, wie er es auch mit Textpassagen anderer Autoren getan hat. (Hugendick 2016)

Die Ironie ist hier also als metapoetische Trope zu interpretieren, sie konfrontiert mit den Grenzen der sprachlichen Mitteilung, der Verbalisierung und auf einer neuen Ebene der Vertextlichung; bzw. es sind diese Grenzen, die ironische Effekte erzeugen. Damit kann die Verknüpfung von Melancholie und Ironie auf die (fiktionalitätsgetränkten bzw. Fiktionalitätseffekte generierenden) blinden Flecke, Pausen, Mängel, Geheimnisse der Vertextlichung bzw. auf das Unausgesprochene der Sprache verweisen, wovon weiter unten noch die Rede sein wird.

Wenn man die bisherigen Ausführungen formalisiert (im Rahmen gleichsam eines Chiasmus von Geschichte und Literatur), lässt sich feststellen, dass als ein grundlegender Zug der Esterházy-Lektüre folgende Oszillation bzw. Interpenetration zu beobachten ist: Die Grenzen der Literatur, bestimmter literarischer oder stilistischer Gesten, zeigen sich von der Geschichte her (oder auch von anthropologischen Grenzerfahrungen her)³⁴ – und umgekehrt, von der literarischen Imagination und der sprachlichen Potentialität her kann Licht auf die Grenzen der hermeneutischen Autorität der Geschichte fallen. Diese Potentialität ist ebenfalls von der historischen Seinsweise der Sprache abhängig und weniger von der Souveränität irgendeiner ästhetischen Phantasie als Selbstzweck. Dafür soll hier ein Beispiel folgen.

Die transregionalen, transepochnen, vielleicht sogar anthropologischen Bezüge der Bedeutungsschichten in Esterházy's Werken kommen also verhältnismäßig selten zur Sprache, eine markante Ausnahme ist wohl der Nekrolog der *Wiener Zeitung*, in dem Oliver Lehmann schreibt: »Aber wenn es so etwas wie ein Lebensthema von Esterházy gab, dann war es die immer wieder erneuerte Selbstbefragung nach dem Verhältnis zwischen dem Individuum und der Gesellschaft.« (Lehmann 2016) Die »prinzipielle Höflichkeit« ist es, die die Vermittlung zwischen den beiden Polen garantieren kann³⁵ und die zugleich »nebenbei (oder beiläufig)« vonstatten geht: »In Wahrheit [...] bildet die Beiläufigkeit die Funktionsweise des menschlichen Denkens mit ihren Inspirationen und Assoziationen sehr viel lebhafter ab als jede noch so präzise Schilderung mit dem Charme einer Handlungsanleitung. In diesem Sinne war die Literatur von Péter Esterházy beiläufig, also zutiefst menschlich.« (Lehmann 2016)³⁶ Der Verfasser findet hier eine kardinale

34 Paul Jandl verweist darauf, dass die *Verbesserte Ausgabe* und *Die Hilfsverben des Herzens* vielleicht die beiden Werke Esterházy's sind, »wo Genealogisches nicht zur Metapher taugt« (Jandl 2016).

35 Daniel Kehlmann, der bekannte Schriftsteller und Esterházy's persönlicher Bekannter, der seine Wurzeln halb in Deutschland, halb in Österreich hat, reflektiert die diesbezüglichen Differenzen zwischen dem österreichischen und dem bundesdeutschen kulturellen Hintergrund (zwischen katholisch-höfischen und protestantisch-innerlichen Paradigmen) in einem Interview in *Magyar Narancs*. Vgl. Gábor/Kehlmann 2016.

36 Die Herausgeberin der Literaturzeitschrift *Kalligram*, Júlia Tóth-Czifra, weist mich darauf hin, dass der Ausdruck »beiläufig« im österreichischen Kontext auch in der Bedeutung »ungefähr«, »annä-

und zugleich regionale Quelle und damit zusammen die sprachliche Funktionsweise von Esterházy's Stimmenkonfigurationen. »[B]eiläufig« kann auch »nebensächlich« bedeuten (im Sinne von »beliebig«, »unwesentlich«), was dem ungarischen Leser spätestens hier das gewisse »unmerklich platzierte«, »scheinbar indifferente Wort« in den Sinn kommen lässt, das die Grundlage der »moralischen Auffassung« von Kornél Esti bei Kosztolányi³⁷ bildet und als dessen literarische Wirkungsgeschichte sich zahlreiche Stücke und Schichten aus Esterházy's Œuvre interpretieren lassen.³⁸ Es handelt sich um die »Höflichkeit«, die – fast wie in Benjamins Sinne – auch als »Mittel ohne Zweck« auffassbar ist (Chul-Han 2019: 82); dies wäre also die nicht mit der Instrumentalisierung der »Heiterkeit« vergleichbare, von ihr zutiefst heterogene Perspektive auf die unkalkulierbare und nicht in Erscheinung tretende Ereignishaftigkeit der Sprache!

Exkurs: Sprach-, Macht- und Zivilisationskritik

Hier soll nicht nur auf die historische Ausrichtung innerhalb der Esterházy-Rezeption, sondern auch auf die interessanteren Thematisierungen des politischen Aspekts eingegangen werden. Besonders interessant ist dabei die sozusagen immanente Beziehung von Sprachkritik und Machtkritik und ihre gegenseitige Durchdringung. Darauf hat schon Gregor Dotzauers Kritik 1989 zu den *Fuhrleuten* (in der FAZ) hingewiesen: »Esterházy's raffinierte Strategie, wie er die öfters repressiv auftretende Macht angreift, lenkt die Aufmerksamkeit auch auf die Tatsache, die wir hier im Westen fast überhaupt nicht beachten, namentlich darauf, dass es die Macht auch hier gibt, nur merken wir sie fast nicht.« (Zit. n. Wernitzer 1994: 141) Einige österreichische Kritiker betonen dies sehr stark (Karl Kraus lässt grüßen), so macht zum Beispiel Ulrich Weinzierl (im Zusammenhang der *Einführung*) klar, bei Esterházy gelte: »Sprachkritik [zum Beispiel die Ironie: Esterházy als »ungarische[r] Weltmeister der Ironie«] offenbarte sich als Machtkritik« (Weinzierl 2006). Werner Krause hebt (in der *Kleinen Zeitung* anlässlich des *Friedenspreises*) auf besonders affirmative Weise den individuellen Zug der Sprachkritik bei Esterházy hervor: »Wie viele andere Autoren beklagt Esterházy das Verschwinden der Sprache, er tut dies aber nicht mit Larmoyanz, sondern er reagiert mit hoher, feingeschliffener Fabulierkunst, mit den Methoden der Farce und mit Tragikomik.« (Krause 2004)³⁹ Danach unterscheidet er ihn polemisch von jenem Diskurs, den auch der frühere Friedenspreisträger Martin Walser kritisiert hatte: »Esterházy ist ein Moralist fernab

hernd: gebraucht wird. Mit bundesdeutschen Ohren gehört, dominiert eindeutig die Bedeutung »nebensächlich« (bzw. deren Synonyme). An dieser Stelle wird deutlich – zudem in einem wichtigen diskursiven Zusammenhang –, dass die deutschsprachige Rezeption nicht nur im Hinblick auf die Anschauungen, die Mentalität, das Geschmacks- und Wertsystem und die Kulturgeschichte, sondern auch auf der sprachlichen Ebene inhomogen ist. Die (bundes-)deutsche oder österreichische deutsche Sprache sagen manchmal Unterschiedliches, je nachdem, mit welchen regionalen Ohren sie gehört werden.

37 Kosztolányi 2005, 52–54.

38 Für einen skizzenhaften, regional vergleichenden Versuch hierzu siehe Lőrincz 2021b.

39 Diese Sätze tauchen in vereinfachter Form vielerorts in der Rezeption auf.

vom Laufsteg der Immerguten, frei von Hiebversuchen mit der von einem seiner Vorgänger als Friedenspreisträger, Martin Walser, polemisch angeprangerten Moralkеule, mit der auf die Vergangenheit eingedroschen werde.« (Ebd.) Mehr noch, Krause widerspricht dem Laudator: »Dass der rastlose, friedfertige Unruhestifter gestern bei der Preisverleihung von Michael Naumann, Herausgeber der ›Zeit‹, als ›Sprengmeister der Vergangenheitsformen‹ gewürdigt wurde, war denn doch allzu drastisch. Denn einer, ein Dichterfürst wie Esterházy, vertraut eher den subtilen Sprengsätzen.« (Ebd.) An dieser Stelle sind markant die Differenzen zwischen wichtigen Tendenzen der deutschen und der österreichischen Rezeption zu spüren.

Zwei starke kritische Texte bringen die sprachliche Kraft, die innovativen Effekte von Esterházy's Werken (als auffällige Ausnahmen) auf eine Weise ins Spiel, die auch Kultur- und Zivilisationskritisches in den sprachkritischen Diskurs einschaltet. Der Österreicher Anton Thuswaldner sieht in Esterházy's exponierter Textualität ein Schreiben am Werk, das über den Fetisch der Authentizität, über eine Art Norm der Erlebnis- und Identitätsästhetik, hinausgeht. (Die Relevanz dieser Sichtweise kann – ebenso wie die Produktivität von Thuswaldners sonstigen Beobachtungen – nicht genug betont werden, sowohl aus der Perspektive des Lesens als auch bezüglich der kritischen Reflexion gewisser Dispositive der heutigen Öffentlichkeit.) Vor jeder persönlichen Erfahrung (und nicht hinter ihr) stehe in Esterházy's Texten das Wort, wofür Thuswaldner auf ziemlich radikale, zugleich jedoch sehr einleuchtende Weise *Die Hilfsverben des Herzens* als Beispiel anführt. Die Wörter jedoch seien immer schon »präfabriziert« und »erheben stets den Anspruch, für alle Menschen verfügbar zu sein«, so dass das literarische Schreiben irgendwie zum Movens der Auflösung und Relativierung der von dieser Allgemeinheit fabrizierten Fixierungen und deren Übertretung werde (Thuswaldner 2005: 121). Dies vollziehe sich bei Esterházy im Zitieren (vgl. ebd.), wo – vielleicht könnte man es so formalisieren – das Zitat/Zitieren zugleich Medium(-sbildung) und (sprachlich-textuelles) Handeln sei.

Thomas Hettche führt in der FAZ in einem Artikel über allgemeinere medienkritische Probleme, über das Phänomen der »Texte als Lebensteilnahme«, die die Literatur ablösen, Esterházy eher als Beispiel für ein literarisches Schreiben an, das seiner Ansicht nach an der Erschaffung des Werkes interessiert ist und deshalb von der »andere[n] Form literarischer Öffentlichkeit« unterschieden werden muss, beispielsweise vom Schreiben von Blogs, von den Formen, wo die »Textproduktion« sich als Plattform der »Lebensteilhabe« präsentiert (Hettche 2010). Diese Art von *Textproduktion* steht seiner Ansicht nach in Verbindung mit einer durch das Internet und die digitale Kultur veränderten Wahrnehmung von Literatur. Diese Beobachtung des 2010 erschienenen Artikels leuchtet leicht ein, sie kann vielleicht nicht mit dem Neuigkeitsbonus punkten, aber um so nachdenklicher macht die aus ihr abgeleitete Beobachtung, insbesondere mit der Erfahrung, dass die »sozialen Medien« sich seither noch viel mehr ausgebreitet haben:

Ich glaube, dass das unendliche Mediengespräch des Netzes, in dem so viele sich verfangen haben und gefangen sind und das doch zugleich so immateriell und ungreifbar bleibt, eine tiefe Unsicherheit gegenüber allem produziert, was sich dieser unendlichen Plauderei entzieht. Und das alles, was sich dem entzieht, als ganz fremd und irritierend empfunden wird, weil man im Innersten weiß: Erst wenn es dieses Frem-

de nicht mehr geben wird, das nicht computierbar ist und nicht übersetzbar und von keinem Forum und keinem Leserkommentar erreicht werden kann, erst dann wird der Zweifel in einem selbst verstummen, ob das, was man tut, wirklich so wunderbar ist, wie man zu behaupten nicht müde werden darf. (Ebd.)⁴⁰

Inwiefern ließe sich wohl der *Produktionsroman* als implizite Kritik der Text- und Kommentarproduktion der heutigen digitalen Kultur wiederlesen?

Das Überhistorische

Die wichtige Schicht von Esterházy's Werken, die von der Glaubenserfahrung, dem Moment des Heiligen, der Kommunikation mit der göttlichen Instanz durchdrungen ist und an religiöse Zusammenhänge rührt – diese semantische und performative Dimension fehlt augenfällig in den Themen, die von der Rezeption behandelt werden, oder wird allenfalls konstatiert. Zuletzt kam das Problem des Glaubenserlebnisses natürlich anlässlich der *Markus-Version* zur Sprache, aber abgesehen von einigen kürzeren Texten mit Charakter⁴¹ ist Isenschmid praktisch der einzige Kritiker, der dieser Bedeutungsebene und sprachlichen Konfiguration von Esterházy's Werken besondere Aufmerksamkeit widmet. Seine einfühlsame Analyse der *Markus-Version* ist eine hingebungsvolle, sozusagen eine meditative Rezension, die die Kommunikation mit Gott, die Glaubenszusammenhänge und die Funktion der Gasttexte genau reflektiert und kommentiert (vgl. Isenschmid 2016).⁴² Interessant ist, dass die nachdrückliche Thematisierung Esterházy's »als eines Theologen« aus der Feder eines tschechischen Verfassers, von Martin C. Putna, stammt, dem zufolge Esterházy's Werk gerade von der »Verknüpfung von Glauben und Literatur« zu einem Ganzen vereinigt wird, »ohne dass eines dem anderen die Glaubwürdigkeit streitig machte«. (Putna 2015, 52; Übers. C.L.)

Paul Jandl fasst in seinem bereits zitierten Nekrolog den seiner Ansicht nach moralischen Kern bzw. die Ausstrahlung von Esterházy's Lebenswerk folgendermaßen zusammen: Moralisten wie ihn

darf man nicht mit den bloß Moralischen verwechseln. Im Gegensatz zu deren Bigotterie ist den Moralisten nichts heilig, weil sie eine profunde Ahnung von Heiligkeit haben. Und im Grunde war es wohl auch bei Péter Esterházy so. Sein Werk erzählt vom Strudel des Lebens, es dreht sich in aberwitzigem Tempo um ein Zentrum, das nicht benennbar ist (Jandl 2016).⁴³

40 Die Mutter des 1964 geborenen Hettche war übrigens Sudetendeutsche, und er selbst, der seine Magisterarbeit über Musils *Mann ohne Eigenschaften* geschrieben hat, war lange Mitarbeiter der FAZ und der NZZ.

41 So beispielsweise die bereits erwähnte Rezension von Andreas Puff-Trojan (vgl. 2016).

42 Zur *Markus-Version* siehe den Aufsatz von Gábor Tolcsvai Nagy (2021).

43 Diese Unterscheidung zwischen zwei Arten von Moral ließe sich wiederum in österreichisch-deutscher Beziehung interpretieren (vgl. oben den Text von Werner Krause).

Zu einer strukturell ähnlichen Schlussfolgerung gelangt auch Anton Thuswaldner in seinem hervorragenden Essay, in dem er darauf hinweist, dass Esterházy's Schreibweise eine feine Distanz zu den Autorisierungen durch das historische Wissen hält, vermutlich dank seiner tiefgreifend geschichteten Rede- oder Sprechartigkeit, weil seine Sprachlichkeit sich in gewisser Weise vom Schreibbaren fernhält und das Nichtschreibbare dennoch nie als Fixpunkt oder Autorität außerhalb der Literatur behandelt:

Es geht nicht um ungarische Zeitgeschichte, fern liegen Variationen zu Schuld und Sühne. Esterházy's Schreiben entspricht dem wortreichen Umkreisen eines großen, unheimlichen, unbekannten weißen Raums. Dann gibt es endlich etwas Konkretes, an dem man sich festhalten könnte, hier eine Episode, dort eine Überlieferung. Sie werden aufgerufen, sich zu versammeln, um sich um diesen weißen Raum zu gruppieren. Wovon immer die Rede, was auch immer der Fall ist, der weiße Raum verschlingt alle Wahrheiten. Er macht alles fragwürdig, was geschrieben ist, deshalb werden so viele Wahrheiten aufgerufen, deshalb bekommen Spott und Hohn ihre Chance zum Auftritt, deshalb wird jede mögliche Wahrheit zurückgepfeifen und mit einer anderen konfrontiert. Und deshalb werden so viele Sprachmuster aufgerufen und durchprobiert. (Thuswaldner 2005)

Vielleicht ist dieser nichtgegebene, nichtermessbare weiße Raum der Raum der Fiktion, seine Metapher, der seine Wirkung nicht einmal so sehr als Raum, sondern eher in der immer schon fiktionalen Duplizität des Geschriebenen und des Erzählten entfaltet.

Literatur

- Benjamin, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: Gesammelte Schriften IV/1. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt a.M., S. 9–21.
- Bónus, Tibor (2021): Textualität und Redehaftigkeit – Ereignis und Epochenschwelle. Zu einer Neulektüre des Produktionsromans. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 115–145.
- Breitenstein, Andreas (2001): Im Namen des Sohnes »Harmonia caelestis«: Péter Esterházy zerredet (s)eine Familiengeschichte. In: Neue Zürcher Zeitung v. 3. November 2001.
- Ders. (2017): Tod eines Sprachspielers. Am Ende stand der Aufprall mit der Wirklichkeit – Péter Esterházy's allerletztes Werk »Bauchspeicheldrüsentagebuch«. Neue Zürcher Zeitung v. 15. Juli 2017.
- Chul-Han, Byung (2019): Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart. Berlin.
- Esterházy, Péter (2004): Friedenspreisträger 2004. Dankesrede. In: [friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de](https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de), o.D.; online unter: <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950/2000-2009/peter-esterhazy#105> o [Stand: 1.3.2023].
- Ders. (2013): Esti. Roman. Aus dem Ungar. v. Heike Flemming. Berlin/München.
- Ders./Föderl-Schmid, Alexandra (2007): Kleinkarierte Zukunft durch Kerneuropa. In: Der Standard v. 21. Dezember 2007.

- Ders./o.A. (2013): »Wie ein Wildschwein«. Der ungarische Schriftsteller Péter Esterházy über Schreiben als Form von Faulheit, Leben und Arbeiten unter der Diktatur und seinen neuen Roman *Esti*. In: Profil v. 25. Februar 2013.
- Ders./Pohl, Ronald (2009): »Achtung gebührt Tanten, nicht Texten«. Der ungarische Autor Péter Esterházy wohnte der Uraufführung seiner »Harmonia Caelestis« im Burg-Kasino bei. Ronald Pohl sprach mit ihm über Tücken und Glück des Theaters. In: Der Standard v. 9. November 2009; online unter: <https://www.derstandard.at/story/1256744316524/peter-esterhazy-achtung-gebuehrt-tanten-nicht-texten> [Stand: 1.3.2023].
- Fleischer, Janina (2016): Der Mensch des Abendsterns. Text-Labyrinth, Sprach-Paradiese und Bücher, die man nicht zusammenfassen kann: Péter Esterházy ist tot. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung v. 16. Juli 2016.
- Flemming, Heike (2021): Abschweifen und Verirren. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 35–39.
- Freud, Sigmund (1975): Trauer und Melancholie. In: Ders.: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Bd. 3: Psychologie des Unbewussten. Frankfurt a.M., S. 197–212.
- Gábor, Köves/Kehlmann, Daniel (2016): »Esterházytól elfogadták« – Daniel Kehlmann író [»Von Esterházy haben sie es akzeptiert« – der Schriftsteller Daniel Kehlmann]. In: magyarnarancs.hu, 11. August 2016; online unter <https://magyarnarancs.hu/konyv/esterhazytol-elfogadtak-100264> [Stand: 1.3.2023].
- Gahse, Zsuzsanna (2016): Ein grosser Dichter und ein tapferer Ungar. Zum Tod von Péter Esterházy, dessen Werk ein Spiel ist aus frivolem Ernst und hartnäckiger Aufklärung. In: Neue Zürcher Zeitung v. 15. Juli 2016.
- Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Franz. übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.
- Gmünder, Stefan (2016): Ein Meister der postmodernen Ironie. In: Der Standard v. 16. Juli 2016.
- Graf, Hansjörg (1999): Melancholie der Erinnerung. Fussnoten zur ungarischen Gegenwartsliteratur. In: Neue Zürcher Zeitung v. 9. Oktober 1999.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2009): Wer ein Tor schießt, schlägt das Kreuz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 9. Mai 2009.
- Haas, Franz (2006): Avantgarde unter dem Gulaschkommunismus. Frühe Prosa von Péter Esterházy in einem Band. In: Neue Zürcher Zeitung v. 13. Juni 2006.
- Henneberg, Nicole (2013): Don Quijote in Budapest. Péter Esterházy huldigt dem großen Literaturspieler Dezső Kosztolányi [sic!] – und porträtiert sich selbst. In: Der Tagesspiegel v. 6. März 2013.
- Henning, Peter (2016): Der lichte Geist. Nachruf: Zum Tod des jetzt verstorbenen ungarischen Schriftstellers Peter Esterhazy. In: Aargauer Zeitung v. 15. Juli 2016.
- Hettche, Thomas (2010). Was Literatur ist. Unsere literarische Welt droht zu verschwinden. Das Werk wird ersetzt durch Texte als Lebensteilnahme. Doch warum nur sollten Schriftsteller jetzt bloggen statt dichten? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 8. April 2010.
- Hugendick David (2016): Diese Heiterkeit, diese Zweifel. Péter Esterházy erschuf ein literarisches Labyrinth, in dem wir uns gern verirrt. Er war einer der größten Erzähler der europäischen Gegenwartsliteratur. Ein Nachruf. In: Die Zeit v. 16. Juli 2016.

- Isenschmid, Andreas (2009): Mutters schöne Beine. Péter Esterházy bewegt sich in »Keine Kunst« im innersten Bereich von Scham und Intimität. Und kann es wie keiner. In: *Die Zeit* v. 2. Juli 2009.
- Ders. (2010): Ein Jugendstreich, ein Meisterwerk. Wie man eine Diktatur in die Luft sprengt und dabei seinen Geist frei macht: Esterházy's Péter sagenumwilterter »Produktionsroman« macht's vor, frisch bis heute. In: *Die Zeit* v. 22. Dezember 2010.
- Ders. (2013): Eine handfeste Wortfummelei. In: *Die Zeit* v. 14. März 2013.
- Ders. (2016): Scherben im goldglänzenden Sand. In seinem Roman »Die Markus-Version« spielt Péter Esterházy sehr ernste Spiele mit Fragen des Glaubens. In: *Die Zeit* v. 10. März 2016.
- Jäger, Lorenz (2001): Nullsituation. Auch Bilder haben Anfänge. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 12. Dezember 2001.
- Ders. (2004a): Wenn Agenten Weisheit fordern. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 4. Juni 2004.
- Ders. (2004b): Verbesserer. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels für Péter Esterházy. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 17. Juni 2004.
- Jandl, Paul (2010): Im verschlissenen Nervenkostüm. In: *Die Welt* v. 11. Dezember 2010.
- Ders. (2015a): Gulasch der Geschichte. Wo Nichtse sich zu Etwassen zusammensetzen: Péter Esterházy's wilde und verwegene Jagd durch Ungarns Seele. In: *Die Welt* v. 21. März 2015.
- Ders. (2015b): Péter Esterházy lädt zum Gulasch der Geschichte. In: *Die Welt* v. 28. März 2015.
- Ders. (2016): So viel Wissen und so viel Menschenfreundlichkeit. In: *Die Welt* v. 14. Juli 2016.
- Jergius, Holger (2006): Dickses von Péter Esterházy. Einführung für Fortgeschrittene. In: *Nürnberger Zeitung* v. 2. Dezember 2006.
- Ders. (2013): »Esti«, der neue Péter Esterházy. Verwirrspiel der Identitäten. In: *Nürnberger Zeitung* v. 8. Juli 2013.
- Kalka, Joachim (2006): Die Sprache der Zukunft. Was ist das? Péter Esterházy als Poetikdozent. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 29. November 2006.
- Kluy, Alexander (2006): Literarisches Hochgebirge. Péter Esterházy hat ein monumentales Immer-wieder-Lesebuch geschrieben. In: *Der Standard* v. 27. Mai 2006.
- Kosztolányi, Dezső (2005): Ein Held seiner Zeit. Die Bekenntnisse des Kornél Esti (übers. von Christina Viragh). Reinbek b. Hamburg.
- Krause, Werner (2004): Von den Hilfsverben des Herzens. Peter Esterházy (54) erhielt gestern den Friedenspreis des Buchhandels. In: *Kleine Zeitung* v. 11. Oktober 2004.
- Küveler, Jan (2013): Auf einem Platz mit dem Messi der Literatur. In: *Die Welt* v. 13. Juni 2013.
- Kulcsár Szabó, Ernő (²1994): *A magyar irodalom története 1945–1991* [Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991]. Budapest.
- Ders. (1996): Esterházy Péter. Bratislava.
- Ders. (2007): *Narratíva, hazugság, kérdésés. A referenciális autoritás határai* [Narrativ, Lüge, Frage. Die Grenzen der referenziellen Autorität]. In: Ders.: *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál* [Worte ohne Tatort. Sprache und Geschichte bei Paul de Man]. Budapest, S. 315–354.

- Ders. (2021): »Graziöse« Ungebundenheit. Stimme und Schreibbarkeit in Esterházy's Prosa. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 147–167.
- Lauer, Kathrin (2016a): Evangelium nach Peter Esterházy. Wo bleibt die Auferstehung? In Peter Esterházy's neuem Buch »Die Markus-Version. Einfache Geschichte Komma hundert Seiten« wird sie nicht beschrieben. In: Weser Kurier v. 26. März 2016.
- Lauer, Kathrin (2016b): Ungarischer Schriftsteller Peter Esterházy gestorben. In: Die Presse v. 15. Juli 2016.
- Lehmann, Oliver (2016): In guter Gesellschaft. In: Wiener Zeitung v. 23. Juli 2016.
- Lőrincz, Csongor (2013): Ästhetisierung der Sprache – Klassische Moderne zwischen Metaphysik des Artistischen und Neusituierung des Subjekts (um 1895–1932). In: Ernő Kulcsár Szabó (Hg.): Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung. Berlin/Boston, S. 292–380.
- Ders. (2021a): Archiv und Zeugenschaft in Esterházy's *Verbesserter Ausgabe*. In: Ders./Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 337–365.
- Ders. (2021b): Die Poetik der Höflichkeit. Zu Dezső Kosztolányi's Novellenheld Kornél Esti und seinen deutschsprachigen Verwandten. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 29, S. 353–373.
- Ders. (2021c): Über das Werk von Péter Esterházy. In: Ders./Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 1–15.
- Lüdke, Martin (2013): Den Leser gegen die Wand fahren lassen. In: Deutschlandfunk, 4. August 2013; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/den-leser-gegen-die-wand-fahren-lassen-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- März, Ursula (2015): Peter Esterházy. Labyrinth in Prosaform. In: Deutschlandfunk, Büchermarkt, 31. Mai 2015; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/peter-esterhazy-labyrinth-in-prosaform-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Dies. (2016): Peter Esterházy. Labyrinth in Prosaform. In: Deutschlandfunk, Büchermarkt, 31. Mai 2016; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/peter-esterhazy-labyrinth-in-prosaform-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Mangold, Ijoma (2005): Über die Tücken der Dissidenz, der Literatur und der Restaurantkritik: ein Besuch bei Péter Esterházy in Budapest. In: Süddeutsche Zeitung v. 22. Januar 2005.
- Menke, Bettine (2015): Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld.
- Moser, Samuel (1999): Der Dichter als bestohlener Dieb. Péter Esterházy tanzt graziös an den Rändern der Leere. In: Neue Zürcher Zeitung v. 9. November 1999.
- Müller, Lothar (2001): So reich an frechem Lachen und tiefer Trauer. Dies ist ein Festtag für die europäische Literatur: Péter Esterházy's unendlich durchtriebener Roman »Harmonia Caelestis«. In: Süddeutsche Zeitung v. 7. September 2001.
- Ders. (2013): Flucht ist kein gutes Wort. Péter Esterházy's neues Buch »Esti« macht aus der Form des autobiografischen Romans eine Spiegelfechtereie und zeigt dem aktuellen Ungarn eine kalte Schulter, die es in sich hat. In: Süddeutsche Zeitung v. 12. März 2013.
- Ders. (2016): Es gibt kein Ende. Der große ungarische Schriftsteller Péter Esterházy ist am Donnerstag in Budapest gestorben. Er hat die Geschichte seiner Familie und sei-

- nes Landes zusammengeführt mit den Wanderungen in der europäischen Literatur. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 16. Juli 2016.
- O.A. (2016a): »Die Wörter treiben mich voran«. Literat von Weltrang: Der ungarische Schriftsteller Péter Esterházy ist im Alter von 66 Jahren gestorben. In: *Dresdner Neuesten Nachrichten* v. 16. Juli 2016.
- O.A. (2016b): Peter Esterhazy, Ungarns Meister der Ironie, ist tot. In: *Die Welt* v. 14. Juli 2016.
- Osterkamp, Ernst (2013): Einer liefert den Lebensstoff, der andere schreibt ihn auf. Péter Esterházy macht Ernst: in »Esti« dichtet er seinem literarischen Alter Ego wechselnde Identitäten und alle möglichen Lebensentwürfe an. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 30. August 2013.
- Palkós, Gábor (2021): Literarische Produktion (Ökonomie, Medialität und Textualität im *Produktionsroman*. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): *Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy*. Berlin, S. 87–114.
- Papst, Manfred (2013): Der Aal entwischt. Keiner versteht sich besser auf das Spiel mit literarischen Formen als der ungarische Erzähler Péter Esterházy. Im Roman »Esti« treibt er seine Virtuosität, aber auch seinen Übermut auf die Spitze. Ein Buch für Unerschrockene. In: *NZZ am Sonntag* v. 28. April 2013.
- Pohl, Ronald (2010): Das Irrenhaus der Fußballer und Rechenschieber. Mit einer der wichtigsten Buchveröffentlichungen 2010 gedenkt der Berlin Verlag einer Sternstunde. Er erinnert daran, wie der Ungar Péter Esterházy 1979 mit »Ein Produktionsroman« die Postmoderne miterfinden half. In: *Der Standard* v. 17. Dezember 2010.
- Pollack, Karin (2017): Aus heiterem Himmel. In: *Der Standard* v. 15. April 2017.
- Puff-Trojan, Andreas (2016): Das schweigende Kind. Péter Esterházy denkt gewitzt über den christlichen Glauben nach. In: *Münchener Merkur* v. 4. April 2016.
- Putna, Martin C. (2015): Esterházy, a teológus [Esterházy, der Theologe] Aus d. Tschech. ins Ungar. übertragen v. Zoltán Csehy. In: *Kalligram* 24, H. 4; 51–55. online unter <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2015/XXIV.-evf.-2015.-aprilis/Esterhazy-a-teologus> [Stand: 1.3.2023].
- Rakusa, Ilma (2003): Traurige Nachschrift. Péter Esterházy »korrigiert« seinen Familienroman – und scheitert literarisch. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 6. August 2003.
- Dies. (2009): Mama als Fußballfan. Péter Esterházy's hinreissende Hommage »Keine Kunst«. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 29. April 2009.
- Dies. (2013): In der Wortschmiede. Péter Esterházy hat mit »Esti« einen verspielten Nicht-Roman geschrieben. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 14. Mai 2013.
- Dies. (2015): Keine einfache Geschichte. Péter Esterházy's vollmundige »Mantel-und-De-gen-Version«. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 13. August 2015.
- Rathgeb, Eberhard (2001): Nullsituation. Auch Bilder haben Anfänge. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Dezember 2001.
- Schnetz, Wolf Peter (2006): Schöpferische Höllenfahrt eines Rebellen. Péter Esterházy's monumentales Buch-Kunstwerk »Einführung in die schöne Literatur«. In: *Nürnberger Nachrichten* v. 15. Juni 2006.
- Seiderer, Ute (2016): Donaupassagen. Interkulturalität und Transiterfahrung bei Péter Esterházy. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 7, H. 2, S. 73–86.

- Spreckelsen, Tilman (2016): Die Verwandlung der Welt. Zum Tod des ungarischen Autors Péter Esterházy. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 16. Juli 2016.
- Thuswaldner, Anton (2005): Der Acker der Worthülsenfrüchte. In: Angelika Klammer (Hg.): Was für ein Péter! Über Péter Esterházy. Berlin, S. 120–126.
- Tolcsvai Nagy, Gábor (2021): Im-Körper-Sein, Transsubstantiation und Offenbarung: Sprechmodus in *Markus-Version*. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 371–388.
- Vollhardt, Friedrich (2021): Péter Esterházy's *Harmonia Caelestis* oder Wo verläuft die Grenze zwischen historischer Erzählung und autobiographischem Bericht? In: Wilhelm Kühlmann/Gábor Tüskés (Hg.): Ungarn als Gegenstand und Problem der fiktionalen Literatur (ca. 1550–2000). Heidelberg, S. 515–531.
- Wagner, Richard (2004): Das Budapester Spiel. Péter Esterházy's ostmitteleuropäische Ironie. In: Neue Zürcher Zeitung v. 9. Oktober 2004.
- Weiland, Marc (2015): Zur Narratologie autobiografischer Selbst(er)findung. Literarische Lebensgeschichten bei Felicitas Hoppe und Péter Esterházy. In: KulturPoetik 15, H. 1, S. 50–69.
- Weinzierl, Ulrich (2006): Der große ungarische Ruinenbaumeister. Weltmeister der Ironie: Péter Esterházy zeigt sich in seiner »Einführung in die schöne Literatur« zugleich als Architekt und Handwerker. In: Die Welt v. 13. Mai 2006.
- Wernitzer, Julianna (1994): Idézetvilág, avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője [Zitatenwelt oder Péter Esterházy, der Verfasser des Don Quijote]. Pécs/Budapest.

Die Dynamik des ›Eigenen‹ und des ›Fremden‹

Cătălin Dorian Florescu *Der Nabel der Welt* (2017),
mit Jurij M. Lotman gelesen¹

Claudia Spiridon-Șerbu

Abstract *The study illustrates how the German-speaking author Cătălin Dorian Florescu challenges simplistic identity constructs in his short story collection *Der Nabel der Welt* (2017), thus transcending the label of a writer who merely exoticizes the Eastern-European other, as some critics have previously asserted. Employing Lotman's model of the semiosphere as framework for analysis, this paper offers an interpretation of Florescu's fictionalized border areas as spaces of cultural bilingualism and signification recoding for the ›Self‹ (i.e., the Western European elite culture) and the ›Foreign‹ (i.e., the migrant milieu from Eastern Europe, the Middle East and Africa)*

Title *The Dynamics Between the ›Self‹ and the ›Foreign‹: Cătălin Dorian Florescu's *Der Nabel der Welt* (2017), Read With Jurij M. Lotman*

Keywords *intercultural literature; border; identity; alterity; Cătălin Dorian Florescu (* 1967)*

Von dichotomisch fikionalisierten Konzepten des ›Eigenen‹ und des ›Fremden‹ hin zur Ästhetisierung kultureller Differenz

Die ästhetische Inszenierung der Fremdheit wird in den Werken von Cătălin Dorian Florescu, Schweizer Autor rumänischer Herkunft, häufig unter Berufung auf die persönliche Migrationserfahrung des Autors von Osten – aus dem Rumänien der 1980er Jahre – nach Westen – in die Schweiz – gedeutet (vgl. Pălimariu 2010: 99; Heero 2009: 207).

1 Der vorliegende Beitrag knüpft an Hamanns Vorschlag zur Anwendung des Lotman'schen Raumkonzepts zur Untersuchung interkultureller Zwischenräume an. Vgl. Hamann 2010.

Claudia Spiridon-Șerbu (Transilvania University of Brașov);
claudia.serbu@unitbv.ro;

<http://orcid.org/0000-0002-7426-2754>;

© Claudia Spiridon-Șerbu 2023, published by transcript Verlag

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

Florescus interkulturelle² Konstellationen aus der Perspektive eines Schriftstellers zu deuten, der sich »für westeuropäische Abwertungs- und Exotisierungsdiskurse des Osteuropäisch-Fremden entschieden hat« (Pălimariu 2010: 99), und die damit verbundene Vorstellung von seiner entworfenen Fremdheit allein in binären identitären Formationen zu verweben, greift zu kurz – so meine These. Zwar wird Florescu zusammen mit anderen deutschsprachigen Autoren und Autorinnen osteuropäischer Herkunft unter dem Paradigma des »Eastern European Turn« (Haines 2015: 145)³ subsumiert, das Etikett des Migrantenauteurs soll jedoch nicht Vermutungen über eine begrenzte Ästhetik aufkommen lassen. Wenn man sich ausschließlich auf Cătălin Dorian Florescu Biographie konzentriert, besteht die Gefahr, dass seine poetischen »Raum«⁴-Metaphern, die gegen vereinfachende Logiken von Identitätszuschreibungen ästhetisch vorgehen und Andersheit perspektivieren, unbeachtet bleiben.

In der Literaturkritik gibt es vereinzelte Beiträge, die sich gegen eine exotisierende Lektüre Florescus aussprechen (vgl. Spoerri 2009: 166) und seinen »multiperspektivischen Blick [...] auf die Geschichtsschreibung Ost- und Mitteleuropas«⁵ (Egger 2019: 156) loben, die meisten Auseinandersetzungen über Fremdheit, Hybridität und Grenzüberschreitung in der Schweizer Literatur schließen aber eine Diskussion zu seinem Werk aus (vgl. Horvat 2017; Pabis 2017; Wetenkamp 2017; Marven/Taberner 2011). Trotz der Auszeichnung mit dem *Schweizer Buchpreis* (2011) und der anschließenden Aufnahme in eine Anthologie zur Schweizer Gegenwartsliteratur (vgl. Schallié/Zinggeler 2012) bleiben Florescu literarische Räume der kulturellen Überschneidung in der Literaturkritik weitgehend unsichtbar.

Im Hinblick auf die hier formulierte Notwendigkeit einer Fokuserweiterung auf Florescu hybride Grensräume, seine Sprachspiele und Erzähltechniken, die mithilfe von Ironie, Staunen⁶ und magischer Erzählweise Verfremdungseffekte erzeugen, um den Blick auf das »Andere« zu öffnen und die Reflexion der eigenen Eingeschränktheit anzuregen, wird im Folgenden sein Prosaband *Der Nabel der Welt* (2017) auf die Konfigu-

-
- 2 In dem vorliegenden Beitrag wird Interkulturalität als Grundlage dafür verstanden, »Andersheit in ihrer Kulturspezifität performativ hervorzutreiben« (Gutjahr 2015: 48; siehe auch Weinrich 1990).
 - 3 Die britische Literaturwissenschaftlerin Brigid Haines knüpfte an das von Leslie Adelson entworfene Paradigma des *Turkish turn* an und bezeichnete mit dem *Eastern European turn* eine Wende in der deutschen Literatur, welche die deutschsprachigen Autoren aus Osteuropa unter die Lupe nimmt. Vgl. Haines 2015. Das Heft 2 (2015) der Zeitschrift *German Life and Letters* offeriert einen methodologischen Rahmen für die Diskussion der deutschsprachigen Literatur aus Osteuropa, in dem Aspekte der Migration, der Heimat, der Identität und Alterität facettenreich integriert werden.
 - 4 Raum wird im Folgenden als »Ergebnis kultureller Produktions- und sozialer Aneignungsprozesse« begriffen (Neumann 2009: 115).
 - 5 Egger hebt hervor, dass die »durch das magisch-realistische Erzählen erreichte Metaisierung das dominante historische Narrativ in Frage stellt« (Egger 2019: 156).
 - 6 Laut Dieter Heimböckel und Manfred Weinberg manifestiert sich »das Gewahrwerden der eigentümlichen Andersheit [...] als Staunen. Es ist ein Staunen einerseits über das Andere, andererseits über das Denken-wie-üblich und seine Begrenztheit. Das Staunen initiiert den Ausbruch aus dem Denken-wie-üblich und setzt damit ein Staunen über die Begriffe des Eigenen und Anderen frei.« (Heimböckel/Weinberg 2014: 132)

ration Peripherie und Zentrum, In- und Exklusion hin geprüft.⁷ Es wird davon ausgegangen, dass die in dem *Nabel der Welt* literarisch inszenierten Momente des Übergangs, in denen innen und außen sich überschneiden, ein Verständnis von kultureller Differenz vermitteln, das sich nicht nivellieren lässt, sondern auf Vielfalt und Nichtübereinstimmungen angewiesen ist. Mit Blick auf drei der im Band enthaltenen Erzählungen – *Ich muss Deutschland*, *Russisches Roulette* und *Gestrandete* – untersucht der vorliegende Beitrag, wie binäre Dichotomien in der erzählten Raumstruktur über symbolische kulturelle⁸ Grenzen hinweg neu semantisiert und strukturiert werden. Es handelt sich um Erzählungen über Grenzverletzer*innen und Grenzgänger*innen, über ihre Suche nach Glück in einem fremden Land und ihre enttäuschten Hoffnungen. Neben den individuellen Geschichten bietet Florescu eine zweite Leseart an, die Kultur in ihrer Diversität betrachtet und sich gegen eine stereotypisierte Darstellung von Westen und Osten, Norden und Süden wendet.

Die Arbeit orientiert sich methodisch an Christof Hamanns Anwendung der Lotman'schen strukturalen Textanalyse und des Raumkonzepts der ›Semiosphäre‹ (vgl. Lotman 1990) auf die interkulturelle Hermeneutik (vgl. Hamann 2010). In den gegenwärtigen germanistischen Studien zur Interkulturalität würde ein raumsemiotischer Entwurf im Sinne Lotmans kaum einbezogen (vgl. ebd.: 228), daher empfiehlt der Germanist, Lotmans semiotische Interpretation der Grenze für die Untersuchung interkultureller Zwischenräume zu erproben (vgl. ebd.: 228–232).

Lotmans Vorstellung von Kultur als ›Semiosphäre‹ dient der Deutung eines Geflechts von dynamischen, nicht statischen Elementen, die aufeinander bezogen sind und sich ständig wandeln.⁹ Der estnische Literaturwissenschaftler begründet die Ausgedehtheit eines vorrangig semiotischen, nicht unbedingt auch geographischen Raumes hin zu einer Topographie der Ränder und legt damit den Akzent auf die semiotische Grenze.¹⁰ Deutet man Florescus *Nabel der Welt* im Sinne einer ›Semiosphäre‹, die ein ›Innen‹ (wo die dominierenden semiotischen Zeichen angesiedelt sind)¹¹ und ein ›hell-gefärbtes Außen‹¹² kennt, so sind die Konstruktionen von Zentrum und Peripherie, die in die Struktur

7 Der vorliegende Beitrag ist Teil des Projekts *Eine digitale Karte der räumlichen Repräsentationen in der postkommunistischen Literatur aus Südosteuropa* (PN-III-P1-1.1-PD-2021-0483), das im Rahmen der Planul Național de Cercetare Dezvoltare și Inovare III durch das Ministerium für Forschung, Innovation und Digitalisierung finanziert und an der Universität Transilvania Rumänien durchgeführt wird.

8 Unter Kultur werden »keine voneinander völlig isolierten und sich abschottenden Gebilde« verstanden (Wierlacher 2003: 260), sondern ein Geflecht von Bedeutungen, »eine Konstellation von Texten, die – über das geschriebene oder gesprochene Wort hinaus – auch in Ritualen, Theater, Gebärden, Festen usw. verkörpert sind« (Bachmann-Medick 1996: 10).

9 »All elements of the semiosphere are in dynamic, not static, correlations whose terms are constantly changing« (Lotman 1990: 127).

10 »The boundary [...] is ambivalent and one of its sides is always turned to the outside« (ebd.: 142).

11 »At the centre of the semiosphere are formed the most developed and structurally organized languages« (ebd.: 127).

12 »The periphery is brightly coloured and marked, whereas the nucleus is »normal« i.e. lacking in colour or scent, it simply exists« (ebd.: 141).

seiner Erzählungen Eingang finden, als auch seine mit kulturellen Codes verbundenen »Teilräume« (Lotman 1972: 327), für seine Ästhetik des Fremden¹³ ausschlaggebend.

Der Titel des Bandes deutet auf die Organisation der Erzählstruktur hin, bei der »der Nabel der Welt« (Florescu 2017: 16) – im Text die Schweiz – als Repräsentanzraum des ›Inneren‹ steht, und regt gleichzeitig zur Reflexion über Identitätsautomatismen an. Die Ironie untergräbt nicht nur die vertraute Ordnung herrschender Machtverhältnisse, sondern schwächt auch die symbolische Funktion des Raums, in dem sich Macht manifestiert. Die Kritik an dem internen Homogenitätsgebot und dem externen Abgrenzungsgebot hegemonialer Selbstdarstellungen sowie die Notwendigkeit ihrer Umdeutung werden offensichtlich.

Zur Sichtbarmachung kultureller Vielfalt verlegt Florescu konkrete Orte, wie den Grenzstreifen Jimbolia zwischen Rumänien und Serbien in *Ich muss Deutschland*, die Turiner Piazza della Repubblica in *Russisches Roulette* und die nordfriesische Insel Sylt in *Gestrandete* auf neue intermediäre Felder, die erweiterte Möglichkeiten für interkulturelle Interaktionen bieten. In seinen theoretischen Auseinandersetzungen mit der Semiosphäre geht Lotman davon aus, dass sich Codes nicht unmittelbar vom Zentrum ausbreiten, das tendenziell mit hegemonialem Anspruch versehen wird, sondern dass Codes auf beiden Seiten der Grenze existieren und das Potenzial haben, sich zu transformieren, zu fragmentieren, zu vermischen und zu vervielfältigen (vgl. Koschorke 2012: 120). Die von Florescu literarisch inszenierten Grenzorte rufen kulturelle Interferenzen zwischen Zentrum und Peripherie hervor, die dafür sorgen, dass das semiotische System seine Dynamik nicht verliert. Das Eindringen von marginalen Tendenzen an der Grenze führt nicht nur zur Neukonfiguration des fremden, unvertrauten Raums, von dem sich das Zentrum – im Text: die westliche Kultur – abzugrenzen versucht, sondern auch zur Neuinterpretation des eigenen Raums. Dabei übernimmt die Grenze die Rolle eines »Übersetzungsfilters, der fremde Texte derart transformiert, dass sie Teil der internen Semiotik der Semiosphäre werden, ohne ihre Eigenartigkeit zu verlieren« (Lotman 1990: 137; Übers. C.S.-S.).

Die Grenze ›Jimbolia‹ als Raum der Umcodierung

Ich muss Deutschland (vgl. Florescu 2017: 24–55) wurde 2019 mit dem Literaturpreis *Frontiere/Grenzen* ausgezeichnet und im Januar 2020 vom Zürcher Sogar Theater aufgeführt. Die Erzählung wird aus der Perspektive eines rumänischen Grenzpolizisten wiedergegeben, der während seiner Nachtschicht einem syrischen Flüchtling auf der sogenannten Balkan-Route in den Westen begegnet und entscheiden muss, ob er den illegalen Grenzübertritt abfängt oder erlaubt. Die innere Struktur der Erzählung zerfällt in zwei »disjunktive Teilräume« (Lotman 1972: 327), wobei die statische Erzählhandlung, die sich dem Neuen verschließt, in der »sujetlosen Textschicht« (ebd.: 336) sichtbar wird. Zur

13 Heimböckel und Mein deuten darauf hin, dass »ein Konsens darin besteht, dass der zentrale Gegenstand der Interkulturalitätsforschung die Frage nach dem Fremden« ist (Heimböckel/Mein 2010: 9).

Konfiguration der sujetlosen Textschicht dient die Figur des Ich-Erzählers, ein 26-jähriger rumänischer Zollwächter, der noch bei seiner Großmutter in der entvölkerten Kleinstadt Jimbolia lebt und sich jeder Form der Veränderung verweigert: »Du sitzt ständig im Wagen und starrst auf die Grenze. [...] Du bewegst dich nicht« (Florescu 2017: 25). Das ›unbekannte Draußen‹ – im Text der Außenraum der EU – wird in der »sujethaften Textschicht« (Lotman 1972: 338) von dem Flüchtling Halim repräsentiert, einem syrischen Koch, dessen Frau und Kind bei der Überfahrt über das Meer ertrunken sind. Zwischen den beiden Teilräumen verläuft die rumänisch-serbische Grenze Jimbolia – eine »exklusive« Grenze, »die Außengrenze der EU« (Florescu 2017: 35), die das Eindringen des ›Fremden‹ in den europäischen Innenraum verhindern soll.

Der Grenzverlauf in unserem Abschnitt ist launisch, er zieht sich an Bächen und Wäldchen entlang und windet sich wie eine Schlange durch die Landschaft. Manchmal stößt die Grenze für einige Hundert Meter nach Serbien vor, dann wechselt sie wieder die Richtung, nach Norden. Manchmal gleicht sie einer Welle, dann wieder dem Zahn eines Wasserrades. Sie zieht sich oft in die Tiefe des Raums zurück, nur um sich etwas später wieder den Dörfern zu nähern und gleich hinter den Höfen zu verlaufen. [...] Bei Beba Veche teilt sich der Weg, [...] links nach Serbien, rechts nach Ungarn und hinten [...] nach Rumänien. Aber an jener Kreuzung dreier Feldwege, an jenem Knoten, ist nichts. Es ist das Niemandsland, eine Anomalie. (Ebd.: 44)

Die Asymmetrie der räumlichen Repräsentation lässt die Grenze ungebündelt und arbiträr wirken. Das harmlos anmutende Adjektiv »launisch« trägt die Willkür der Grenzziehung in sich und verschiebt die Vorstellung von einer Trennlinie, die dichotomische Auffassungen von Kulturen gegenüberstellt, auf eine Markierung, die Unfixierbarkeit und Offenheit suggeriert. Durch die Berührung mit den Dörfern und Höfen, die Geborgenheit vermitteln, scheint sich das Unbekannte dem Familiären anzunähern, wobei die Möglichkeit, das Unverfügbare zu erfahren, dessen vermeintliches Drohpotenzial mindert. Die Prozesse der Bedeutungszuweisung für das Zeichen der Grenze, die der Knotenpunkt bei Beba Veche bedingt, werden durch das unerwartete Auftreten einer »Anomalie« außer Kraft gesetzt. Die exterritoriale Erscheinung, die die Grenze erzeugt, legt sowohl das Paradoxe räumlicher Grenzziehungen als auch die Limitation des Begriffs selbst offen. Der Binnenraum, der entsteht, verliert jegliche politisch-administrative Sinnzuschreibungen, sodass der unmarkierte Bereich alle potenziellen Bewohner*innen zur identitären Inexistenz verdammt. In der räumlichen Vorstellung des »Niemandsland[es]« wird ein liminales Moment verhandelt, das Selbsttransformationsprozesse der Figuren vorwegnimmt und auf die Kraft von Merkmalsübertragungen an der Grenze aufmerksam macht.

Der Einbruch des Fremden in den als eigen definierten Innenraum wird durch einen Sprachwechsel verkündet, der den habituellen Sprachgebrauch entautomatisiert. Wie ein Stolperstein, der Verwunderung auslöst, findet der rumänische Ausruf: »Stai! Mâinile sus și în genunchi!« (ebd.: 48)¹⁴ ohne Übersetzung Einzug in den Text und »initiiert den Ausbruch aus dem Denken-wie-üblich« (Heimböckel/Weinberg 2014: 132).

14 »Halt! Hände hoch und auf die Knie« (Übersetzung der Verfasserin).

Das Codeswitching relativiert die Verständigung durch das Verwenden gemeinsamer Sprachzeichen und beleuchtet den Fremdheitscharakter der Sprache. Die »manifeste Mehrsprachigkeit« (Radaelli 2011: 47) markiert kulturspezifische Besonderheiten und vermittelt Differenz in ihrer ungeschmälerten Individualität.

Der Flüchtling Halim bittet eindringlich, frei gelassen zu werden, denn er will »nicht Rumänien. Rumänien nicht gut. Ich Deutschland« (Florescu 2017: 49). Seine scharfe Aussage macht spontane und unreflektierte Identitätsbestimmungen durch den Rückgriff auf tradierte Selbstkonzepte transparent, die Rumänien als weder vollständig innerhalb noch vollständig außerhalb Europas¹⁵ imaginieren. Halims Verirren in den rumänischsprachigen Raum, obwohl der Fluchtweg nach Deutschland nicht über Rumänien führt, ist ästhetisch motiviert, denn er gibt deutlich zu verstehen, wie der ›Osten‹ und der ›Westen‹ Europas aufgrund wechselnder Perspektiventräger unterschiedlich strukturiert werden. Durch das Kleiden des als peripher imaginierten rumänischen Raumes in ein Gewand des ›Zentrums‹ – im Text die Uniform des rumänischen EU-Zollwächters – wird die ›Peripherie‹ Rumänien durch die Unterscheidung gegenüber anderen ›Peripherien‹, im Text: Syrien, verschoben. Dieses Spiel der Differenz demontiert klar auszumachende Hierarchien und lässt ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ als relativ erscheinen. In dieser doppelten Bedeutung trägt der rumänische Raum, der sich sowohl gegenüber dem ›Zentrum‹ Deutschland als auch der ›Peripherie‹ Syrien abgrenzt, dem Konstruktcharakter von Identität Rechnung. Die Darstellung des Ich-Erzählers aus einer innovativen Perspektive, in der er sich simultan inner- und außerhalb des Zentrums bzw. der Peripherie befindet, und die damit verbundene Strukturierung seiner Identität im Sinne von wünschenswert/nicht wünschenswert offenbart die Prozesse der Identitätsbildung.

Der Kontakt mit dem ›Fremden‹ bringt einen unerwarteten Umschwung in die lineare Handlung und dynamisiert die statische Grundordnung in der sujetlosen Textschicht. Von Seiten des Ich-Erzählers ist die Begegnung mit dem Flüchtling von eurozentrischen Vorurteilen geprägt, denn »nicht ohne Stolz« (Florescu 2017: 50) möchte er den illegalen Grenzübertritt dem rumänischen Nachtoffizier telefonisch melden. Der Mann in der Zentrale kann aber den Flüchtling mit seiner Wärmebildkamera nicht empfangen und besteht darauf, dass niemand draußen auf dem Feld stehe: »Meine Geräte hier sagen, dass du dort draußen ganz allein bist. Meine Geräte stammen aus Deutschland und wenn meine Geräte sagen, dass dort niemand ist, dann ist dort niemand« (ebd.). Florescu bedient sich bewusst hierarchisierender Diskurse des Westens in Form der Ironie, um jene Aura des abendländischen wirtschaftlichen Prestiges durch die unreflektierte Nachahmung europäischer Sicherheitsregeln in Frage zu stellen. Statt dem Ich-Erzähler weitere Richtlinien zu vermitteln, beendet der Nachtoffizier abrupt die Verbindung und verstößt damit gegen die Grundordnung der internen Prozedur. Der Ich-Erzähler übernimmt die Verantwortung für den illegalen Grenzgänger und gewinnt dadurch eine

15 Eine der Besonderheiten in der Repräsentation des Osteuropa-Raums, so wird angenommen, besteht darin, dass dieser sowohl innerhalb als auch außerhalb des europäischen Kontinents, zwischen Zivilisation und Barbarei imaginiert wird (vgl. Todorova 2009; Neumann 1998; Wolff 1994: 23).

gewisse Unabhängigkeit vom ›Zentrum‹. Das narratorische Verfahren eröffnet somit einen neuen Handlungsstrang, der die menschliche Behandlung des ›Fremden‹ außerhalb des Rahmens offizieller Normen begünstigt.

Ohne die illegale Grenzüberschreitung ein zweites Mal anzumelden, beginnt der Ich-Erzähler den Flüchtling näher wahrzunehmen: »Ich ringe mit mir, denn auf der einen Seite will ich nach ihm schauen, auf der anderen muss ich vorsichtig bleiben« (ebd.: 51). Im Blick auf Halim taucht nicht nur die Unsicherheit vor dem noch nicht eingeordneten Unbekannten auf, sondern auch ein erster Versuch, den Bereich des Nichtwissens zu durchdringen. Bei der Ermittlung der Kulturcodes und ihrer Translation lässt das Verb »schauen« weitere semantische Verschiebungen erkennen. Der explizite Ausdruck – in Aufsicht nehmen – erhält eine neue kontextuelle Bedeutung im Sinne von ›entdecken‹, ›verstehen‹ und zerlegt den Rahmen, in dem festgefügte Bilder des ›Anderen‹ unreflektiert integriert sind. Die neuen Sinnangebote des Verbs verändern die bestehende semantische Struktur, sodass das als bedrohlich empfundene Eindringen des Fremden eine bedeutungsmäßige Umdeutung erfährt. Die darauf folgende Verwunderung des Ich-Erzählers – »Deine Füße bluten. Wo sind deine Schuhe?« (Ebd.: 52) –, die den Fremden mit individuellen Zügen versieht, wird zum Werkzeug selbstreflexiver Kritik. Es ist nicht nur »ein Staunen [...] über das Andere«, sondern auch eines »über das Denken-wie-üblich und seine Begrenztheit« (Heimböckel/Weinberg 2014: 121), das erste Versuche in den Blick nimmt, die Fremdheit zur Vertrautheit zu machen.

Das kulturell Bekannte wird im Verlauf des Gesprächs über rumänische und arabische Gastronomie weiter reflektierbar. Die kulinarischen Überschneidungen der beiden Küchen lassen sowohl dem Ich-Erzähler als auch Halim das Eigene immer fragwürdiger und das Fremde immer vertrauter erscheinen: »*Sarmale* [...] ich machen das auch. Türkisch. [...] Auch *ciorbă*? Auch.« (Florescu 2017: 53) Durch die Vermischung kulinarischer Traditionslinien als Zeichen der Kreuzung kultureller Zugehörigkeiten offenbart sich kulturelle Differenz als ein sich wandelndes Konstrukt, das nicht nur auf die Auffassung des einzelnen Subjekts, sondern auch auf die Wechselbeziehung zwischen Gleichheit und Differenz, auf »die unheimliche Gleichheit-in-Differenz« (Bhabha 2000: 80), angewiesen ist. Die Tatsache, dass sich *ciorbă* und *sarmale* nicht als eindeutige rumänische oder arabische kulinarische Elemente erweisen, spaltet die Integrität des klar definierten Eigenraums und überführt kulturelle Differenzen in Ähnlichkeiten.

Darüber hinaus werden unterschiedliche Kultureme¹⁶ auch auf das Essverhalten bezogen und machen durch Sinnzuweisung auf Differenzen aufmerksam. Halim schätzt Essen als soziale Kraft. Er verbindet es mit einem Ritual des Teilens und gibt seinen letzten Apfel und das letzte Stück Brot: »Du essen. Nicht Gift. Wenn Essen Geschenk immer muss essen« (Florescu 2017: 53). Halim erscheint als Liebender und Großzügiger und widerspricht den gängigen Stereotypen über die Gewalt der Flüchtlinge. Seine soziale Handlung wird zu einem »Ereignis« (Lotman 1972: 332), das neue Grenzen entfaltet, in denen Raum seine kategoriale Bestimmtheit verliert. Der Ich-Erzähler nimmt den Apfel an und vergilt die Großmut des Flüchtlings mit dem Verschenken seiner Grenzstiefel. Der Verzicht auf einen Teil seiner Uniform überführt den bis dahin statisch wirkenden Ich-Erzähler in die Dynamik der Bewegung und schwächt seine symbolische Kraft.

16 Gemeint sind kulturbedingte Verhaltensweisen (vgl. Oksaar 1988).

Die kulturelle Translation, die beim Überqueren des semantischen Raums entsteht, zieht beide Figuren in die interne Semiotik der Semiosphäre ein und rekonfiguriert im Rekurs auf kontextuelle Einbettung die Beziehung In-/Exklusion.

Das »Binde-Ritual« (Gutjahr 2010: 33) des Teilens ist im Sinne Lotmans als »Übersetzungsmechanismus« (Lotman 1990: 136) zu deuten, das Texte der fremden Semiotik in die vertraute Sprache transformiert. In der Übertragung von Charaktereigenschaften wie Eigenverantwortlichkeit und Menschlichkeit von einem Teilraum zum anderen offenbart sich nicht nur Identität als »keine verwurzelte Anlage« (Hofmann 2006: 29), sondern auch die Wandelbarkeit des sozialen Raums. Die widerstandsfähige Menschheit verbindet am Schluss die heterogenen und von Differenzen geprägten kulturellen Räume, sodass das Dreiländereck an der Grenze – Serbien, Rumänien, Ungarn – zum Vermittler des »Fremden« an das »Eigene« wird.

Die Piazza della Repubblica als Instrument zur Destabilisierung der Differenz zwischen dem »Eigenen« und dem »Fremden«

In *Russisches Roulette* konfiguriert Florescu (vgl. 2017: 87–112) einen weiteren Raum der kulturellen Begegnung, der dazu anregt, Identität und Alterität multiperspektivisch zu betrachten. Die Geschichte spielt sich in Turin ab, wo der Mailänder Simone, ein erfolgreicher Geschäftsmann, vom Autor als »bel uomo« (ebd.: 88) beschrieben, bei seinem ehemaligen Beichtvater, Pater Alfonso, Rat sucht. Der Pater scheint sich nicht für Simones emotionale Probleme zu interessieren, insbesondere seine Schwierigkeit, sich zwischen Geliebter und Frau mit zwei Kindern zu entscheiden. Simone irrt daher mit seinem Auto durch die Turiner Straßen, bis er an den sich illegal in Italien aufhaltenden marokkanischen Gelegenheitsdieb Latif gerät.

Von Beginn an lenkt der Autor den Fokus auf die räumliche Struktur der Stadt Turin, die einer Topologie semantischer Gegensatzpaare entspricht und divergente Welten gegenüberstellt. Die Trennlinie innen/außen, welche die Dimension des Eigenen und die ihr immanente binäre Opposition fixiert, wird entlang einer vertikalen Achse organisiert. Simone, der Erbe einer Villa »in der Frische der Turiner Hügel« (ebd.: 105), und der Pater Alfonso, geistiger Beschützer der Turiner Kirche auf dem »Monte« (ebd.: 87), vertreten die Oberstadt. Am unteren Pol steht der Gelegenheitsdieb Latif als Repräsentant der »Niederungen der Stadt« (ebd.: 87), der sich, der Illegalität ausgesetzt, nur begrenzt auf den Raum beziehen kann: Bei seinen Spaziergängen durch das schöne Viertel in den Turiner Hügeln »habe man ihn immer weggeschickt« (ebd.: 105). Im Appellativ »bel uomo« erklingt nicht nur die affektierte Stimme der westlichen Elite, sondern auch der spöttische Ton Florescus. Trotz des äußeren Scheins stellt sich heraus, dass Simones erfolgreiches Leben Schwachstellen hat. Seine Orientierungslosigkeit in der Liebesbeziehung und seine Einsamkeit, die symbolisch zu Etiketten der westlichen Welt werden, lassen die binäre Semantik räumlicher Ordnung (mit einem vorgeblich »positiven« und einem »negativen« Pol), die die Figuren mit Bedeutungen wie »wertvoll – wertlos«, »gut – schlecht« (Lotman 1972: 313) versieht, fragwürdig erscheinen.

Zwischen den beiden Teilräumen inszeniert der Autor die Piazza della Repubblica, den »Mittelpunkt der Stadt, wo sich Arm und Reich, Migranten und Einheimische be-

gegenen« (Florescu 2017: 100). Liest man die Piazza della Repubblica als ›dritten Raum‹ (vgl. Soja 1996: 6) im Sinne geographisch-kultureller Raumvorstellungen, die auf einem »Firstspace« (der physische Raum mit kartierbaren Gegenständen der materiellen Welt) und einem »Secondspace« (die vorgestellte Repräsentation von Räumlichkeit) aufbauen (ebd.), so schafft die Piazza einen heterogenen kulturellen Kommunikationsraum und ermöglicht, Prozesse von kulturellen Überlappungen zu erklären. Auf der Piazza fährt Simone den Gelegenheitsdieb Latif mit seinem Auto an und wird dadurch zufällig zu einem Entdecker des ›Fremden‹. Der von Simone verursachte Unfall hat nur leichte Folgen: Latifs verletztes Bein schwillt an, der Verwundete besteht aber darauf, dass man weder den Krankenwagen noch die Polizei anruft. Als Entgeltung lädt Simone den »Fremden« (Florescu 2017: 103) zum Kaffee ein, damit sie »höchstens ein bisschen reden« (ebd.: 105). Latif verleiht sein Ohr nur für Geld und erweckt den Eindruck, seine narrative Funktion unter dem Etikett des ›Fremden‹ sei pragmatisch motiviert, um Simone emotional zu unterstützen. Bei der Unterhaltung im Café vollzieht sich aber ein Rollenwechsel, der die Identitätspositionen neu kalibriert. Anders als in den üblichen Alltagssituationen, in denen den Immigrant*innen die Möglichkeit zu sprechen eingeschränkt wird,¹⁷ verspermt ein Bruch in der Erzählperspektive und ein Wechsel der Fokalisierung nicht Latif, sondern Simone den Zugang zur Sprache. Der auktoriale Erzähler vermittelt Simones amouröse Abenteuer indirekt, während im Falle Latifs der Autor auf die Innensicht verzichtet und die Figur hemmungslos zu Wort kommen lässt. Latifs saloppe, glatte Aussagen unterbrechen den monotonen Erzählfluss, das Wechselspiel von erlebter und direkter Rede führt zu einer Verschiebung des Raums von der Peripherie zum Zentrum. »Der Fremde« (ebd.), der bei der ersten Begegnung auf der Straße als Teil einer undifferenziierten Masse aufgetreten ist, die »herumlungert« und die »Leute auszurauben versucht« (ebd.: 104), gewinnt allmählich seine Individuation. Seine Deliktätigkeit wird zum Beruf: »Jetzt ich in Europa und machen Rennen« (ebd.: 107), seine Sprachfragmente – »du feines Auto. Ich keine Arbeit, kein Geld, nix. Wenn Bein kaputt, ich nicht mehr rennen. [...] Du kennen Kouribga? Not beautiful aber viel Phosphat« (ebd.: 103) – erhalten den Charakter einer Information (vgl. Lotman 1990: 140) und rufen in den Leser*innen Empathie mit der Figur des Flüchtlings hervor. Die syntaktische Vereinfachung in der Rede Latifs als Zeichen der Verschiedenheit der Stimmen, erzeugt eine ästhetische »De-platzierung« (Bhabha 2000: 2),¹⁸ welche die Möglichkeit der Grenzverschiebung eröffnet. Im Bruch der grammatischen Norm liegt das Potenzial der Sprache, sich zu vervielfältigen.

Die Hierarchisierung des Eigenen gegenüber dem Fremden beginnt sich allmählich im Laufe des Gesprächs zu verflüchtigen und lässt weniger sichtbare identitäre Formationen ans Licht kommen. Die Leser*innen werden in den Alltag der Immigrant*innen eingeführt, wo Rassismus und Bürokratie die legale Beschäftigung unmöglich machen.

17 Identitätstheoretiker heben die unterschiedlichen Positionen hervor, von denen aus Einwandernde am gesellschaftlichen Leben teilnehmen können. Während Machtrelationen den Zugang der Einwandernden zur Zielsprachengemeinschaft determinieren, schränken unterworfenen Identitätspositionen die Möglichkeit zu sprechen ein (vgl. Norton/ Toohey 2011: 414).

18 Homi K. Bhabhas Konzept des *displacement* ermöglicht es, binäre Identitätskonstrukte zu überwinden (vgl. Bhabha 2000: 2).

Latifs Fürsorge für seine Familie und seine Bereitschaft, für ihr Wohl sein Leben zu riskieren, illustrieren die Kausalitätsbeziehung zwischen Chancenlosigkeit, Diskriminierung, Armut und Kriminalität. Seine Ehrlichkeit und seine Offenheit erscheinen als würdige Attribute und lassen die Figur sympathisch wirken: »Ja, Dieb, [...] Chef sprechen mit Touristen und sagen Rad am Auto kaputt. Tourist aussteigen und schauen, ich machen leise Tür auf und nehmen was finden« (Florescu 2017: 108). Latif unterbreitet drei Lösungsvorschläge, um Simone bei der Trennung von seiner russischen Geliebten zu helfen: »ein bisschen Angst machen«, »mehr Angst machen«, »Du nicht wollen wissen, was drei ist. Problem gelöst aber Kosten mehr.« (Ebd.: 111) Darüber hinaus notiert er eine Telefonnummer auf eine Serviette. Obwohl sein kulturelles Erbe ihm eine gediegene Identitätsposition garantieren sollte, nimmt Simone die Nummer an und wird dadurch zum moralischen Täter eines möglichen Verbrechens. Im Prozess der Heranholung der Ränder an das Zentrum offenbart sich seine Verworfenheit im Gegensatz zu den vom Zentrum auferlegten Identitätsangeboten. Der ethisch-moralische Wertekanon zeigt seine Schattenseiten und widerlegt den vermeintlichen ethnisch-topographischen Determinismus, der hierarchische Ansprüche bezüglich der inhärenten »Reinheit« der westlichen Kultur voraussetzt (Bhabha 2000: 56f.). Das »Wanken« am Schluss – »Simone steht auf, aber der Schmerz in der Hüfte meldet sich zurück und er wankt. Der Dieb steht auf und auch er wankt« (Florescu 2017: 112) – überführt die kulturellen Gegensätze in Ähnlichkeiten und lässt die beiden Identitätsprofile ineinander verschmelzen. Der vereinigende Schmerz macht die semiotische Grenze durchlässig und destruiert die konfigurationskonstitutiven Merkmale der binären Teilräume endgültig. Im Bild der zwei wankenden Körper verlieren das »Eigene« und »das Fremde« ihre kulturdistinktiven Bedeutungen und werden in Bezug aufeinander wahrgenommen.

Die Transformation der Insel Sylt

In *Gestrandete* (vgl. ebd.: 56–87) wird die Wechseldynamik zwischen dem Fremden und dem Eigenen auf der nordfriesischen Ferieninsel Sylt untersucht. Sylt ist ein abgeschoteter, exklusiver Luxusort im Norden des Kontinents und gilt als der »deutsche aller deutschen Orte« (ebd.: 63). Der Ich-Erzähler, eine Art Alter Ego des Autors, ein Schweizer Tinnituspatient mit rumänischem Hintergrund, verspricht sich auf Sylt Heilung für sein Ohrleiden.

Der Autor veranschaulicht den mentalen Konstruktionsprozess des »Eigenen« durch eine kollektive Figur – privilegierte deutsche Tourist*innen, die um das luxuriöse Fünf-Sterne-Hotel Budersand eine Art ethnische Enklave errichten. Auf einer horizontalen Achse fixieren die »deutschen Zahnärzte, und Rechtsanwälte« (ebd.) im Sinne Lotmans »nicht nur die innere Ordnung, sondern auch die äußere Unordnung« (Lotman 1990: 142) und lehnen alles ab, was ihren engen Vorstellungsraum schwächen könnte – wofür im Text das »[N]icht-deutsche« steht – »keinem anderen Europäer, Amerikaner oder Japaner kam es in den Sinn, auf Sylt sein Glück zu suchen« (Florescu 2017: 63). Durch konfigurationskonstitutive Merkmale wie Ethnie, Stand und Vermögen grenzen sich die deutschen Tourist*innen nicht nur von dem negativ konnotierten äußeren und heterogenen Festland ab, sondern auch von dem ärmlichen Inselraum, der von Fries*innen bewohnt

wird. Zur Affirmation ihrer Machtstruktur generieren sie »normative Selbstbeschreibungssysteme« (Lotman 1990: 128), die sie auf den gesamten Inselraum auszudehnen versuchen, denn »das Deutsche geht ins Glück über, erst wenn man von den tausend Armen der Insel absieht« (Florescu 2017: 63). Aussagen wie: »[W]ir sind hier wirklich unter uns« (ebd.), potenzieren die »finstere Gleichförmigkeit« (ebd.: 61) ihrer Enklave.

Die ambivalente Positionierung der Insel – einerseits als Zentrum, von Gewässern geschützt, andererseits als Grenzraum, zwischen Meer und Festland – ermöglicht sowohl konfigurationsspezifische Codes der starren Mitte als auch das Transformationspotenzial des homogen wirkenden Raums zu interpretieren. Die unscharfen Ränder der Insel, die in der düsteren Prophezeiung des Ich-Erzählers zum Ausdruck kommen – die Insel wird »kürzer und kürzer, wie eine alte Frau, die sich beeilt, besser in den Sarg zu passen« (ebd.: 64) –, verweisen auf die semantische Unbestimmtheit des Raums und lassen die dynamischen Möglichkeiten der Merkmalsübertragungen erahnen.

Der Ich-Erzähler, der aufgrund seiner nicht eindeutigen Identität – »[I]ch bin also Schweizer. Das ist mein Normalzustand« (ebd.: 58) – als Grenzfigur zu lesen ist, erfüllt auf der Insel die Aufgabe des Beobachters. Seine Schilderungen entziehen sich einer rein realistischen Darstellung und verleihen dem insularen Raum eine mythische Dimension.

Es ist schwer alles zu glauben, wenn man auf einer Insel ist, die sich vom Ellbogen des Teufels im Norden bis zu den Dünen der Hexen im Süden erstreckt. Oben tanzt der Teufel und verführt das Mädchen Ose, später verwandelt er sie in einen Stein. Unten tanzen die Hexen mit Seeräubern, direkt unter der höchsten Düne, am Hafen von Hörnum. Später werden die untreuen Männer hängen (ebd.: 56).

Das magisch-realistische Verfahren wurde bereits in Florescus Roman *Jacob beschließt zu lieben* (2011) diagnostiziert. Sabine Egger hat gezeigt, dass Florescu durch die Verbindung konkreter Erfahrungen mit phantastischen Elementen den Realitätscharakter etablierter geschichtlicher Narrative in Frage stellt (vgl. Egger 2019: 158). Diese Verknüpfung von Realismus und Übernatürlichem soll »Kippsituationen« hervorrufen, die den »Zweifel [...] an Grundannahmen von Wahrheit, Wirklichkeit, Identität und zwischenmenschlichen Beziehungen« (ebd.) äußern.

Auch in *Gestrandete* wird die Ordnung der erzählten Welt durch die kontinuierliche Verschiebung zwischen realistisch-chronologischer und magischer Erzählweise hinterfragt, was die Illusion einer zuverlässigen Realität bricht. Die Darstellung der Insel als Provinz der Hexen und Teufel drückt den Zweifel an der idealisierten Selbstbeschreibung der deutschen Tourist*innen aus, wobei der Ich-Erzähler auf den Konstruktcharakter der Welt reflektiert – »an einem Ort, wo man zwischen dem Teufel und den Hexen eingeklemmt ist, [kann] alles trügen« (Florescu 2017: 57). Die »seltsamen« Ereignisse, die sich auf der Insel zutragen, wie das Weinen der Madonna oder der Einsturz des Turms, werden von den Tourist*innen als wunderbare, schicksalsträchtige Vorzeichen wahrgenommen, obwohl diese rational erklärbar sind.

Wir sind es gewohnt, dass sie [die Madonna]; an anderen Orten erscheint – vielleicht auch weint – wo die Menschen gottesfürchtiger und beeindruckbarer sind. [...] Dass

aber eine deutsche Madonna weint, dass eine Madonna in Deutschland weint, die Heilige Mutter Gottes vom Altarbild aus der Severin-Kirche bei Keitum, das war neu. (Ebd.: 69f.)

Die distanzierte Stimme des Ich-Erzählers hebt den Widerspruch zwischen elitärem Zivilisationsanspruch und unreflektiertem Aberglaube hervor. Der Glaube an Übernatürliches im Gegensatz zur westlichen Aufklärung wird zur Voraussetzung der Revision starrer Kulturmodelle und dekonstruiert essentialistische Gewissheiten über das Deutsche »in seiner Reinform« (ebd.: 63). Das Phantastische suspendiert den realistischen Darstellungsmodus, sodass Sylt den Täuschungscharakter des Paradieses verliert.

Nach vielen Verzögerungen und mehreren Textstellen, die die narrative Spannung verschärfen – Gesprächsfragmente der Hotelgäste, Spaziergänge am Strand des Wattenmeers, die weinende Madonna und der Sturz des Turmes –, löst ein unerwartetes Ereignis die Desintegration der inneren Ordnung aus. Eine »Armada von Schiffen« (ebd.: 77) – in Wirklichkeit harmlose Flüchtlingsboote – bringt afrikanische Flüchtlinge auf die Insel und greift von der Peripherie her auf den Mittelpunkt des »Normalen« über. Die transformativen Effekte des Geschehens artikulieren sich in den übertriebenen Wehklagen der Tourist*innen – »Wir sind nicht mehr unter uns! Wir sind geliefert!« –, die die Veränderung der Insel in »eine neue Lampedusa« (ebd.: 84) befürchten. Die Panik gegenüber der Alterität und das Fehlen jeglichen Einfühlungsvermögens treten dabei in den Vordergrund und werden als negative Auswirkungen einer abgekapselten Lebensweise problematisiert. Obwohl sich keine direkte Berührung mit dem Fremden – im Text: Somalier*innen, Äthiopier*innen, Tunesier*innen – ereignet, markiert die Begegnung mit dem »Anderen« einen Wendepunkt in der linearen Handlung. Das Ereignis wirkt sich positiv auf den gesundheitlichen Zustand des Ich-Erzählers aus – »plötzlich setzte das Summen im Ohr aus« (ebd.: 86) – und wird dadurch zu einem handlungsstrukturierenden Element. Die überraschende Heilung bei der Ankunft des »Fremden« offenbart sich als Zeichen dafür, dass der Prozess des drohenden Verlusts der Statik des Inselraums durch das Eindringen von Einflüssen von der Peripherie aufgehalten wird.

Fazit

In den drei Erzählungen, die hier angeführt wurden, versteht der deutschsprachige Autor im Sinne Lotmans binäre Raumkonstruktionen mit Codes, die einer gewissen Dynamik unterliegen und durch kulturelle Translation die Alterität beleuchten. Die kreativen Raummetaphern, der Verzicht auf grammatische Normativität, die Brüche in der Erzählperspektive und die magische Erzählweise, welche die alltägliche Semantik und narrative Ordnung verfremden, wirken illusionsbrechend und fördern eine multiperspektivische Sicht auf die Formung kultureller Identitätsentwürfe. Es wird damit offenbar, dass Florescu nicht auf eine exotisierende Darstellung des »Anderen« abzielt, sondern unreflektierte Repräsentationen des »Eigenen« und »Fremden« schwächt. Die Erzählungen vermitteln ein Verständnis der kulturellen Differenz in dem Sinne, dass die Leser*innen nachvollziehen können, wie unterschiedliche Umstände ihn in die Position des »Anderen« hätten bringen können, und regen Reflexionsprozesse an, die die ideologische Grundla-

ge für kulturelle Abgrenzung hinterfragen. Cătălin Dorian Florescu leistet somit einen wesentlichen Beitrag zur Schweizer Literatur, da seine kritische Betrachtung der Kultur mit der schweizerischen Gegenwartsliteratur in Resonanz steht.

Literatur

- Bachmann-Medick, Doris (1996): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M., S. 7–64.
- Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort v. Elisabeth Bronfen. Aus dem Engl. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen.
- Egger, Sabine (2019): Magischer Realismus als Form einer transgressiven Historiographie? Überlegungen zu Romanen Sabrina Janeschs und Cătălin Dorian Florescu. In: Monika Wolting (Hg.): Neues historisches Erzählen. Göttingen, S. 155–175.
- Florescu, Cătălin Dorian (2017): Der Nabel der Welt. Erzählungen. München.
- Gutjahr, Ortrud (2010): Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantiken. In: Dieter Heimböckel u.a. (Hg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. München, S. 17–39.
- Dies. (2015): Interkulturalität psychoanalytisch? Migration und Konstruktionen der Anderen in Literatur und Film. In: Dies. (Hg.): Interkulturalität. Konstruktionen des Anderen. Würzburg, S. 41–63.
- Haines, Brigid (2015): Introduction: The Eastern European Turn in Contemporary German-Language Literature. In: German Life and Letters 68, H. 2, S. 145–153.
- Hamann, Christof (2010): Die Grenze als interkulturelle Kategorie: Robinson Crusoe, mit Jurij M. Lotman gelesen. In: Dieter Heimböckel u.a. (Hg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. München, S. 223–238.
- Heero, Aigi (2009): Zwischen Ost und West: Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur. In: Helmut Schmitz (Hg.): Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration. Amsterdam/New York, S. 205–227.
- Heimböckel, Dieter/Mein, Georg (2010): Zwischen Provokation und Usurpation oder Nichtwissen als Zumutung des Fremden. Zur Einleitung des Bandes. In: Dieter Heimböckel u.a. (Hg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. München, S. 9–14.
- Ders./Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119–144.
- Hofmann, Michael (2006): Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Paderborn.
- Horvat, Vesna Kondrić (2017): Transkulturalität der Deutschschweizer Literatur. Entgrenzung durch Kulturtransfer und Migration. Wiesbaden.
- Koschorke, Albrecht (2012): Die Kultursemiotik Jurij Lotmans. In: Ders.: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a.M., S. 116–128.

- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russ. übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München.
- Ders. (1990): *The Semiosphere*. In: Ders.: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Aus dem Russ. v. Ann Shukman. London/New York, S. 123–216.
- Marven, Lyn/Taberner, Stuart (2011): *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Rochester/New York.
- Neumann, Birgit (2009): *Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur. Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung*. In: Dies./Wolfgang Hallet (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld, S. 115–138.
- Neumann, Iver B. (1998): *Uses of the Other: »The East« in the European Identity Formation*. Minneapolis, S. 143–160.
- Norton, Bonny/Kelleen Toohey (2011): *Identity, Language Learning and Social Change*. In: *Language teaching* 44, H. 4, S. 412–446.
- Oksaar, Els (1988): *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. Göttingen.
- Pălimariu, Ana-Maria (2010): *»Auch sie (...) sprachen mit den Augen«: Grenze(n) und Grenzgänger in Cătălin Dorian Florescu Rumänien-Romanen*. In: Gesine Drews-Sylla u.a. (Hg.): *Konstruierte Normalitäten – normale Abweichungen*. Wiesbaden, S. 97–112.
- Pabis, Eszter (2017): *Literarische Grenzgänge. Dimensionen der Fremdheit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur der Schweiz*. Wien.
- Radaelli, Giulia (2011): *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin.
- Schallié, Charlotte/Zinggeler, Margrit V. (2012): *Globale Heimat.ch: Grenzüberschreitende Begegnungen in der zeitgenössischen Literatur*. Zürich.
- Soja, Edward (1996): *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford.
- Spoerri, Bettina (2009): *Der hybride (Kultur-)Raum in den Romanen von Yusuf Yesilöz, Aglaja Veteranyi und Cătălin Dorian Florescu*. In: Dariusz Komorowski (Hg.): *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt: Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*. Würzburg, S. 159–166.
- Todorova, Maria (2009): *Imagining the Balkans*. New York.
- Weinrich, Harald (1990): *Fremdsprachen als fremde Sprachen*. In: Dietrich Krusche/Alois Wierlacher (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München, S. 24–47.
- Wetenkamp, Lena (2017): *Europa erzählt, verortet, erinnert. Europa-Diskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg.
- Wierlacher, Alois (2003): *Interkulturalität*. In: Ders./Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart/Weimar, S. 257–264.
- Wolff, Larry (1994): *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford.

Berlin – Istanbul. Kunst und Heimat in Büke Schwarz’ Graphic Novel *Jein* (2020)

Stefan Börnchen

Abstract *Jein* tells the story of the young Berlin-based artist Elâ Wolf at the start of a brilliant international career. Despite Elâ’s belief in a progressive understanding of art and her rejection of Turkey’s authoritarian regime following the 2017 referendum, she is drawn to Istanbul, where her father lives. As the story unfolds, it becomes clear that the rift the protagonist feels within herself has less to do with her German and Turkish heritage than it does with her feelings about a maternal, secular and liberal culture on the one hand and a patriarchal, religious and authoritarian culture on the other. In the text, this conflict is staged as a battle between the phallic Galata tower and the mythical snake queen Şahmeran. All the same, the graphic novel *Jein* does not fit neatly in the German-Turkish tradition of what Zafer Şenocak termed ›bridge literature‹, just as the protagonist of *Jein* never catches sight of any of Istanbul’s iconic bridges. In Berlin and Istanbul alike, home is not to be found in the act of bridging or reconciliation, but in the recognition of the shared experience of cultural scars (Christoph Türcke): Home is not salvation, but healing.

Title *Berlin – Istanbul. Art and Home in Büke Schwarz’s Graphic Novel Jein (2020)*

Keywords *German-Turkish literature; graphic novel; ›bridge literature‹ (Zafer Şenocak); home; cultural scars (Christoph Türcke)*

Erfolg in Berlin, aber Flucht nach Istanbul Die Protagonistin Elâ

Büke Schwarz’ Graphic Novel *Jein* (Abb. 1), erschienen 2020, erzählt einige Wochen aus dem Leben der 27-jährigen Malerin Elâ Wolf. Im März 2017 gewinnt sie den renommierten Kunstpreis der fiktiven Berliner Goldmund-Stiftung. Gemeinsam mit einer weiteren

Stefan Börnchen (Université du Luxembourg);
stefan.boernchen@uni.lu;

<https://orcid.org/0000-0002-9578-5060>;

© Stefan Börnchen 2023, published by transcript Verlag

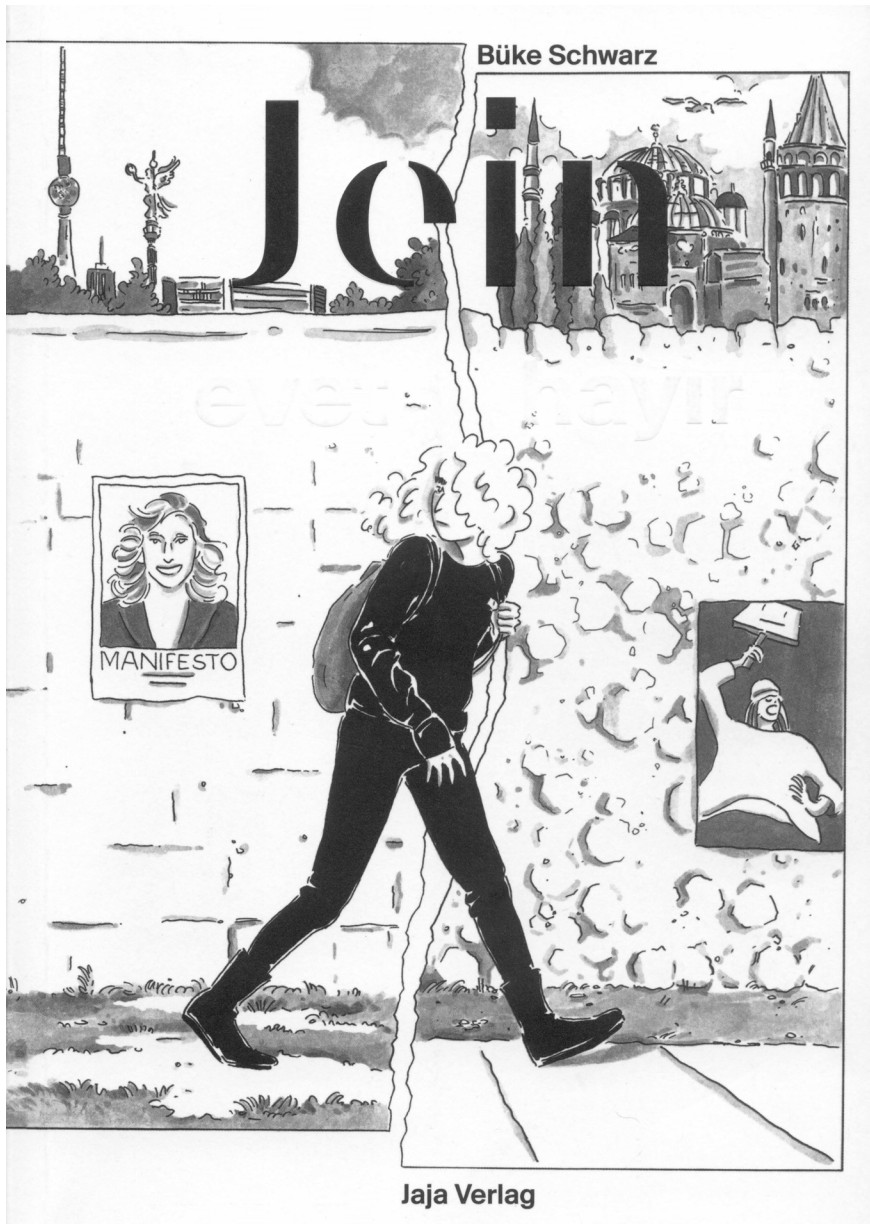
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license. 2021.

Künstlerin und zwei Künstlern erarbeitet Elâ eine Ausstellung, die wie der Comic selbst den Titel *Jein* trägt.¹ Am 16. April 2017 findet in der Türkei das Verfassungsreferendum statt, bei dem eine knappe Mehrheit mit *evet*, »ja«, für die weitreichende Ermächtigung des Präsidenten Recep Tayyip Erdoğan stimmt und, damit verbunden, für die weitgehende Schwächung der demokratischen Institutionen der Türkei. Elâ ist darüber wütend, nicht aber ihr Erdoğan-treuer Vater, der sie zu überreden versucht, in die Türkei zu gehen und dort als regimetreue Künstlerin im neo-osmanischen Stil zu arbeiten. Obwohl diese Vorstellung unvereinbar mit Elâs künstlerischen und politischen Überzeugungen ist und ihr Vater außerdem ausgesprochen bedrohlich, ja übergriffig² auftritt, steigt Elâ am Ende des Comics in ein Flugzeug, um wahrscheinlich – der Schluss ist nicht eindeutig – nach Istanbul zu fliegen.

Was zieht eine junge Berliner, die am Anfang einer glänzenden internationalen Kunstkarriere steht und gerade eben das spektakuläre Angebot erhalten hat, in Basel und New York auszustellen, in ein Land, dessen politische Entwicklung sie ablehnt und in dem ihre Kunst gar nicht möglich wäre? Warum erscheint ihr Istanbul gerade nach dem Referendum als Sehnsuchtsort, ja als verlorene imaginäre Heimat? In Berlin hat Elâ doch auf den ersten Blick alles, was sie braucht, um glücklich zu sein: einen Freund, mit dem sie zusammenwohnt, ihre Mutter, ihre Katze, ihr Atelier und ihre Kunst. Das unterscheidet Büke Schwarz' Protagonistin von den Protagonistinnen zweier anderer literarischer Texte der jüngeren Zeit, in denen Istanbul als Sehnsuchtsort und Fluchtpunkt figuriert: nämlich Fatma Aydemirs Roman *Ellbogen* (2017), wo die Protagonistin Hazal in Berlin einen Menschen getötet hat und deshalb nach Istanbul flieht (vgl. Cho-Polizzi 2021), und Sasha Marianna Salzmanns Roman *Außer sich* (2017), in dem die aus dem postsowjetischen Moskau nach Deutschland ausgewanderte jüdische Protagonistin Alissa ihr Geschlecht und ihre Identität – ausgerechnet – in Istanbul zu transzendieren versucht (vgl. Albiero 2019, Hampel 2021: 128–192 u. 321–330 und Lizarazu 2020).

-
- 1 Eine systematische Unterscheidung von »Comic« und »Graphic Novel« findet hier im Anschluss an Art Spiegelman nicht statt. »Art Spiegelman, the author of the Pulitzer Prize-winning comic book ›Maus: A Survivor's Tale‹ and the artist behind this week's sketchbook, is often credited as being the father of graphic novels. His response to the claim: ›I demand a blood test!‹ But he has lately softened to the idea. ›About seven years ago, I was invited to do a comics page for the oped section of the Washington Post‹, he recalled. ›The editor was very excited and told me, ›Great – we've never had a graphic novel before!‹ I pointed out that it was only a one-page comic, but the editor repeated, ›Right, and we never had a graphic novel before!‹ As a result, Spiegelman decided it was time to embrace the term that has come to characterize ›an ambitious comic book‹, whether the narrative is drawn on one page or three hundred. ›Since comics is the art of compression, I started looking back on the one-pagers which either in terms of their subject matter or in terms of their resonance had stayed in my brain‹, he said.« (Mouly 2016)
 - 2 »Übergriffig« bezieht sich hier auf den »Übergriff« im allgemeinen Sinn als »eigenmächtige, die Kompetenz überschreitende, gegen jmdn., etw. gerichtete Handlung« (o.A. o.J.).

Abbildung 1: *Elâ Wolf und der Riss zwischen Berlin und Istanbul* (Schwarz 2020: Cover).



Warum also fliegt, um nicht zu sagen *flieht*, wie der Schluss des Comics suggeriert, Schwarz' Elâ, eine im Unterschied zu Aydemirs und Salzmanns Protagonistinnen auf den ersten Blick nicht marginalisierte, sondern vielmehr privilegierte junge Frau aus Berlin, nach Istanbul, wo sie sich nach einer Erdoğan-kritischen Äußerung in einem RBB-Fernsehinterview sogar in Gefahr begibt?

Ob und in welchem Maße es sich bei Bülke Schwarz' Graphic Novel um einen autobiografischen oder autofiktionalen Text handelt, ist hier nicht von Belang. Sicher, der Comic scheint eine Nähe zwischen der Protagonistin Elâ Wolf und der Autorin Bülke Schwarz zu suggerieren; beide gleichen einander bis aufs Haar (vgl. 13 und U4 innen³). Bülke Schwarz hat jedoch ausdrücklich festgestellt, dass *Jein* kein autobiografischer Text sei (vgl. Schwarz/Meyer 2020), und auch die Frage, ob es sich um Autofiktion handelt oder nicht, spielt für die folgende Interpretation keine Rolle.⁴

Literaturgeschichtlich steht *Jein* in der Tradition der türkisch-deutschen oder auch deutsch-türkischen Literatur (vgl. Hofmann 2013, Hofmann/Pohlmeier 2013, Schreiner 2019, Specht 2011 und Uysal-Ünalán 2013). So sagt es der Klappentext, wenn er von einer »deutsch-türkische[n] Graphic Novel über Kultur, Politik, Identität, Kunst und den ganzen Rest« spricht (U 4).

Ist das so, dann ist es umso bemerkenswerter, dass eine der zentralen, wenn nicht die wichtigste Metapher der deutsch-türkischen Literatur, vielleicht auch *die* zentrale Metapher der Stadt Istanbul als erzählter Stadt,⁵ in Schwarz' Comic mit einer Konsequenz ausgespart ist, die nur programmatisch sein kann: nämlich die Metapher der Brücke (vgl. Daemmrich/Daemmrich 1987: 160–162, Kocadoru 2004 und McGowan 2004). Auch darin unterscheidet sich *Jein* von den Romanen *Ellbogen* und *Außer sich*, die beide auf ihre Weise Szenen einer »Brückenliteratur« entwerfen, wie sie Zafer Şenocak (vgl. 1986: 69) in seinem *Plädoyer für eine Brückenliteratur* gefordert hat.⁶

Elâs Malerei

»Ich bin Malerin. Mit meinen Malereien erzähle ich Geschichten« (43), stellt sich Elâ in der Goldmund-Stiftung vor, und indem sie von »Malereien« im Plural und vom Geschichtenerzählen spricht, verweist sie nicht nur auf ihre Autorin Bülke Schwarz, die ebenfalls Malerin ist und unter anderem »Sequentielle Bilderzählung« studiert hat (Schwarz o.J.), sondern zugleich auf Will Eisners berühmte Definition des Comics als »sequential art« (Eisner 1985: xi).⁷

Immer wieder zeigt der Comic *Jein* Elâs »Malereien«. Allerdings ist nur auf zwei Bildern etwas gegenständlich Dargestelltes zu erkennen. Das eine ist ein »Riesenschinken«

3 Alle alleinstehenden Seitenzahlen sind Belege der Graphic Novel Schwarz (2020).

4 Zum Begriff der Autofiktion vgl. Arnold u.a. (2018), Effe/Lawlor (2022) sowie Zipfel (2009); vgl. zu Autofiktion im Comic Ahmed (2014), Beronä (2008) und Brandt (2014).

5 Christoph Schröder bezeichnet Istanbul in Sasha Marianna Salzmanns Roman als »heimliche Heldin des Romans« (Schröder 2017).

6 »Die Füße lernen, auf zwei Ufern gleichzeitig zu gehen. Sie werden von der Hoffnung getragen, daß über jeden Abgrund eine Brücke geschlagen werden kann. Die »zweite Generation« kann diese Brücken bauen. Sie muß ihre Eigenständigkeit zwischen den Kulturen suchen, indem sie Elemente aus ihnen, wie von einer Mutter und von einem Vater, in sich trägt und zu einem neuen Keim verbindet.« (Şenocak 1986: 69)

7 Scott McCloud hat sie präzisiert. Er definiert den Comic als »juxtaposed pictorial and other images« – Schrift etwa – »in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer« (McCloud 1994: 9).

(113), den Elâ am Anfang der Geschichte zu malen beginnt (vgl. 12, 90) und der später in der Goldmund-Stiftung ausgestellt ist (vgl. 114). Das andere Bild zeigt – proleptisch – die mythische Schlangenkönigin Şahmeran, die später im Comic noch eine wichtige Rolle spielt (vgl. 109f.). Als Elâ dieses Bild in der Stiftung als Bestandteil einer langen Sequenz von Bildern aufhängt (vgl. 109), lässt sich bei allen anderen Bildern dieser Sequenz nicht erkennen, was sie – sofern sie überhaupt gegenständlich sind – darstellen. Man könnte sagen, dass die Bilder dieser ausdrücklich so genannten »Serie« (129) in *Mise en abyme* für das sequentielle Erzählprinzip von Comic und Graphic Novel stehen.

Das »Riesenschinken« genannte Bild, das nach dem Aufhängen noch einmal deutlich größer wirkt als zuvor – es wächst sozusagen an der Wand (vgl. 113f.) –, ist im Comic von zentraler Bedeutung. Das hochformatige Gemälde zeigt ein Auto, das die etwas oberhalb des unteren Bilddrittels verlaufende Horizontlinie überschneidet. Um das Auto flattern schwarze Vögel. Das Bild, innerhalb der Diegese des Comics vermutlich mit Acrylfarben gemalt – dafür sprechen Farbtuben und die Plastikhandschuhe, die Elâ beim Malen trägt (vgl. 14f.) –, ist vermutlich tatsächlich, das heißt auf der im gedruckten Comic reproduzierten Originalvorlage, schwarz-weiß mit Wasser- oder Aquarellfarbe laviert. Damit fügt es sich in den durchweg schwarz-weiß gehaltenen Comic ein, der allein zu Beginn seiner insgesamt acht Kapitel jeweils doppelseitige, farbige Splash-Panels zeigt (vgl. 2f., 50f., 60f., 80f., 100f., 138f., 158f. u. 190f.), das heißt über die gesamte Doppelseite reichende Panels, die wiederum jeweils eine türkische Überschrift in Schablonenschrift (vgl. McNeil/Muir o.J.) und eine deutsche Überschrift in serifenlosem Font⁸ tragen.

Das farbige Splash-Panel zu Beginn des sechsten Kapitels zeigt einen Ausblick (Abb. 2), der derselbe sein könnte wie auf dem »Riesenschinken«. Im Splash-Panel allerdings ist die Szenerie nun nicht nur farbig, sondern auch scharf. Details sind erkennbar, etwa die Krähen und die Hinteransicht des Autos, an dessen Steuer offenbar Elâ sitzt. Nicht zu erkennen ist hingegen das grau schraffierte Nummernschild. Ist es ein Berliner Nummernschild, eines von Istanbul? Man erfährt es nicht. Auf welche Wasserfläche schauen die Betrachterinnen und Betrachter des Bildes gemeinsam mit Elâ und über ihre Schulter hinweg? Auch das bleibt offen. In jedem Fall erinnert das Bild an Caspar David Friedrichs Erhabenheitsszenario *Der Mönch am Meer* (1808–1810), dessen Sogwirkung Heinrich von Kleist (2010) in seinem Aufsatz *Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft* beschrieben hat.

8 Es handelt sich um die Schrift »Suisse BP Int'l«, vgl. <https://www.swisstypefaces.com/fonts/suisse/#font> [Stand: 1.3.2023].

Abbildung 2: Um hier weiterzukommen, müsste man fliegen (138f.).

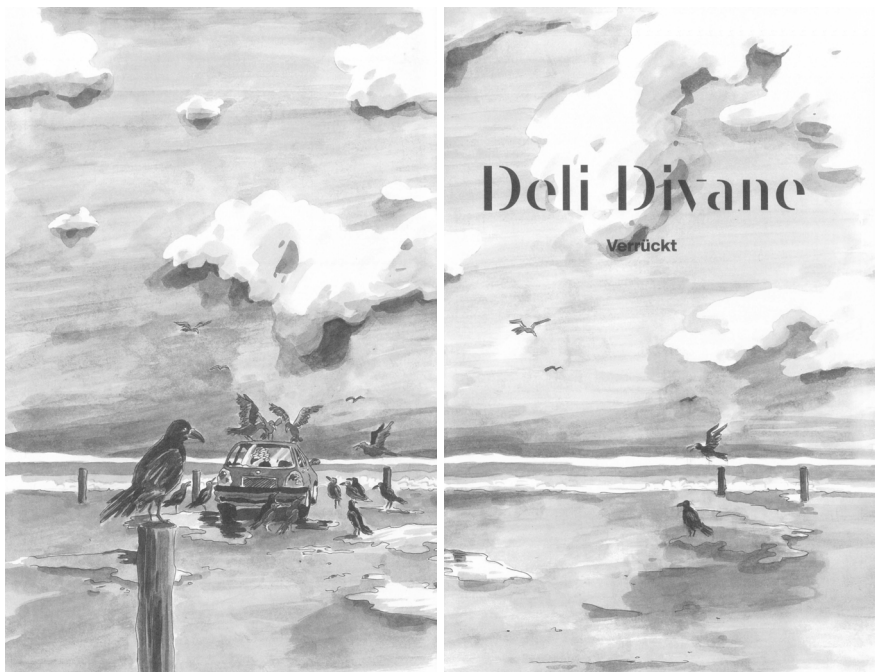


Abbildung 3: Istanbul ohne Brücken (80f.).



Was nun die Frage betrifft, wo sich die gezeigte Szene abspielen könnte, gibt es eine Reihe von Hinweisen, die auf Istanbul deuten. Der markanteste Fingerzeig findet sich im Splash-Panel zu Beginn des vierten Kapitels (Abb. 3). Auch hier ist eine Rückenansicht zu sehen, und auch hier lässt sich – abgesehen von der typischen Instagram-Perspektive – eine Caspar-David-Friedrich-Referenz ausmachen, nämlich ein Verweis auf seinen zur Sehnsuchtsikone gewordenen *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818). Elâ blickt aus der Gegend des Galataturms im Stadtteil Beyoğlu (früher häufig »Galata«) – ein kleines Modell des Turms liegt neben ihrem Fuß auf der Mauer – nach Süden über das Goldene Horn hinweg auf die Hagia Sophia im Stadtteil Eminönü. Die Blaue Moschee, die vom hier gewählten Blickpunkt in Galata aus eigentlich rechts von der Hagia Sophia und ähnlich prominent zu sehen wäre, ist hier ebenso ausgelassen wie die beiden Brücken – die Galata-Brücke und die Atatürk-Brücke –, die über das Goldene Horn in den Stadtteil Eminönü führen. Wollte Elâ hier über das Wasser kommen, müsste sie fliegen wie die Möwe rechts neben ihr.

Und wirkt es nicht tatsächlich auf dem Splash-Panel von Kapitel 6 (Abb. 2) ein wenig so, als würde das Auto mit Elâ – ähnlich wie Harry Potter und Ron Weasley mit dem Ford von Arthur Weasley in *Harry Potter and the Chamber of Secrets* – abheben, als würden sich also die Krähen nicht nur auf dem Autodach niederlassen, sondern das Auto mit sich in die Lüfte ziehen? Dafür spräche auch, dass sich das Auto in der Mitte des Krähenschwarms befindet, er es umschließt und auf diese Weise metonymisch mit dem Himmel verbindet. Und dafür spräche außerdem, dass Elâ gegen Ende des Comics von einem Krähenschwarm träumt, der sie nach Istanbul drängt (vgl. 216f.), und dass sie wenig später ins Flugzeug steigt.⁹

Das Auto, in dem Elâ sitzt, weist in Richtung Wasser, und über dieses Wasser führt auch hier – wie schon im Splash-Panel von Kapitel 4 (Abb. 3) – keine Brücke. Das macht das Bild so irritierend. Führe Elâ weiter, dann führe sie mit dem Auto ins Wasser. Denn anders als der Wasserläufer (vgl. 213), der einmal als ikonischer Kommentar bei einer der zahlreichen Kunstdiskussionen des Comics ins Bild kommt, kann Elâ natürlich weder übers Wasser laufen noch mit dem Auto darüberfahren. Sie würde untergehen.

So gesehen, deutet sich im Splash-Panel von Kapitel 6 eine Wiederholung und zugleich Intensivierung – rhetorisch formuliert: eine *gradatio* – jener Szene zu Beginn des fünften Kapitels an, wo Elâ vom Ufer ins Wasser springt (vgl. 100f.).

Kindheit und Familie, Şahmeran und Galataturm

Die Elâ, die hier ins Wasser springt, ist nicht die erwachsene Malerin, sondern Elâ als Kind, wie man sie gegen Ende des Comics noch einmal in einer Gedankenblase Elâs an der Hand ihres Vaters sieht (vgl. 215), und zwar an einem Strand und wiederum auf das Wasser ausgerichtet. Zwei Ereignisse lösen bei Elâ diese Kindheitserinnerungen aus; beide werden im vierten Kapitel mit dem Titel »Ich höre Istanbul« erzählt.

9 Die Krähen verweisen intratextuell über das nach Elâs erster Heimkunft gezeigte Plakat (vgl. 26) von Alfred Hitchcocks Horrorfilm *Die Vögel* (vgl. 223f.) auf das Unheimliche, vielleicht auch auf ein Getriebensein der Protagonistin.

Zu Beginn dieses Kapitels hört Elâ Radionachrichten und -kommentare zum Ausgang des Referendums vom 16. April 2017. Der amerikanische Präsident Trump habe Erdoğan gratuliert, heißt es, während »der WELT-Korrespondent Deniz Yücel bereits seit 48 Tagen ohne Anklageschrift in Haft« sei (83). Elâ ist wütend und enttäuscht; »Das ist nicht die Türkei, wie ich sie kenne«, denkt sie, und: »Erdoğan's ›Neue Türkei‹ gefällt mir nicht!« (83). Gleich darauf holt sie aus dem Lager ihres Ateliers einen Teppich, hier anscheinend heterotopisches¹⁰ Symbol für die ›Alte Türkei‹, entrollt ihn und legt sich rücklings darauf.

Dabei findet sie im Teppich eine Schachtel mit alten Familienfotos und Istanbul-souvenirs, darunter eine barbusige Figurine der mythischen Schlangenkönigin Şahmeran und der Galataturm. Beide waren schon im Splash-Panel am Anfang des vierten Kapitels (Abb. 3) zu sehen. Als Elâ die Şahmeran-Figur in die Hand nimmt, spricht diese plötzlich Elâ an und lockt sie, in die Türkei zu kommen: »Psst Elâ, wann kommst du mich wieder besuchen? Ich habe viele neue Geheimnisse und Geschichten.« (86) Doch als Elâ auch den Galataturm in die Hand nimmt, geraten Şahmeran und der Turm in ihren Händen in Streit. »Sie kommt zu mir!!!«, ruft der Turm und zertrümmert die Şahmeran-Figur (87).

Die Symbolik der Szene liegt buchstäblich auf der Hand. Şahmeran steht hier für die alte, ›weibliche‹, das heißt liberale und laizistische Türkei, wie sie in der Berliner Diaspora Elâs Mutter und in der Türkei ihre Oma verkörpern. Beide, Mutter und Oma (vgl. 157), sind selbstbewusste Frauen, in deren Umgebung man keinen Mann sieht, beide tragen ihre Haare unbedeckt und kurz, beide rauchen. Während die Mehrheit der im noch kalten Berlin für Erdoğan demonstrierenden Türkinnen, die der Comic zeigt, Hidschab oder sogar Abaya trägt (vgl. 70–75),¹¹ hat Elâs Oma in der Türkei ein ärmelloses Oberteil an. In ihrer Wohnung hängt ein Porträt von Kemal Atatürk, und der auf ihrem Balkon aufgespannte Sonnenschirm verweist auf mediterrane Sonne und Wärme (vgl. 157).

Der phallische Galataturm hingegen steht für die neue, ›männliche‹, religiöse und illiberale, nationalistische und brutale Erdoğan-Türkei, die Elâs Vater verkörpert. Ihre Macht reicht offenkundig schon, Elâ unbewusst, bis in ihre Hände hinein. Sie sind es ja,

10 Michel Foucault schreibt zu Utopie und Heterotopie sowie zum Teppich: »Utopien sind Orte ohne realen Ort. Es sind Orte, die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. Sie sind entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft, aber in jedem Fall sind Utopien ihrem Wesen nach zutiefst irrealer Räume. Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Da diese Orte völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnen.« (Foucault 2005: 935) »Die Teppiche waren ursprünglich Nachbildungen des Gartens. Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt in symbolischer Vollkommenheit erscheint, und der Teppich ist gewissermaßen der im Raum bewegliche Garten. Der Garten ist die kleinste Parzelle der Welt und zugleich ist er die ganze Welt. Der Garten ist seit der frühesten Antike eine glückliche, universalisierende Heterotopie (dort liegt der Ursprung unserer zoologischen Gärten).« (Ebd.: 939)

11 Vgl. hierzu grundlegend Şahin (2014).

die den Turm halten, der die Şahmeran-Figur zerschlägt. Tatsächlich kündigt sich auf diese Weise bereits der Auftritt von Elâs Vater an, der wenige Augenblicke später, während Elâ noch auf dem Teppich liegt, an der Ateliertür Sturm klingelt. Er trägt den viel-sagenden Namen Savaş – auf Deutsch »Krieg, Kampf« (88) –, und wie die beiden sprechenden Souvenirs will auch er Elâ in die Türkei locken.

Um der Tochter seine Verbundenheit zu beweisen, zeigt er ihr auf dem Smartphone ein Kinderbild von ihr (vgl. 90). Später, im achten und letzten Kapitel, schickt er Elâ aus der Türkei eine DVD mit denjenigen Kinderfotos (vgl. 214), die Elâs schon erwähnte Stranderinnerungen triggern (vgl. 215) und, wie jetzt nachträglich kenntlich wird, wohl schon in das Splash-Panel zu Beginn des fünften Kapitels eingegangen sind (vgl. 100f.).

Mit den Kinderbildern beweist Elâs Vater großes psychologisches Geschick. Denn indem er bei seiner Tochter Kindheitserinnerungen von, so darf man wohl vermuten, an türkischen Stränden verbrachten Sommerferien heraufbeschwört, suggeriert er ihr zugleich, die Türkei – oder zumindest *auch* die Türkei – sei ihre Heimat.

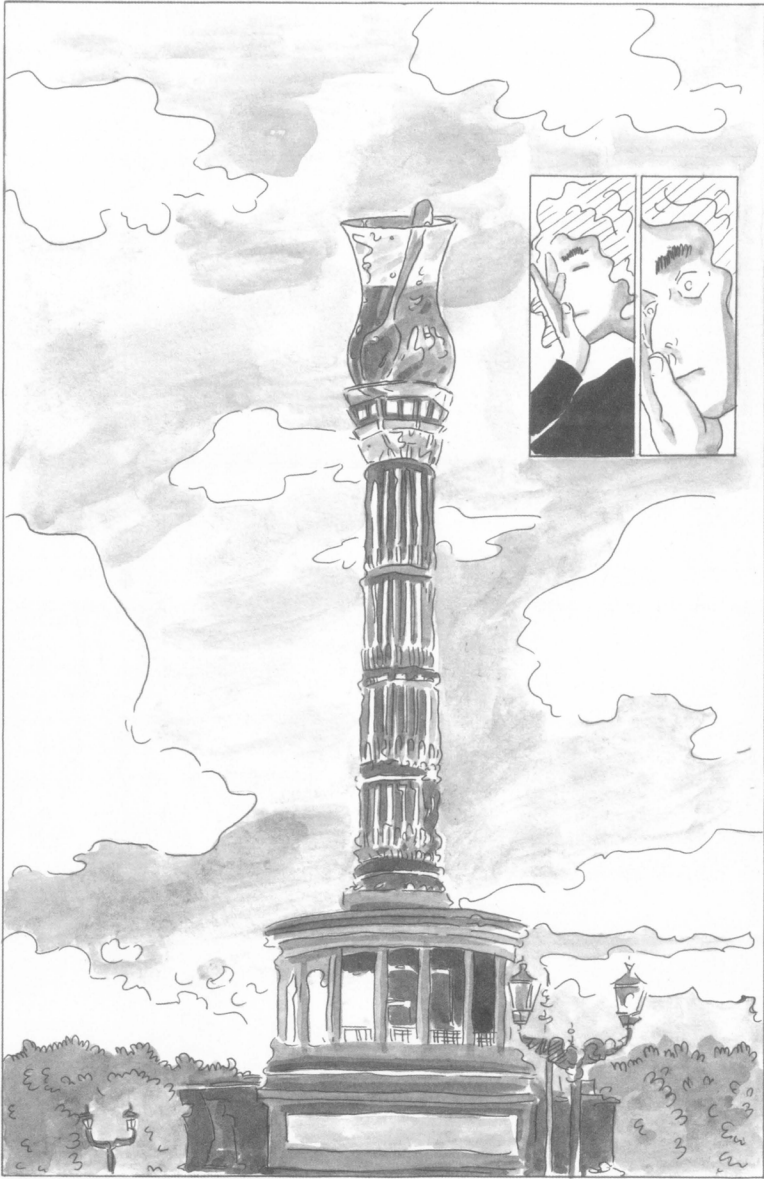
Genau so würde es jedenfalls der immer wieder betonte Konnex von Kindheit und Heimat nahelegen, wie ihn auch Jean Améry, Ernst Bloch und Theodor W. Adorno hergestellt haben. »Es gibt keine ›neue Heimat‹«, schreibt Améry, »[d]ie Heimat ist das Kindheits- und Jugendland« (Améry 2002: 97); ähnlich beschreibt es Bloch.¹² Bei Adorno wiederum figuriert umgekehrt »Kindheit« als »Deckname von Heimat« (Türcke 2006: 22), wenn er »[a]uf die Frage: Warum sind Sie zurückgekehrt[?]«, antwortet: »Ich wollte einfach dorthin zurück, wo ich meine Kindheit hatte, am Ende aus dem Gefühl, daß, was man im Leben realisiert, wenig anderes ist als der Versuch, die Kindheit verwandelnd einzuholen« (Adorno 1986: 395).

Genau diesen Gedanken oder vielmehr diesen Wunsch pflanzt Elâs Vater seiner Tochter ein: die Kindheit – und damit die Heimat – verwandelnd einzuholen. Das wäre eine Erklärung, warum Elâ am Ende des Comics nach Istanbul fliegt. Dabei ist zugleich klar, dass nicht nur Elâs Kindheit vergangen, sondern spätestens seit dem 16. April 2017 auch die ›Alte Türkei‹ der 1990er Jahre, wenn nicht sogar die ›Alte Türkei‹ seit Republikgründung 1923, vergangen, um nicht zu sagen: verloren ist – vorerst jedenfalls.

Ob »Erdoğan's ›Neue Türkei‹« Elâ gefällt oder nicht, sie ist da, sogar auf den Straßen Berlins. Der Comic fasst das in ein emblematisches Bild. Als ein türkisch sprechender Mann Elâ verfolgt und sie nur knapp entkommt, fantasiert sie in ihrer Erregung, dass die Viktoria-Statue von der Berliner Siegessäule stürzt und ein türkisches Teeglas an ihre Stelle tritt (Abb. 4).

12 Ernst Bloch schreibt: »Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt, als einer rechten. Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.« (Bloch 1959: 1628)

Abbildung 4: Das Teeglas hat die Viktoria verdrängt: Berliner Siegestsäule (146).



Berlin und die ›neue Türkei‹

Zwei Heimatbegriffe

Noch weitere Szenen zeigen, wie sich Elâ nach dem Referendum vom 16. April in Berlin durch Türkinnen und Türken bedroht fühlt. Ein Gemüsehändler, der Elâ Petersilie aufdrängen will, fasst sie vor einem GAZİ-Supermarkt grob am Arm (vgl. 148). Eine Plastiktüte, die aus demselben Laden stammt, hängt an Elâs Fuß (Abb. 5), verfolgt sie über vier Seiten und 15 Panels hinweg und lässt sie so lange nicht los, bis sie – ausgerechnet – von einem türkisch sprechenden Radfahrer umgefahren wird und stürzt (vgl. 148–151).

Diese Plastiktütensequenz ist eine Allegorie. Als Allegorie auf die Kunstfreiheit beziehungsweise, genauer, als Allegorie auf den Verlust der Kunstfreiheit erweist sie sich, wenn man sie vor dem Hintergrund jener Szene aus dem Film *American Beauty* liest, deren »Flug«, ja »Tanz einer Plastiktüte« Martin Seel im Rahmen seiner Ästhetik des Erscheinens »als etwas absolut Schönes« interpretiert hat (Seel 2007: 19).¹³ »[G]erade das Bedeutungslose, Symbolfreie, Unschuldige der Szene«, so Seel vor dem Hintergrund der Theorie vom »freie[n] Spiel der Vorstellungskräfte« (ebd.) in Kants *Kritik der Urteilskraft* (Kant 2009: 102 [B 71]), mache ihre Absolutheit und damit ihren Kunstcharakter aus.

13 Seel schreibt: »In dieser Perspektive wird die ästhetische Wahrnehmung als Eröffnung einer Zone des Erscheinens verstanden, in der sich das Wirkliche von einer anderen, ansonsten unzugänglichen Seite zeigt. Weder das fixierbare Sein noch der irrealer Schein, sondern eine momentane und simultane Fülle des Erscheinens machen den ersten Fixpunkt des ästhetischen Verhaltens aus. Der Grundgedanke ist einfach der, Kants Wendung von einem ›Spiel der Erkenntnisvermögen‹, die ja zunächst nicht viel mehr als eine terminologische Metapher ist, in eine Bestimmung zu übersetzen, die das ›subjektive‹ wie das ›objektive‹ Element der ästhetischen Praxis gleichermaßen umfasst. Es kommt darauf an, ästhetische Wahrnehmung von ihren Objekten und die ästhetischen Objekte von ihrer Wahrnehmung her zu verstehen. Im Einklang mit dieser Forderung lässt sich sagen: Ästhetische Wahrnehmung ist *Aufmerksamkeit für ein Spiel der Erscheinungen*. Dieses Ineinander und Miteinander von Erscheinungen entzieht sich – wie Kant in der *Kritik der Urteilskraft* einleuchtend ausgeführt hat – sowohl der theoretischen wie der praktischen Verfügung. Trotzdem handelt es sich weder um eine Schimäre noch um eine Projektion – und erst recht nicht um eine Täuschung. Denn für jeden, der hören und sehen (und darüber hinaus fühlen, riechen und schmecken) kann, ist diese im Ganzen unbestimmbare Interaktion sinnlich unterscheidbarer Aspekte da. Wir nehmen hier keine *andere* als die Welt der sinnlichen Objekte wahr, aber wir nehmen sie durchaus *anders* wahr: mit einem gesteigerten Gefühl für das Hier und Jetzt der Situation, in der sich die Wahrnehmung ereignet« (Seel 2007: 13f.; Hervorh. i.O.).

Abbildung 5: Übergriffige Plastiktüte vor einem GAZİ-Supermarkt (149).



Ganz anders hingegen die Plastiktüte aus dem GAZİ-Supermarkt. Weder zeigt sie selbst Freiheit in der Bewegung, noch lässt sie Elâ die ihre.¹⁴ Im Gegenteil: Die Plastiktüte verfolgt Elâ, wird übergriffig und weist damit auf diejenige Szene bei der Vernissage in der Goldmund-Stiftung voraus, in der Elâs Vater seine Tochter grob am Arm fasst, um sie politisch zur Râson auf Erdoğan-Linie zu bringen (vgl. 181).

In der Goldmund-Stiftung prallen zwei Welten aufeinander. Auf der einen Seite steht ein emphatischer Begriff von Kunstfreiheit, wie ihn die vier Goldmund-Preisträgerinnen und -Preisträger vertreten und die Konzeptkünstlerin Helen in die Formel »Hallo?! #Kunstfreiheit« (48) fasst. Auf der anderen Seite steht der Imperativ »Halte dich an die Regeln!«, und das heißt: an die politischen Regeln Erdoğan's, wie das der türkische Galerist Hasan formuliert, den Elâs Vater in die Goldmund-Stiftung mitbringt (vgl. 175–178).

Hasan und Elâs Vater können Elâ damit nicht überzeugen. Ihr Ideal ist die Freiheit der Kunst, und so hat sie es auch schon in dem bereits erwähnten RBB-Fernsehinterview gesagt. Dort hat sie sich Erdoğan-kritisch geäußert – offenbar ohne die politischen Folgen zu überschauen, nämlich dass sie in Berlin von Erdoğan-Getreuen verfolgt werden wird. »Als Künstlerin«, sagt Elâ im Interview, »kann ich kein Fan von jemandem sein, für den Freiheit ein Fremdwort ist« (130). Dabei ist es kein Zufall, dass Elâ in dem Panel, das dieser Aussage vorausgeht, in großpaneliger Nahansicht mit an Kinn und Haaransatz angeschnittenem Gesicht zu sehen ist: also in einem sonst nirgendwo im Comic vorkommenden Ausschnitt, der an die Dramatik und Aggressivität des gelegentlich so genannten Leone-Shots erinnert, wie er mit Sergio Leones Italowestern *Spiel mir das Lied vom Tod* ikonisch geworden ist.¹⁵

Elâ jedenfalls ist schon in Abwehrhaltung, als ihr Vater ihr patriarchal und patronisierend mitteilt: »Du kommst [...] zu mir nach Istanbul« (175). Als Hasan dann plötzlich paranoiderweise eine »Fethullah[-]Gülen«-unterstützende Verschwörung in der Goldmund-Stiftung wittert (vgl. 180–183), kommt es zum Eklat. Elâs Vater packt sie brutal am Arm (vgl. 181). Die Stiftungsleiterin schaltet sich ein und fragt Elâ, ob sie »den Herrn« kenne (183). Elâ verneint dies mit den Worten »NEIN / HAYIR«, und ihr Vater wird von der Security aus der Vernissage geworfen (183f.).

Elâs Geste ist doppelt kodiert. Zum einen votiert Elâ nachträglich – und damit nutzlos – gegen den Übervater Erdoğan, dessen Referendum ja allein in der Entscheidung

14 Dazu Friedrich Schiller: »Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer auf der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopfe zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffende Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.« (Schiller 2004: 425; Hervorh. i.O.)

15 Die einzige Ausnahme zeigt einen noch schmaleren Ausschnitt von Elâs Gesicht, der von oberhalb der Nasenspitze bis zum Haaransatz reicht, also den Mund abschneidet und auf diese Weise dem Leone-Shot noch näher kommt. In diesem Panel hat Elâ gerade die Viktoria von der Siegesssäule stürzen sehen, ihre Augen sind jetzt vor Schreck weit aufgerissen (vgl. 145).

zwischen *evet* und *hayir* bestand. Zum anderen verleugnet Elâ ihren Vater – ähnlich vielleicht, wie Petrus in Lk 22,57 mit den Worten »[I]ch kenne ihn nicht« Jesus verleugnet. Wie Petrus weint Elâ (vgl. 183, 185). Dann verlässt sie die Ausstellungseröffnung vorzeitig (vgl. 185f.).

Bei der Vernissage in der Goldmund-Stiftung wird klar, welche Vorstellungen von Kunst in *Jein* einander gegenüberstehen: auf der einen Seite eine freiheitlich gesinnte, sich – vereinfachend gesagt – traditionell als »westlich« begreifende, hier in jedem Fall berlinerische und damit vielleicht auch »deutsche« Kunstauffassung, auf der anderen ein tendenziell totalitäres, hier mit der »neuen Türkei« Erdogans assoziiertes Kunstverständnis. Dass, dies als Disclaimer, ein liberales »westliches« Kunstverständnis allerdings in Selbstwidersprüche und Dilemmata führt – etwa weil in der Kunst auch das Unpolitische politisch ist – und von Haus aus zu Selbstgerechtigkeit und Überheblichkeit neigt, wird im Comic ausführlich diskutiert (vgl. 48f., 56f., 113, 125, 164, 167, 173f. u. 204–213).

Doch nicht nur zwei diametrale Kunstbegriffe stehen einander in Bücke Schwarz' Comic gegenüber, sondern auch zwei unterschiedliche Heimatbegriffe, auf die hin die Kunstdiskussion durchsichtig wird: nämlich auf der einen Seite ein, mit Armin Nassehi, »eher partikularistische[r]« und auf der anderen Seite ein »eher universalistische[r]« Heimatbegriff (Nassehi 2019: 177), oder, mit Susanne Scharnowski, ein »eher [...] kollektive[r]« und ein eher »individuelle[r]« (Scharnowski 2019: 173). In diesem Sinne hat Scharnowski in ihrer zu Recht so genannten, sehr erhellenden Studie *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses* argumentiert: »In die Diskussion über Heimat fließen [...] Grundannahmen [...] ein [...]: Zählt vor allem das Subjekt [...], der einzelne Mensch«, der wie die in der Goldmund-Stiftung ausstellenden Künstlerinnen und Künstler »die Welt vor allem als Ressource, Bühne, Aktions-, Entfaltungs- und Erlebnisraum für das Individuum [sieht]«, oder aber »zählen [...] vor allem Bindung, Prägung, Zugehörigkeit, Einbettung und wechselseitige Verpflichtung?«, wie es offenbar die Überzeugung von Elâs Vater ist, der damit allerdings seine Tochter – noch einmal mit Scharnowskis Worten – »vereinnahmt, erdrückt« und »z[u]richtet« (ebd.).

Was Scharnowski daraus folgert, scheint exakt Elâs Motivation zu beschreiben, sich auf der Vernissage von ihrem Vater und von Hasan als den Berliner Repräsentanten der »kollektive[n]« Erdoğan-Türkei zu distanzieren:

Sieht man [...] Heimat vor allem als Behinderung, Beschränkung und Einengung [, dann ist der] Heimat [...] zu entkommen, die Bindung an sie ein Zustand, aus dem es sich zu lösen und zu befreien gilt, [...] weil [sie] der freien Entfaltung, Emanzipation und Selbstverwirklichung des Individuums [...] im Wege steht. (Ebd.)¹⁶

16 »Je nach politischer Ausrichtung, Zeitgeist oder Perspektive wird also eher die kollektive und ortsbezogene oder die individuelle Seite betont: Die romantische Dichtung zeigte die Welt vor allem als Resonanzraum für das herausgehobene Künstler-Individuum. Der Realismus des 19. Jahrhunderts dagegen verstand Heimat als Gemeinschaft, Landschaft und Tradition, die den Einzelnen und sein Verhältnis zur Welt entscheidend bestimmen.« (Scharnowski 2019: 173)

Dann wiederum fliegt Elâ am Ende des Comics nach Istanbul, wo ihr Vater lebt und Hasan seine Galerie hat, flieht also jetzt nicht mehr, wie noch in Berlin, vor ihnen, sondern vielmehr zu ihnen.¹⁷

Heimat ohne Brücken

Warum? Drei Gründe sind denkbar. Erstens könnte es sein, dass Elâ gemeinsam mit dem Bildhauer Robert zur Biennale nach Istanbul fährt, wie er es ihr in der Szene mit dem Wasserläufer vorgeschlagen hatte (vgl. 211f.).

Zweitens könnte Elâ dem Ruf ihres Vaters folgen. Ihr Gang nach Istanbul bedeutete dann jedoch gerade *nicht* eine Distanzierung von Berlin als Heimat, sondern vielmehr jene Distanzierung als Heraustreten aus der Heimat, die die Heimat, das heißt hier: *Berlin als Heimat*, überhaupt erst kenntlich werden lässt, ja konstituiert. Schon im 19. Jahrhundert, etwa in Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, lässt sich Scharnowski zufolge das »nur scheinbare Paradoxon« beobachten, »dass Heimat besonders dann in den Blick gerät, wenn das Individuum aus ihr heraustreten und sie von außen betrachten kann« (Scharnowski 2019: 44). Heimat ist, so gesehen, immer eine retrospektiv aus der Diaspora heraus vorgenommene Konstruktion. So führt es der Comic *Jein* ja mit Blick auf Elâs türkische Wurzeln vor Augen, die ihr in Berlin – wie hier mit Blick auf die Autoszene und die Kinderbilder beschrieben – nachträglich mehr und mehr bewusst und wichtig werden.

Das wiederum bedeutet im Umkehrschluss, dass Elâs Flug nach Istanbul, verstanden als temporäre »Auswander[ung]« (ebd.: 35),¹⁸ ihr zwar die Türkei näher bringen, zugleich jedoch auch jene Außenperspektive auf Berlin geben wird, die es ihr überhaupt erst ermöglicht, sich der Stadt Berlin als ihrer Heimat zu vergewissern. Heimat gibt es nur im Rückblick von außen, und so könnte Berlin Elâ erst in Istanbul zur Heimat werden.

Drittens schließlich bedeutet das jedoch nicht, dass es in Berlin nicht auch Dinge gäbe, vor denen Elâ Anlass hätte zu fliehen, etwa die Beziehungen zu ihrem Freund Jonas und zu ihrer Mutter, die genau besehen beide – zumindest *auch* – von Egoismus und Gleichgültigkeit geprägt sind. Als Elâ zu Beginn des Comics angespannt und voller Hoffnung die Wohnung betritt, wo der Brief der Goldmund-Stiftung auf sie wartet, kommt die Katze sie begrüßen, nicht aber ihr Freund, der »noch eben« sein Computer-»Spiel zu Ende« bringt (25). Als er ihr vorschlägt, für sie den Brief zu öffnen, ruft sie: »NEIN, SPINNST DU?!« (28) Als klar ist, dass sie einen Preis gewonnen hat, sagt er: »[W]ir sind reich!« (30) Als sie das Angebot bekommt, in Basel und New York auszustellen, sagt er: »Dann stehen unsere nächsten Urlaubsziele fest« (170). Nach dem türkischen Referendum meint er obenhin: »Das war's mit der Türkei. Schade! Hinfahren kann man aber so

17 »Einst hatte der türkische Wirtschaftsboom der 2000er Jahre viele Deutsch-Türken [...] angelockt. In den Jahren 2005 bis 2014 zogen mindestens 335.000 Menschen aus Deutschland in die Türkei, der Großteil davon Hochqualifizierte. Doch die Hälfte von ihnen ist mittlerweile wieder nach Deutschland zurückgekehrt, schätzt das Zentrum für Türkei-Studien in Essen.« (Karasu 2018)

18 »Aus dem ziellosen, von unbestimmter Sehnsucht getriebenen oder von einem Fluch verfolgten Wanderer der Romantik wird der Auswanderer, dem die alte Heimat Wohlstand oder das Recht auf demokratische Mitbestimmung und freie Meinungsäußerung verweigert.« (Scharnowski 2019: 35)

nicht mehr.« (78) Als Elâ nachts nicht schlafen kann und über das Istanbul-Angebot ihres Vaters grübelt, sagt Jonas: »Bin müde [...]! / Lass uns schlafen!« (99) Dass Elâ dies im Unterschied zu ihm nicht gelingt, wird hier wie später im Comic klar (vgl. 215). Sind das Bettszenen einer entfremdeten Beziehung? In jedem Fall gibt es Unachtsamkeiten und Spannungen.

Auch Elâs Mutter, ausgerechnet eine Psychotherapeutin, hört ihrer Tochter nicht zu. Als sie in der Praxis der Mutter auf der Couch liegt und ihr Leid klagt, meint die Mutter wenig einfühlsam: »[Ü]bertreibst du da nicht?« (58), gleich darauf schickt sie sie mit der Bemerkung weg: »[D]u musst jetzt gehen. Ein Patient braucht mich« (59). Als Elâ nach ihrem Sturz in der Plastiktütenepisode zu ihrer Mutter nach Hause kommt, will diese nicht gestört werden, weil sie gerade eine türkische Serie schaut (vgl. 153). Und auch Elâs Oma »[w]ürgt« ein Gespräch mit ihr »wegen einer Seifenoper [ab]« (157).

Steht Berlin also im Unterschied zu Istanbul für häufig so genannte westliche Werte¹⁹ wie Individualismus, Emanzipation und Selbstentfaltung, dann führen Elâs Freund und ihre Mutter deren Steigerung ins Egoistische, Gleichgültige vor Augen.

Unachtsam und gleichgültig sind auch die Repräsentantinnen und Repräsentanten der Berliner Kunst- und Medienszene. Sie verstehen sich zwar selbst als reflektiert beziehungsweise, das wäre die Fremdzuschreibung, als *woke*. Dennoch fragen sie Elâ gleich bei der ersten Begegnung: »Woher kommt der Name?« (37), »[B]ist du Türkin?« (38) und wie sie – obwohl gar nicht stimmberechtigt – beim bevorstehenden Erdoğan-Referendum stimmen würde (vgl. 38). Wenn die RBB-Reporterin schließlich fragt: »Du als Halbtürkin, spielt die Türkei in deinen Arbeiten eine Rolle?« (Abb. 6), zeigt zugleich eine einzige über drei Panels reichende und mit drei Ventilen versehene Sprechblase, dass Elâ diese Frage immer wieder zu hören bekommt. Damit wird sie in die türkische Ecke gestellt – um von der mehr als schiefen Analogie zwischen ›Halbtürke‹ beziehungsweise ›Halbtürkin‹ und der Bezeichnung ›Halbjude‹ beziehungsweise ›Halbjüdin‹ gar nicht zu sprechen.²⁰

19 »Versteht man den Menschen als von seiner sozialen und physischen Umwelt geprägtes und in sie eingebettetes Wesen, das existentiell wie emotional auf diese Welt, auf materielle wie immaterielle Ressourcen wie Natur, Gemeinschaft, Institutionen, Kenntnisse und Traditionen angewiesen ist, dann wird man Heimat und die Bindung an sie als notwendig und wertvoll begreifen.« (Scharnowski 2019: 173)

20 Cornelia Schmitz-Berning definiert den Begriff in ihrem Buch *Vokabular des Nationalsozialismus* als »Terminus der Rassenbiologie: Person mit zwei jüdischen Großeltern« (Schmitz-Berning 2007: 292; Hervorh. i.O.).

Abbildung 6: Immer dieselbe Frage (123).



Ja, Elâs Vater in Istanbul und sein Galerist Hasan sind autoritär und übergriffig, aber Elâs Bezugspersonen in Berlin sind ihr gegenüber auch nicht gerade konsequent liebevoll. Kulturdiagnostisch macht sich der Comic also keine Illusionen, und zwar weder auf Berliner noch auf Istanbul Seite. Vielleicht ist das der Grund, warum im Comic keine Brücken vorkommen: Es gibt einfach nichts zu überbrücken und zu versöhnen. Deshalb gibt es in *Jein* auch keine konkret ausbuchstabierte »Third[-]Space«-Heterotopien (Bhabha 1994: 53), die nostalgische, aber zugleich auch verstörende Szene auf dem Teppich ausgenommen.

Ist das ein trauriges Ende? Steht am Ende also nichts als der Riss zwischen Berlin und Istanbul, den ja auch das Titelbild von *Jein* zeigt (Abb. 1)? Die Antwort lautet: Ja und nein zugleich, eben: jein. Wohl zeigt Elâ, wenn sie nach Istanbul fliegt, dass ein deutsch-türkischer oder ein Berlin-Istanbul-Riss durch sie hindurch beziehungsweise durch ihre kulturelle Familiengeschichte hindurch läuft, um hier das Wort »kultureller Hintergrund« metasprachlich zu vermeiden, das wiederum das Covermotiv des Comics nahezulegen scheint.

So oder so ist es genau dieser Riss, aus dem Elâ sich ihre Heimat schaffen, sich ihre Heimat bilden wird, und zwar nicht durch Überbrückung, sondern durch Vernarbung. In diesem Sinne hat Christoph Türcke in seinem Buch *Heimat. Eine Rehabilitierung* argumentiert:

[A]lle Vertrautheit, die das Anwachsen an eine Umgebung, das konkrete Erleben von Heimat beschert, [zeugt] immer auch von Schock, Ausstoßung, Verlust [...]. Heimatbildung ist eine Art Vernarbung, erlebte Heimat ist daher nie »rein«, nie »heil«, aber doch oft heilend. Ihre Vertrautheit ist nie Versöhntheit, aber vielleicht deren schönster Vorschein. (Türcke 2006: 78)

So verstanden ist Buke Schwarz' Comic *Jein* ein grafischer Heimatroman, genauer: ein grafischer Heimatbildungsroman. Nicht nur erzählt er von der Entwicklung seiner Protagonistin und schreibt dabei, indem sich der Comic um eine Protagonistin dreht, den »Entwicklungsroman« als dasjenige »Genre« um, das traditionell »auf männliche Helden abonniert ist und dessen Gattungsgesetze dem männlichen Persönlichkeits-, Entwick-

lungs- und Bildungsmodell angepasst sind« (Weigel 1990: 241). Das tut der Comic zudem nicht als Prosa-, sondern eben als grafischer Roman.

Vor allem jedoch erzählt *Jein* nicht nur von der ›Bildung‹ seiner Protagonistin Elâ Wolf, sondern zugleich eine Geschichte über die ›Bildung‹ von Heimat selbst. ›Heimatsbildung‹, mit Türcke als »Vernarbung« verstanden, mag schmerzen. Aber es handelt sich auch um einen Heilungsprozess.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1986): Auf die Frage: Warum sind Sie zurückgekehrt. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 20: Vermischte Schriften I. Frankfurt a.M., S. 394f.
- Ahmed, Maaheen (2014): The Art of Splicing. Autofiction in Words and Images. In: *International Journal of Comic Art* 16, H. 1, S. 322–338.
- Albiero, Olivia (2019): Fluid Writing: Identity, Gender and Migration in Sasha Marianna Salzmann's *Ausser sich* (2017). In: *Literatur für Leser* 42, H. 2, S. 57–72; online unter: <https://doi.org/10.3726/lfl.2019.02.05> [Stand: 1.3.2023].
- Améry, Jean (2002): Wieviel Heimat braucht der Mensch? In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Irene Heidelberger-Leonard. Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wandeljahre. Örtlichkeiten. Hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart, S. 86–117.
- Arnold, Sonja u.a. (Hg.; 2018): *Sich selbst erzählen. Autobiographie, Autofiktion, Autorschaft*. Kiel.
- Aydemir, Fatma (2017): *Ellbogen. Roman*. München.
- Beronä, David A. (2008): A Renegade of Expression. David Wojnarowicz's Autofiction in Comics. In: *Image & Narrative* 11, H. 2, S. 1–16.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. Mit einem neuen Vorwort des Autors. London.
- Bloch, Ernst (1959): Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kap. 38–55. Frankfurt a.M.
- Brandt, Jenn (2014): Art Spiegelman's »In the Shadow of No Towers« and the Art of Graphic Autofiction. In: *Journal of Graphic Novels and Comics* 5, H. 1, S. 70–78.
- Cho-Polizzi, Jon (2021): »Almanya: A [Different] Future is Possible«. Defying Narratives of Return in Fatma Aydemir's *Ellbogen*. In: *Transit* 13, H. 2, S. 98–110; online unter: <https://doi.org/10.5070/T713258825> [Stand: 1.3.2023].
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid (1987): *Grenze*. In: Dies.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen/Basel, S. 159–162.
- Effe, Alexandra/Lawlor, Hannie (Hg.; 2022): *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*. Basingstoke.
- Eisner, Will (1985): *Comics and Sequential Art*. Tamarac.
- Foucault, Michel (2005): Von anderen Räumen. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, unter Mitarb. v. Jacques Lagrange. Bd. 4: 1980–1988. Frankfurt a.M., S. 931–942.
- Hampel, Anna (2021): *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*. Berlin.
- Hofmann, Michael (2013): *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg.

- Ders./Pohlmeier, Inga (Hg.; 2013): Deutsch-türkische und türkische Literatur. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven. Würzburg.
- Kant, Immanuel (2009): Kritik der Urteilskraft. Beilage: Erste Einleitung in die Kritische Urteilskraft. Hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg.
- Karasu, Kristina (2018): Deutsch-Türken in Istanbul. Rückkehr an den Bosphorus. In: deutschlandfunk.de, 21. Dezember 2018; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/deutsch-tuerken-in-istanbul-rueckkehr-an-den-bosporus-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Kleist, Heinrich von (2010): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. 2: Erzählungen, kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München, S. 362f.
- Kocadoru, Yüksel (2004): Die dritte Generation von türkischen Autoren in Deutschland – neue Wege, neue Themen. In: Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazıcı (Hg.): Die andere Deutsche Literatur. Istanbul Vorträge. Würzburg, S. 134–139.
- Lizarazu, Maria Roca (2020): Ec-static Existences: The Poetics and Politics of Non-Belonging in Sasha Marianna Salzmann's *Außer Sich* (2017). In: *Modern Languages Open* 7, H. 1, Art. 9, S. 1–19; online unter: <https://doi.org/10.3828/mlo.voio.284> [Stand: 1.3.2023].
- McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York.
- McGowan, Moray (2004): Brücken und Brücken-Köpfe. Wandlungen einer Metapher in der türkisch-deutschen Literatur. In: Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazıcı (Hg.): Die andere Deutsche Literatur. Istanbul Vorträge. Würzburg, S. 31–40.
- McNeil, Paul/Muir, Hamish (o.J.): Stem Typefaces. About Stem. In: muirmcneil.com, o.D.; online unter: <https://muirmcneil.com/project/stem-typefaces/> [Stand: 1.3.2023].
- Mouly, Françoise (2016): Eyeball Kicks: Art Spiegelman on One-Page Graphic Novels. In: newyorker.com, 22. August 2016; online unter: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/eyeball-kicks-art-spiegelman-on-one-page-graphic-novels/amp> [Stand: 1.3.2023].
- Nassehi, Armin (2019): Woher kommst du nicht? Sieben Exkursionen in eine Soziologie der Heimat. In: *Kursbuch 198: Heimatt*, S. 172–183.
- O.A. (o.J.): [Art.] »Übergriff«. In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache; online unter: <http://www.dwds.de/wb/%C3%9Cbergriff> [Stand: 1.3.2023].
- Şahin, Reyhan (2014): Die Bedeutung des muslimischen Kopftuchs. Eine kleidungs-semiotische Untersuchung Kopftuch tragender Musliminnen in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin/Münster.
- Salzmann, Sasha Marianna (2017): *Außer sich*. Roman. Berlin.
- Scharnowski, Susanne (2019): *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses*. Darmstadt.
- Schiller, Friedrich (2004): [Kallias oder über die Schönheit.] Briefe an Gottfried Körner. In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. v. Wolfgang Riedel u. Peter-André Alt. Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften. München, S. 394–433.

- Schmitz-Berning, Cornelia (2007): Vokabular des Nationalsozialismus. 2., durchges. u. überarb. Aufl. Berlin/New York.
- Schreiner, Daniel (2019): Vom Dazugehören. Schreiben als kulturelle und politische Partizipationstechnik. Mexikanisch-amerikanische und türkisch-deutsche Literatur im Vergleich. Würzburg.
- Schröder, Christoph (2017): Sasha Marianna Salzmann: »Außer sich«. Wenn sich das Ich auflöst. In: deutschlandfunk.de, Büchermarkt, 18. September 2017; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/sasha-marianna-salzmann-ausser-sich-wenn-sich-das-ich-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Schwarz, Büke (2020): Jein. Graphic Novel. Berlin.
- Dies. (o.J.): about. In: buekeschwarz.com, o.D.; online unter: <https://www.buekeschwarz.com/cv> [Stand: 1.3.2023].
- Dies./Meyer, Frank (2020): Büke Schwarz über ihre Graphic Novel ‚Jein‘. Die Pflicht sich zu positionieren. In: Deutschlandfunk Kultur, Lesart v. 30. Januar 2020; online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bueke-schwarz-ueber-ihre-graphic-novel-jein-die-pflicht-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Seel, Martin (2007): Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik. Frankfurt a.M.
- Şenocak, Zafer (1986): Plädoyer für eine Brückenliteratur. In: Irmgard Ackermann/Harald Weinrich (Hg.): Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der »Ausländerliteratur«. München, S. 65–69.
- Specht, Theresa (2011): Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur. Würzburg.
- Türcke, Christoph (2006): Heimat. Eine Rehabilitierung. Springe.
- Uysal-Ünal, Saniye (2013): Interkulturelle Begegnungsräume. Neue Identitätskonstruktionen in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur. Würzburg.
- Weigel, Sigrid (1990): Die Verdopplung des männlichen Blicks und der Ausschluß von Frauen aus der Literaturwissenschaft. In: Dies.: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek b. Hamburg, S. 234–251.
- Zipfel, Frank (2009): Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York, S. 285–314.

Literatur als Form von Identitätspolitik? Fakten, Fiktionen und Identitätskonstruktionen in Mithu Sanyals Roman *Identitti*

Michael Navratil

Abstract *At the centre of Mithu Sanyal's novel Identitti (2021) stands the scandal around a fictitious professor teaching postcolonial studies at the university of Dusseldorf, who, despite being born white, presented herself as a person of colour. The highly contested idea of a transracial identity, however, constitutes but a small part of the novel's overall engagement with ambiguous, hybrid, or fragile identities. In its tackling of various forms of identity construction, the novel evidently draws on current discussions around identity politics. This article poses the question to what extent Sanyal's Identitti can be regarded as a genuinely literary contribution to debates around identity politics. It does so by focusing specifically on the many links between fact and fiction the novel established in order to react in literary form to theoretical positions, media formats, scandals, actual persons and their statements, all associated with the disputed field of identity politics.*

Title *Literature as a Form of Identity Politics? Fact, Fiction, and Identity Construction in Mithu Sanyal's Novel Identitti*

Keywords *identity politics; transracial; race; gender; fiction*

Einleitung

Kaum ein anderer Begriff hat im politisch-gesellschaftlichen Diskurs der letzten Jahre zu ähnlich hitzigen Diskussionen geführt wie ›Identitätspolitik‹.¹ Während die ei-

1 Der Begriff ›Identitätspolitik‹ wird gemeinhin – und so auch im vorliegenden Beitrag – auf ›linke‹, emanzipatorische politische Anliegen und auf den Kampf um Anerkennung vonseiten gesell-

nen Identitätspolitik als eine ideologische Grille urbaner Eliten betrachten, die mit ihrer narzisstischen Betonung immer kleinerer Differenzen letztlich den gesellschaftlichen Zusammenhalt gefährden, bilden für die anderen identitätspolitische Kämpfe lediglich lange überfällige Versuche, gesellschaftlich marginalisierten Gruppen, die von Misogynie, Rassismus, Homo- und Transphobie betroffen sind, zu Teilhabe und Anerkennung zu verhelfen.² Allerdings herrscht auch innerhalb des Lagers derjenigen, die identitätspolitischen Anliegen prinzipiell positiv gegenüberstehen, keineswegs Einigkeit darüber, wie diese Anliegen durchzusetzen sind – und wer hierüber allenfalls zu entscheiden habe.³ Sowohl die grundsätzliche Ablehnung der Identitätspolitik wie auch die immanent-identitätspolitischen Zerwürfnisse über sinnvolle Anliegen, zielführende Strategien und legitime Proponent*innen derselben haben Identitätspolitik in den letzten Jahren zu einem – so die häufig bemühte Metaphorik – »Minenfeld« der öffentlichen Debatte werden lassen.⁴

Was die fiktionale Literatur betrifft, so hat sich dieses sprichwörtlichen Minenfelds im deutschsprachigen Raum kaum ein anderer Roman ähnlich dezidiert angenommen wie Mithu Sanyals *Identitti* von 2021. Sanyal, 1971 als Tochter einer polnischen Mutter und eines indischen Vaters in Düsseldorf geboren, ist mit dem Roman *Identitti* erstmals als Romanautorin hervorgetreten. Bis dahin (und auch seither) war (und ist) Sanyal vor allem als Kulturwissenschaftlerin und Publizistin tätig, etwa als Verfasserin eines Buches über die Kulturgeschichte der Vulva (vgl. Sanyal 2009), eines Buches über die Geschichte der Vergewaltigung (vgl. Sanyal 2016) sowie als regelmäßige Beiträgerin mehrerer großer Zeitungen.

Im Interview danach befragt, weshalb sie sich mit Fragen rund um Rassismus und Identitätspolitik in Form eines Romans und nicht etwa einer Essaysammlung auseinandergesetzt habe, antwortete Sanyal:

Weil Identitätsfragen nicht durch Fakten und Daten beantwortet werden, sondern durch Geschichten. Meine Hoffnung ist, dass du emotional durch die Zerrissenheit von Nivedita den Vorgängen in dem Buch folgen kannst, auch wenn du kein Postkolonialismusstudium hinter dir hast. [...] Der Gedanke, ich könnte eine abschließende Bewertung schreiben, schien mir als Anmaßung. Ich hatte das Gefühl, all diese Fragen können nur in einem Roman und von vielen Stimmen gestellt werden. (Sanyal/Tepest 2021)

Sanyal macht hier auf das besondere Potenzial fiktional-literarischen Schreibens aufmerksam, Uneindeutigkeiten, Polysemien und schwankende Positionierungen zu

schaftlich marginalisierter Gruppen bezogen. Streng begriffslogisch betrachtet handelt es sich freilich bei allen Formen gruppen- und identitätsassoziierter politischer Forderungen und Aktivitäten – also etwa auch im Kontext nationalistischer, völkischer oder »identitärer« Bewegungen – um Formen von »Identitätspolitik«.

- 2 Siehe aus der Fülle der jüngeren Forschung exemplarisch die Beiträge in: Bundeszentrale für politische Bildung (2019).
- 3 Siehe etwa die Beiträge in Berendsen/Cheema/Mendel (2019).
- 4 Die Metaphorik des »Minenfelds« diskutiert Mithu Sanyal mit Barbara Bleisch im *Sternstunde-Philosophie*-Interview (vgl. Bleisch/Sanyal 2021).

erzeugen respektive auszuhalten. Durch den Verweis auf die »vielen Stimmen« wird ferner die reale Komplexität identitätspolitischer Debatten, welche auch in den Roman *Identitti* Eingang gefunden hat, herausgestellt.

Eben diese Vermittlungsprozesse zwischen der literarischen Fiktion von Sanyals Roman und einer gesellschaftlichen Realität, die durch eine enorme Divergenz der Meinungen geprägt ist, stehen im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes. Im Folgenden soll die Frage gestellt werden, inwiefern die Diskussion realer identitätspolitischer Debatten in *Identitti* an die spezifisch literarische Form des Textes sowie an dessen Fiktionalität gebunden ist. Hierzu wird zunächst, gleichsam als Auftakt, auf die romanimmanente Diskussion uneindeutiger, transitorischer und instabiler Identitäten eingegangen. Sodann werden die Relationierungen von Realität und Fiktion untersucht, welche der Roman vornimmt bzw. zu denen er seine Leser*innen anregt, und zwar in Bezug auf drei Schwerpunktbereiche: erstens die Integration eines übernatürlichen Elements, nämlich der Göttin Kali, in die ansonsten realistisch gestaltete Diegese des Romans; zweitens das Verhältnis von Romanfiguren und Personen der realen Welt; und drittens die transmediale Integration von Social-Media-Kommentaren in den Text. Abschließend soll dann die Frage gestellt werden, ob und inwiefern sich *Identitti* als ein genuin literarischer Beitrag zu aktuellen Debatten rund um das umstrittene Thema Identitätspolitik deuten lässt.

Identitäten

Trans, mixed & Co.

Im Zentrum von *Identitti* steht die Studentin Nivedita Anand, die in Düsseldorf bei der international anerkannten indischen Intellektuellen und Professorin Saraswati *Postcolonial Studies* studiert. Zu Beginn der Romanhandlung allerdings kommt es zum Skandal: Saraswati ist gar keine *Person of Colour*, als welche sie sich ihr gesamtes Erwachsenenleben über ausgegeben hatte, sondern die Tochter eines weißen Akademikerpaares aus Süddeutschland. Ihr indisches Aussehen und Image hat sie durch eine Reihe von Schönheitschirurgischen OPs, Eindunkelung der Haut sowie das Tragen indischer Kleidung bewusst konstruiert. Im Namen Saraswati, ursprünglich der Name einer hinduistischen Göttin, ist ihr früherer Name weiterhin chiffriert vorhanden: Sarah Vera Thielmann (vgl. 135).⁵ Nivedita ist über das Verhalten der von ihr bewunderten Professorin in höchstem Grade irritiert – und quartiert sich bald in Saraswatis Wohnung ein, wo sie Antworten auf ihre vielen Fragen zu finden hofft.

Saraswati jedoch ist sich keiner Schuld bewusst: Weit davon entfernt, sich das Büßerhemd anzuziehen, hält sie an der Überzeugung fest, dass *race*⁶ ein Konstrukt und keine

5 Sämtliche Zitate aus *Identitti* (Sanyal 2021) werden ohne Sigle im Text gegeben.

6 In diesem Aufsatz wird der englische Begriff *race* verwendet, da er, anders als der deutsche Begriff »Rasse«, nicht (allein) eine vermeintlich biologisch begründbare Kategorie bezeichnet, sondern die Ebene kultureller Wahrnehmungen und Zuschreibungen mitumfasst. Siehe zur Problematik der Verwendung von Begriffen wie Rasse, *race*, Ethnie etc. zur Bezeichnung von Menschen und Menschengruppen Rath/Gasser 2021.

essentialistisch zu fassende Kategorie sei – und dass es entsprechend auch möglich sein müsse, sich seine *race* selbst auszusuchen: »Es geht bei feministischer und antirassistischer Theorie doch genau darum, die Definitionsmacht über sich selbst zu bekommen. Wie könnt ihr mir dann die Definitionsmacht über mich absprechen?« (160) In konsequenter Verbindung von Lebenspraxis und Theorie zieht Saraswati für ihr nächstes Buch gar den Titel »*transracial*« (155) in Erwägung.

Historisch ist der Begriff (respektive das Morphem) *trans* – zumindest im Kontext von Identitäten – primär mit Phänomenen und Kategorien im Bereich von *gender* assoziiert: etwa *transgender*, Transsexualität, Travestie etc. Insbesondere der kontrovers diskutierte Fall rund um Rachel Dolezal – einer weiß geborenen US-Amerikanerin, die sich als Bürgerrechtlerin und Hochschuldozentin für die Rechte schwarzer Menschen eingesetzt und sich auch selbst öffentlich als schwarz ausgegeben hat (dazu weiter unten mehr) – ließ allerdings offenkundig werden, dass *trans* auch in Bezug auf andere Identitätskategorien wie etwa *race* gedanklich und politisch produktiv werden kann. Der Soziologe Rogers Brubaker bringt die vergleichsweise junge Entdeckung der auch bereichsübergreifenden Theoretisierungspotenziale von *trans* auf die Formel: »[T]rans is good to think with« (Brubaker 2016: 10). Auch in *Identitti* werden *Trans*-Konzepte auf Kategorien sowohl von *gender* wie auch von *race* angewandt – wobei die politische Einschätzung dieser Anwendung unter den Figuren des Romans, gelinde gesagt, höchst unterschiedlich ausfällt (vgl. 152f. u. 242f.).

Die Vorstellung einer *transracial identity* bildet allerdings nicht das einzige Konzept uneindeutiger Identitäten, auf das sich Saraswati infolge der Enthüllung ihrer ursprünglichen *race* bezieht. Einmal bezeichnet sie ihre Handlungsweise als »*racial drag*« (201). An anderer Stelle behauptet sie: »Ich bin eine *race-Terroristin*! Ich führe die Authentizität der Raster ad absurdum. Ich sprengte sie und baue aus ihren Splittern eine neue Welt, in der *race* etwas ist, was wir genießen dürfen, mit dem wir spielen können, das uns eben nicht schicksalhaft bestimmt.« (245)

Die Konzepte *trans*, *drag* und Terrorismus gehen allesamt mit einer Befragung starrer Kategorien und politisch verhärteter Verhältnisse einher. Allerdings tun sie dies auf höchst unterschiedliche Weise: Während der Begriff *transracial*, unter anderem aufgrund seiner konzeptionellen und morphologischen Nähe zum Begriff *transgender*, klar in den Bereich identitätspolitischer Debatten fällt, deutet der Begriff *drag* eher auf einen spielerischen Umgang mit Geschlechts- und anderen Normen hin. Durch seine prominente Theoretisierung in einem der Gründungstexte der *Queer Theory*, nämlich in Judith Butlers *Gender Trouble* von 1990, ist der Begriff *drag* darüber hinaus theoriegeschichtlich eng verknüpft mit der These, Identitätskategorien und speziell Geschlechtlichkeit würden im Rahmen performativer und zitativer Praktiken erzeugt – und könnten mithin auch durch derartige Praktiken verändert werden.⁷ Terrorismus schließlich bezeichnet eine Praxis des politischen Kampfes, bei der eine bestehende gesellschaftliche oder staatliche Ordnung nicht offen kriegerisch angegriffen, sondern durch vereinzelte, radikale Gewaltakte destabilisiert wird.

7 Als zentrale, im Text kursiv gesetzte These formuliert Butler: »In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.« (Butler 2007: 187; Hervorh. i.O.)

Identitäts-»Mischung« nicht nur sprachlich formulierbar zu machen, sondern sie auch lustvoll zu besetzen.⁹

Letztlich betreffen schwankende Identitätsverortungen alle bedeutenden Figuren des Romans. Zahlreiche Personen in *Identitti* setzen sich über heteronormative Geschlechter- und Begehrensordnungen hinweg, oszillieren hinsichtlich ihrer politischen und aktivistischen Selbstpositionierung oder schwanken zwischen wechselnden Zukunftsentwürfen. Die gelegentlichen Versuche, Identitäten festzuschreiben, sie als stabil auszugeben – Saraswatis Versuch, ihre *race* zu ändern; Niveditas Versuch, eine »richtige« Inderin zu werden –, erweisen sich im Roman hingegen als durchweg störungsanfällig.

Instabil erscheinen Kategorien wie *race* und *gender* nicht nur, weil sie in vielfältigen Mischungen auftreten, sondern auch deshalb, weil es sich dabei um performative Kategorien handelt, Kategorien also, die erst durch ein aktives, wiederholtes Tun retrospektiv den Anschein von Natürlichkeit erhalten. Ein markantes Beispiel für diese performative Herstellung von Identität bildet Niveditas Versuch, sich als das zu »outen«, was sie im Hinblick auf einen Teil ihrer Herkunft immer schon gewesen ist: nämlich als Inderin.

Der Straßenbahnsommer war der Sommer von Niveditas Coming-out als Inderin gewesen. Sie fühlte sich gut, so gut, dass sie sogar entschied, den Sari zu tragen, den Priti ihr aus Birmingham mitgebracht hatte: »From my mum.«

Das malvenrosa Seidentuch war länger als ihr Zimmer und mit goldenen Metallfäden durchwirkt. In ihrem Leben als feministisches Antifa-Mädchen wäre Nivedita nicht im Traum auf die Idee gekommen, etwas so Pinkstinkiges zu tragen. In ihrem Leben als Out-and-Proud-PoC hielt sie nur eines davon ab: »Und wie binde ich den?«

»How should I know?«

Einige Internet-Tutorials später stolzierte Nivedita neben Priti die Kettwiger Straße entlang, in den Händen eine Schale Pommes, im Herzen die gesamte Welt der Identitätsmöglichkeiten, als sie einen heißen, weißen Schmerz am Arm spürte. Aus dem Augenwinkel sah sie einen Mann weitergehen. Er hatte ihr mit einer Selbstverständlichkeit, die sie daran zweifeln ließ, dass es wirklich passiert war, seine Zigarette am Arm ausgedrückt. In ihrer Erinnerung sah sie später nicht einmal den Mann, sondern nur seinen gestrichelten Umriss, als wäre er aus dem Gewimmel der anderen Menschen ausgeschnitten, und durch die Lücke leuchteten ihre goldenen Pommes verstreut auf dem grauen Pflaster. Sie hatte noch keine einzige gegessen. (122f.)

9 Die Herausforderungen einer *Mixed*-Identität hat Sanyal im Interview wie folgt beschrieben: »Wir haben immer ganz viele Identitäten als Menschen. Und je nachdem, in welchen Kontexten wir uns begegnen, sind unterschiedliche Identitätsaspekte oder Identitäten wichtig. Wenn ich zum Elternsprechtag gehe, dann gehe ich da als Mutter hin. Oder ich spreche als Schriftstellerin. Aber wenn Menschen mich fragen, wo ich herkomme, ist es nicht die polnische Seite meiner Identität, nach der sie fragen, sondern die indische, die sichtbare Identität. [...] Wir können eine doppelte Herkunft nicht genießen. Denn es herrscht hier immer noch die Vorstellung vor, du bist Halbindein. Und das kommt natürlich aus der Rassenlehre, halb und viertel und achte und so weiter. Dabei bist du natürlich nicht halb, du bist beides, du bist doppelt. Es ist kein Defizit.« (Sanyal/Gessler/Jütte o.J.)

In dieser Szene werden Herausforderungen und Verwerfungen der Aneignung einer bestimmten Identität auf literarisch eindrückliche Weise herausgestellt. Das »Coming-out als Inderin« – die Parallele von *race* und sexueller Orientierung ist hier offensichtlich – vollzieht sich wesentlich über das Anlegen traditionell indischer Kleidung. Die in Deutschland aufgewachsene Nivedita weiß allerdings gar nicht, wie man diese Kleidung korrekt bindet; ebenso wenig weiß es ihre Cousine Priti, die in ihrem selbstbewussten Umgang mit der eigenen *race* für Nivedita durchaus als Vorbild in Sachen Emanzipation fungiert. Erst einige Internet-Tutorials schaffen Abhilfe. Der Firnis der kulturellen Identität erscheint hier hauchdünn, ergibt sich das, was man Identität nennen könnte, doch nicht über die vermeintlich »natürliche« Verortung in einer bestimmten Herkunftskultur, sondern durch die aktive Aneignung von Wissen über Formen des Sichkleidens. Nivedita »verkleidet« sich gewissermaßen als Inderin, um sich auf diese Weise performativ dem kulturellen Erbe eines Teils ihrer Familie anzunähern.

Dass Nivedita in der genannten Szene erst seit wenigen Minuten zur auch kleidungsmäßig »indischen« Inderin geworden ist, verhindert jedoch nicht, dass sie zum Opfer eines rassistisch motivierten Angriffs wird, wenn ihr ein wildfremder Mann eine Zigarette auf dem Arm ausdrückt. Ein symbolisch aufgeladenes Detail dieser Szene liegt darin, dass die im wahrsten Sinne des Wortes en passant ausgeführte Attacke Nivedita veranlasst, ihre Pommes fallenzulassen, ehe sie noch eine einzige davon gegessen hat. Die Szene macht somit sowohl konkret als auch symbolisch deutlich, dass kulturelle Identität zwar mitunter hauchdünn, ein Wissenszitat, eine bloße performative Behauptung ist – dass sie aber auch in diesem ephemeren Status zu handfesten rassistischen Attacken führen kann, welche sich in die realen Körper der Subjekte einschreiben oder, um die Metapher der Einschreibung auf ihren faktischen Gehalt zurückzuführen, sich in die Körper einbrennen respektive diese Körper auszehren.¹⁰

In ihrer Düsternis ist die zitierte Stelle allerdings nur wenig repräsentativ für den Roman. Insgesamt ist *Identitti* weniger ein Text über konkrete Erfahrungen von Rassismus, sondern vor allem ein poppig-humoristischer Roman über das subjektive Erleben von Personen, deren ethnische, kulturelle oder *gender*-assoziierte Selbst- und Fremdpositionierungen uneindeutig, fluide, manchmal auf frustrierende Weise verwirrend ausfallen. Humor, Ironie, teils absurde Komik werden im Text genutzt, um divergierende Positionen lustvoll in der Schweben zu halten. Diese augenzwinkernde, dabei zugleich sympathetische Darstellung der Figuren und Ereignisse schafft eine Art emotionalen Puffer, der es den Leser*innen ermöglicht, sich mit den durchaus schwergewichtigen Themen des Romans auseinanderzusetzen, ohne dabei jene Haltung bitteren Ernstes und moralischer Betroffenheit einzunehmen, mit der dieselben Themen in faktualen Formaten – in Talkshows, Zeitungsartikeln, Sachbüchern – dominant verhandelt werden.

Der humorvolle Umgang mit Identitätskategorien deutet sich bereits im Titel des Romans an. *Identitti* ist ein Kunstwort von schillernder Bedeutung: Auf der zweiten Silbe, also als *Idéntitti* betont, weist der Begriff eine hohe phonetische sowie phonotaktische

10 Im Nachwort des Romans bemerkt Sanyal mit Blick auf den rechtsextremistischen Terroranschlag in Hanau im Jahre 2020, der sich während der Arbeit an *Identitti* ereignete und zeitlich leicht versetzt auch in den Roman Eingang gefunden hat: »Identitätskämpfe sind Kämpfe um Fiktionen in der Wirklichkeit. Und manchmal sind sie Kämpfe mit ganz realen Opfern.« (423)

Übereinstimmung mit dem englischen Begriff *identity* auf. Nun ist Identität mitnichten ein US-amerikanischer Import; sehr wohl aber sind es viele der identitätspolitischen Debatten der letzten Jahre und Jahrzehnte, von der Diskussion über sogenannte Trans-Toiletten bis hin zu *Black Lives Matter*. Der deutsch-englische Hybridbegriff *Idéntitti* verwies so verstanden auf die Übernahme fremdsprachiger, kulturell-alteritärer Diskurse, eine Übernahme gleichwohl, die niemals eins zu eins erfolgen kann, sondern notwendigerweise einen Adaptions- und Hybridisierungsprozess mitumfasst, wie er sich formal in der abgewandelten Schreibung andeutet.

Wird der Titelbegriff hingegen auf der ersten und der dritten Silbe betont, also *Ídéntitti*, so erscheint er als humoristisches Portmanteau: als Amalgamierung nämlich des Begriffs Identität und des zotigen Begriffs Titten als Bezeichnung für die weiblichen Brüste.¹¹ Damit wird einerseits auf die Bedeutung von *sex* und *gender* für die subjektive Konstitution sowie intersubjektive Wahrnehmung von Identitäten hingewiesen, insofern sich die Formierung personaler Identität oder zumindest deren gesellschaftliche Wahrnehmung niemals in vollkommener Absehung von *Gender*-Kategorien vollzieht. Andererseits werden auf kalauernde Weise hoch- und vulgärsprachliche Stilebenen vermischt. Damit deutet sich bereits paratextuell an, dass der Roman identitätspolitische Fragen erstens auf humorvolle Weise behandelt und dass zweitens das teils deutlich akademisch-schwerfällige Gepräge der realweltlichen Diskurse rund um Fragen der Identitätspolitik in Richtung Allgemeinverständlichkeit, schambefreite Zotigkeit und Pop aufgelockert wird.¹²

Magischer Realismus

Kali in Düsseldorf

Fiktionsimmanent verweist der Titelbegriff *Idéntitti* auf den Blog, welchen die Figur Nivedita Anand betreibt und in dem sie sich über Fragen von *race*, *gender* und kultureller Zugehörigkeit äußert:

IDENTITTI:

Okay. Das ist die Wahrheit, die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit.

Ich habe das Gefühl zu lügen, wenn ich Ich sage. Selbst wenn ich über Dinge schreibe, die mir tatsächlich passiert sind!

*Weil ich dann in den Formen und Mustern darüber berichten muss, in denen Autor*innen das tun, deren Leben Teil des echten, weil vorstellbaren Lebens ist und deren Stimmen Teil des Kanons sind.*

[...]

Das erste Buch mit einem Mixed-race-Ich-Erzähler war Der Buddha aus der Vorstadt von Hanif Kureishi. Das war 1990! Man muss es sich auf der Zunge zergehen lassen: Neunzehnhundertneunzig! [...] Der Haken war nur, dass der Roman und alle seine Nachfolger in England

11 Sanyal umriss das Thema von *Idéntitti* am 19. Oktober 2020 auf Twitter wie folgt: »Um Identitätspolitik und Brüste, also um sex and race, wie der Titel sagt:-)« (mithu sanyal 2020). Vgl. 15.

12 Zur Einschreibung des Romans in den zeitgenössischen Popdiskurs siehe Schneider 2021.

(oder den USA) spielen, und ihre Ich-Erzähler*innen meiner Cousine Priti (hi Priti, if you're reading!) aufs Haar ähneln, so dass Priti für mich immer schon deutlich realer ist als ich selbst, deutlich mehr Ich als ich.

Deswegen ist es für mich einfacher, über Kali zu schreiben als über Mich, mit großem M. Kali ist der Schall und der Zorn und die Heftigkeit, die ich brauche, um den Abgrund zu überwinden, der mich vom Erzählen trennt. (90f.; Hervorh. i.O.)

Die hinduistische Göttin Kali, die auch das Cover des Romans zielt, erfüllt im Roman vielfältige Funktionen. Erstens bildet Kali die imaginäre Gesprächspartnerin in Niveditas Blog. Angesichts ihrer Assoziation mit der indischen Kultur, ihres enormen Ausmaßes an persönlicher Autonomie sowie der Unmöglichkeit, jemals genau zu wissen, was sie denkt, bildet Kali eine ideale Kombattantin in der sprachlichen Selbstverständigung einer jungen *Mixed-race*-Frau, die in einem permanenten Aushandlungsprozess begriffen ist über die eigene Identität, ihre sexuellen und intellektuellen Bedürfnisse sowie ihren Platz in der deutschen Gesellschaft, nach deren Akzeptanz sie sich sehnt und die sie zugleich als massiv rassistisch erlebt.

Dies führt zu einer zweiten Funktion der Göttin Kali: Mit ihrer ausgestellten Aggressivität, ihrer blauen oder schwarzen Haut sowie ihrem sexuellen Appetit und dominanten Körperverhalten – zum baren Schrecken der englischen Kolonisatoren liegt Kali beim Sex oben (vgl. 36f.) – bildet Kali das genaue Gegenteil des okzidental-patriarchalen Phantasmas von der zarten, unselbständigen und sexuell passiven *femme fragile*. Damit gerät Kali von der bloßen Gesprächspartnerin in Niveditas Blog zu einer positiven Identifikationsfigur. In ihrem Blog schreibt Nivedita über Kali: »Sie ist wild und wütend und trinkt das Blut ihrer Widersacher*innen. So will ich meine Göttinnen. Okay, so will ich selbst sein« (36; Hervorh. i.O.). Als Identifikationsfigur einer starken Weiblichkeit verbindet sich Kali im Roman sogar streckenweise mit Niveditas bewunderter Professorin Saraswati:

Als hätte sie schon wieder ihre Gedanken gelesen, sagte Saraswati: »Ich bin deine Kali.«

Nivedita schaute erschrocken zu Kali: Was sagst du dazu?

Bin ich dann deine Saraswati?, kicherte die Kali rechts neben Saraswati. (359; Hervorh. i.O.)

Drittens fungiert die Göttin Kali als Fiktionssignal. Als Gesprächspartnerin in Niveditas Blog sowie als eine Art externalisierte innere Stimme lässt sich Kali in vielen Szenen des Romans schlicht als Imagination der Protagonistin deuten. Gegen Ende des Romans jedoch tritt Kali aus ihrem phantasmatischen Status heraus und wird plötzlich für alle Anwesenden in Saraswatis Düsseldorfer Wohnung sichtbar (vgl. 372–388).¹³ In einem Roman, der sich so erkennbar und signifikant auf realweltliche Diskurse und Tatsachen bezieht, erscheint die Einfügung eines fantastischen Elements – nämlich einer auf Erden

13 Die Beantwortung der Frage, ob andere Personen Kali sehen könnten, wird im Text dadurch in der Schwebe gehalten, dass die Gruppe, die in Düsseldorf aus Saraswatis Wohnung zum Friedhof zieht, just an diesem Tag niemand anderem begegnet: »Die Prozession, die angeführt von einer blauhäutigen blutverschmierten lachenden nackten Frau mit wehenden schwarzen Haaren durch den Volksgarten zum Stoffeler Friedhof zog, hätte Aufsehen erregt, wäre an diesem gewittrigen Dienstagmittag außer ihnen jemand im Park unterwegs gewesen.« (374)

wandelnden Göttin – als besonders markantes Fiktionssignal. Die Brechung des Realismus qua Erscheinen der ›realen‹ Kali im Roman bildet ein Moment der Befreiung aus den Sach- und Diskurszwängen der Gegenwart, eine Behauptung der Freiheit der Fantasie – und damit möglicherweise eine genuin literarische Konfiguration utopischen Denkens, insofern hier politische und literarische Imagination zusammenkommen. Judith Butler bemerkte einmal in diesem Sinne: »Das kritische Versprechen der Phantasie, wann und wo sie existiert, besteht darin, die kontingenten Grenzen dessen in Frage zu stellen, was Realität genannt wird und was nicht. Die Phantasie ist das, was es uns erlaubt, uns selbst und andere anders vorzustellen« (Butler 2009: 53).

Als isoliertes fantastisches Element in einem ansonsten realistisch erzählten Text ermöglicht Kali schließlich viertens die Anknüpfung des Romans an eine bestimmte Erzähl- und Genretradition, die ihrerseits weitreichende trans- und interkulturelle Implikationen miteinschließt, nämlich die Tradition des Magischen Realismus respektive des *realismo mágico*. Seine Wurzeln hat der Magische Realismus in der deutschsprachigen Literatur der Zwischenkriegszeit (vgl. Scheffel 1990). Seine internationale Popularisierung erfuhr das Erzählverfahren allerdings erst in den der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, insbesondere durch die Romane lateinamerikanischer Autoren wie Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa oder Carlos Fuentes. Einer der bedeutendsten nichtlateinamerikanischen Repräsentanten des Magischen Realismus ist derzeit der indisch-britische Autor Salman Rushdie. Aus dessen berüchtigtem Roman *The Satanic Verses* (1988) wird in *Identitti* der Satz zitiert: »Das Problem der Briten ist, dass der größte Teil ihrer Geschichte woanders stattgefunden hat und sie deshalb keine Ahnung davon haben.« (182) Durch die Adaption magisch-realistischer Erzählverfahren wird in *Identitti* somit nicht nur der *Als-ob*-Charakter literarischer Fiktion betont, welche Magie und Realität zu integrieren vermag; in der verfahrensmäßigen ebenso wie zitatenweisen Anspielung auf das Werk des weltweit bekanntesten Autors indischer Herkunft (der allerdings, ebenso wie Sanyal, nicht in Indien lebt) verweist der Text auch metafictional auf die komplexen interkulturellen Austauschprozesse in der Adaption und Weiterentwicklung literarischer Genres und Verfahren.

Fakten und Fiktionen I

Figuren und Personen

Seine peritextuelle Markierung als Roman klassifiziert *Identitti* zweifellos als fiktionales Werk. Alle zentralen Figuren des Romans sind fiktiv, ebenso ist es seine Handlung. Als – unter anderem – politischer Text sowie Beitrag zu Fragen der Identitätspolitik, als der Sanyals Roman weithin rezipiert wird, stellt sich für *Identitti* allerdings zugleich die Frage, in welcher Weise und mit welchen künstlerischen Intentionen Fiktion und reale Welt hier miteinander in Beziehung gesetzt werden. Wie auch immer man nämlich ›politische‹, ›gesellschaftskritische‹ oder ›engagierte‹ Literatur definieren mag: In jedem Fall

wird eine solche Literatur die Bedingung erfüllen müssen, den Leser*innen eine normativ aufgeladene Vermittlung zwischen realer und fiktionaler Welt zu ermöglichen.¹⁴

Tatsächlich lehnt sich Sanyals Text erkennbar und erklärtermaßen an eine Reihe realweltlicher Quellen, Personen sowie deren Aussagen an. Einige davon sind im Nachwort der Autorin, das den Untertitel »Real and Imagined Voices« (419) trägt, benannt; andere lassen sich aus aktuellen Diskurszusammenhängen heraus leicht rekonstruieren. Zwei für die Deutung des Romans besonders wichtige Bereiche derartiger Realitätsanleihen und kalkulierter Übergängigkeiten zwischen Fakten und Fiktionen seien nachfolgend herausgegriffen und kommentiert: erstens die Verbindungen von realen Personen mit Figuren des Romans; und zweitens die Bezüge des Romans auf Formate sowie konkrete Inhalte von und auf Social Media.

Was die Figuren des Romans betrifft, so stechen zunächst die biografischen Parallelen zwischen der Autorin Sanyal und der Figur Nivedita heraus: Beide sind *mixed race*, mit teils indischen, teils polnischen Vorfahren. Trotz dieser Teilübereinstimmung zwischen Autorin und Protagonistin hat Sanyal selbst eine Deutung von *Identitti* als Autofiktion zurückgewiesen, unter anderem mit der Begründung, die biografischen Überschneidungen zwischen ihr selbst und ihrer Protagonistin seien zu gering.¹⁵ In der Tat wird man eine vollständige Identität zwischen Figur und Autorin (welche die Genredesignation als Autofiktion freilich auch wieder reizlos werden ließe¹⁶) nicht sinnvoll behaupten können. Kaum strittig dürfte hingegen sein, dass Sanyals eigene Erfahrungen als *Mixed-race*-Person und die damit einhergehende Vertrautheit mit Fragen kultureller Identität zumindest für die öffentliche Rezeption eines Romans wie *Identitti* eine wichtige Rolle spielen. Gerade im Falle einer Fiktionalisierung der (Leidens-)Erfahrungen gesellschaftlicher Minderheiten lässt sich der persönliche Erfahrungshintergrund von Autor*innen kaum gänzlich ausklammern.¹⁷ (Man mache einmal die imaginäre Gegenprobe aufs Exempel und stelle sich vor, *Identitti* wäre textgleich von einem biografisch vollkommen figurenalteritären Autor wie etwa Christian Kracht publiziert worden; eine ähnlich freundliche Aufnahme durch Kritiker*innen und Publikum, wie sie der von Sanyal publizierte Roman erfuhr, wäre kaum vorstellbar gewesen!) Tatsächlich arbeitet Sanyal einer Assoziation zwischen der eigenen Person und den Figuren des Romans aktiv zu, wenn sie in Interviews immer wieder auf gruppenspezifische Erfahrungen von *Mixed-race*-Personen hinweist, die sowohl sie selbst als auch die fiktive Figur Nivedita gemacht hätten.¹⁸

Auch die zweite Zentralfigur des Romans, die Professorin Saraswati, weist deutliche Parallelen mit realen Personen auf, insbesondere mit zwei Akademikerinnen, die sich in ihrer wissenschaftlichen und politischen Arbeit ebenfalls intensiv mit Fragen von

14 Zum Problem der Definition politischen Schreibens siehe ausführlich Navratil 2022: 195–204. Für eine fiktionstheoretische Konzeptualisierung politischen Schreibens siehe ebd.: 231f.

15 Siehe etwa Sanyal/Brüheim 2022.

16 Zum mehrfach liminalen Status der Autofiktion siehe Zipfel 2009.

17 Johannes Franzen bemerkt hierzu: »Wo schützenswerte Identitäten betroffen sind, reicht Fiktionalität offenbar nicht aus, um die Anverwandlung eines Stoffes durch einen Nicht-Betroffenen zu legitimieren.« (Franzen 2019: 181)

18 So wies Sanyal darauf hin, dass es in der deutschsprachigen Literatur an Rollenmodellen für *Mixed-race*-Personen fehle (vgl. Sanyal/Gerk 2021) – ein Sachverhalt, den auch ihre Romanprotagonistin Nivedita beklagt (vgl. 90).

race, *gender* und Postkolonialismus auseinandergesetzt haben. Saraswati ist erstens angelehnt an die 1942 geborene, indische Literaturwissenschaftlerin und Philosophin Gayatri Chakravorty Spivak. Insbesondere mit ihrem wegweisenden Essay *Can the Subaltern Speak?* (Spivak 1988a) wurde Spivak zur, wie Sanyal selbst es im Nachwort ihres Romans formuliert, »Übermutter der Postkolonialen Theorie« (421). Zahlreiche von Spivaks theoretischen Positionen zu Kolonialismus, ethnisch begründeten Privilegien und Fragen der Identität werden in *Identitti* aufgegriffen: So könnte man Saraswatis *Race*-Wechsel durchaus in Verbindung bringen mit Spivaks Konzept des strategischen Essentialismus, dem zufolge Identitätskategorien im Rahmen politischer Kämpfe mitunter als essentiell behauptet werden müssen, wiewohl es sich dabei letztlich um kontingente gesellschaftliche Konstruktionen handelt (vgl. Spivak 1988b). Der Titel von Spivaks bekanntestem Essay *Can the Subaltern Speak?* bildet sogar eine Kapitelüberschrift in Sanyals Roman (271).¹⁹

Für die literarische Gestaltung der Figur Saraswati mindestens ebenso wichtig wie Spivaks theoretische Positionen ist allerdings ihr Auftreten als öffentliche Person: Spivak, die eine Professur für Literaturwissenschaft an der Columbia University in New York innehat, trägt in der Öffentlichkeit häufig traditionelle indische Kleidung. In ihren Vorträgen, von denen einige auch auf YouTube verfügbar sind, erscheint sie als überaus eloquent, einschüchternd intelligent und ausgestattet mit einem Selbstbewusstsein, das habituell von Arroganz nicht immer zuverlässig zu unterscheiden ist. Das beeindruckende Auftreten einer indischen Intellektuellen innerhalb der westlichen Akademie mit ihrer Mischung aus ethnischer Performanz, intellektueller Brillanz und Narzissmus findet in der Figur Saraswati seinen fiktiven Widerpart – mit dem signifikanten Unterschied freilich, dass Spivaks indische Herkunft öffentlich niemals in Zweifel gezogen wurde.

Dieser Unterschied führt zu einer zweiten realweltlichen Referenzgröße der Figur Saraswati, die anders als Spivak auch ohne paratextuell-auktorialen Hinweis leicht identifizierbar, dabei politisch sehr viel streitbarer ist: nämlich zur US-amerikanischen Bürgerrechtlerin Rachel Dolezal. Dolezal wurde 1977 als Tochter zweier weißer Eltern in Montana geboren; gleichwohl identifiziert sich Dolezal als schwarz. Als Kind zunächst blond und blauäugig, begann Dolezal um das Jahr 2010 herum, ihre physische Erscheinung, insbesondere ihre Haarfarbe sowie die Pigmentierung ihrer Haut, zu verändern, um auf diese Weise ein öffentliches *passing* als schwarze Frau zu erreichen. Mitte der 2010er Jahre arbeitete Dolezal als Hochschuldozentin; ab 2014 hatte sie eine leitende Position innerhalb der *National Association for the Advancement of Colored People* inne. 2015 jedoch wurde publik, dass Dolezal als weiße Frau geboren worden war und dass eine genetische Verbindung mit schwarzen Vorfahren schlicht nicht besteht.

Der Fall Dolezal zog eine breite Diskussion in den nationalen und internationalen Medien sowie auf Social Media nach sich. Der primäre Vorwurf, der gegen Dolezal laut wurde, war dabei derjenige der *cultural appropriation*, also der illegitimen Aneignung einer fremden kulturellen Identität. Besonders hoch schlugen die emotionalen Wellen,

19 Die zahlreichen expliziten oder impliziten Bezugnahmen des Romans auf Konzepte und Theoretiker*innen der *Postcolonial Theory* und der *Critical Whiteness Studies* bilden einen weiteren Überschneidungsbereich von Fakt und Fiktion, der eine eingehende Untersuchung lohnen würde – auch und insbesondere in Bezug auf Saraswatis eigene (fiktive?) Theoriearbeit in *Identitti*.

weil hier ein Mitglied einer kulturell privilegierten Gruppe – nämlich weißer amerikanischer Frauen – sich Identitätseigenschaften einer diskriminierten Gruppe angeeignet hatte, um, so der Vorwurf, aus dieser Aneignung persönlichen Profit zu ziehen. Dolezals öffentliche Identifikation als schwarze Frau wurde verschiedentlich mit dem politisch und historisch massiv negativ belasteten Begriff des *blackfacing* belegt.

Unter den zahlreichen Personen, die sich öffentlich zum Fall Dolezal äußerten, fanden sich allerdings auch einige Verteidiger*innen. Argumentiert wurde unter anderem, dass einem Menschen, der sich ›innerlich‹ als schwarz empfinde, auch das Recht zukomme, sich öffentlich als schwarz zu identifizieren. Ähnlich wie im Falle von *transgender* Personen, bei denen das Geschlecht, welches bei der Geburt zugewiesen wurde, nicht dem persönlich empfundenen Geschlecht entspricht und denen entsprechend in mittlerweile vielen Ländern die Möglichkeit geboten wird, ihr biologisches und soziales Geschlecht ihrem empfundenen Geschlecht anzugleichen, sei auch mit Blick auf die Kategorie *race* die Frage zu stellen, ob eine Person sich nicht eine Identität aneignen könne, die ihr biologisch-genetisch zunächst nicht zukommt. So schrieb etwa die amerikanische Philosophin Rebecca Tuvel: »[C]onsiderations that support transgenderism extend to transracialism. Given this parity, since we should accept transgender individuals' decisions to change sexes, we should also accept transracial individuals' decisions to change races.« (Tuvel 2017: 264) Diese These wiederum stieß auf massiven Widerstand. Kritiker*innen der *Transracial*-Idee wiesen darauf hin, dass es signifikante Unterschiede zwischen der Kategorie *gender* und *race* bzw. den Konzepten *transgender* und *transrace* gebe, die durch einen wohlfeilen Verweis auf die freie Wählbarkeit von Identitätskategorien nicht einzu-ebnen seien.²⁰

Identitti lässt sich nun – unter anderem – als eine Fiktionalisierung des Falles Dolezal sowie eine Übertragung desselben in einen deutschen Kontext lesen, nämlich an die Universität Düsseldorf sowie ins Düsseldorfer Viertel Oberbilk, wo sich die Wohnung der fiktiven Figur Saraswati befindet (und wo auch die Autorin Sanyal selbst lebt). Während die Allusionen auf Gayatri Chakravorty Spivak sich unter anderem in die Reihe der zahlreichen Anspielungen des Romans auf die *Postcolonial Theory* einordnen lassen, besteht die Funktion der Referenzen auf den Fall Rachel Dolezal eher darin, eine Art affektiven ›Wallungsvorschuss‹ bei der Leserschaft des Romans zu erzeugen: Einerseits wird hier nämlich einer der am stärksten emotionalisierten Skandale im Assoziationsbereich Identitätspolitik der letzten Jahre aufgerufen. Die oftmals apodiktischen Urteile von Dolezals Kritiker*innen finden in den wütenden Reaktionen auf Saraswatis Verhalten in *Identitti* eine Parallele. Andererseits stellt der Roman divergierende Haltungen zum Thema *transrace* nebeneinander sowie in Konfrontation zueinander, ohne dabei abschlie-

20 In den USA wurde die Kritik an Dolezals Versuch, sich als schwarz auszugeben, häufig kontrastierend in Beziehung gesetzt zum großen öffentlichen Zuspruch, den Caitlyn Jenner – derzeit wohl die bekannteste *trans* Frau weltweit – für ihre hyperfeminine öffentliche Selbstpräsentation erfahren hat. Das ›Outing‹ von Dolezal als weiß ereignete sich nur wenige Tage, nachdem Jenner auf dem Cover von *Vanity Fair* in betont femininer Pose zu sehen gewesen war. Positionen und Implikationen des Vergleichs zwischen den Diskurskomplexen Dolezal/*transracial* und Jenner/*transgender* sind ausführlich aufgearbeitet in Brubaker (vgl. 2016). Sanyal selbst bezieht sich im Nachwort von *Identitti* enthusiastisch zustimmend auf Brubakers Studie (vgl. 422).

ßend Stellung zu beziehen.²¹ Die (vermeintliche) Eindeutigkeit des realen Skandals wird somit in *Identitti* mit der Ambiguitätstoleranz literarischen Erzählens konfrontiert.

Nivedita selbst gelangt gegen Ende des Romans zu einer reflektiert-kritischen Position, die es ihr erlaubt, die hohe Bedeutung, die Saraswati sowohl als Rollenmodell wie auch als akademische Lehrerin für sie hatte, anzuerkennen, ohne aus dieser Anerkennung zugleich einen Zwang zur unkritischen Übernahme sämtlicher Positionen und Selbstdeutungen Saraswatis abzuleiten:

Wenn wir mehr Rollenmodelle of Colour hätten, müssten diese nicht alle unsere Erwartungen an Rollenmodelle of Colour erfüllen. Wenn wir mehr Rollenmodelle hätten, dürften sie auch fehlerhaft sein.

Im Ernst, ich finde immer noch falsch, was Saraswati gemacht hat. Ich wünschte immer noch, sie hätte einen anderen Weg gewählt. Aber Passing war der Weg, den sie gewählt hat. Und das Wissen darum, dass sie weiß ist (oder war? you decide), verändert vieles, was sie gelehrt hat – aber es macht es nicht wertlos.

Ich liebe Saraswati immer noch, auch wenn ich nicht einer Meinung mit ihr bin. (401f.; Hervorh. i.O.)

Fakten und Fiktionen II

Transmedia

Eine zweite auffällige Anleihe bei der Realität macht *Identitti* im Bereich von Social Media. Immer wieder wird der narrative Text durch Kaskaden von Twitter-Kommentaren unterbrochen. Durch die Systemreferenz auf Social Media wird zunächst rein formal dem Umstand Rechnung getragen, dass identitätspolitische Debatten derzeit besonders intensiv in den sozialen Medien ausgetragen werden. Oftmals akkumulieren identitätspolitische Anliegen erst auf Social Media jenes politische Momentum, das dann auch Veränderungen in der realen Welt ermöglicht: Man denke an die #MeToo- oder die #BlackLivesMatter-Bewegung.

21 Markus Steinmayr (2022: 227) wirft in seiner Deutung von *Identitti* der Figur Saraswati vor, ihre Student*innen zu »Empfänger[n] einfacher Botschaften« zu degradieren und ihre Seminare zur Verbreitung von »reinem Dogmatismus« sowie zur »Ausbildung von Aktivisten« zu missbrauchen. Ich halte diese Deutung für hermeneutisch vollkommen haltlos. Zwar erscheint Saraswati im Roman als ambivalente Figur – deutlich wird etwa, dass sie den Wechsel ihrer *race* als messianischen Erlösungsakt deutet (vgl. 234) –, an ihrer Fähigkeit, ihre Student*innen zu kritischem Denken anzuregen, lässt der Roman allerdings keinen Zweifel. So frustriert Saraswati etwa in einer eindrücklichen Szene des Romans einen Teil ihrer Studierendenschaft, indem sie alle weißen Student*innen aus einem ihrer Seminare wirft (vgl. 33). Diesen Akt eines scheinbaren umgekehrten Rassismus nimmt Saraswati dann allerdings sogleich zum Anlass, um darüber zu diskutieren, wer sich eigentlich als »Student of Colour« definiert (34). Auch bietet sie im Anschluss allen Student*innen, die das Seminar verlassen haben, eine persönliche Sprechstunde an, um über ihre Erfahrung der Ausgrenzung – welche *People of Colour* jeden Tag machen – zu reflektieren (vgl. 256f.). Als Saraswati ihr Lehrkonzept gegenüber Nivedita erläutert, bricht freilich sogleich wieder ihr Narzissmus durch: »Saraswati warf ihre Haare zurück: ›Ich bin einfach eine verdammt gute Professorin. Und eine verdammt überlastete.« (257)

Inhaltlich handelt es sich bei den Posts in *Identitti* teils um Erfindungen der Autorin (hinter der fiktiven Bloggerin »OutsideSisters« [55 et passim] etwa verbirgt sich die Romanfigur Oluchi), teils aber auch um wörtliche oder nahezu wörtliche Übernahmen der Aussagen realer Personen, etwa von Kommentator*innen des Falles Dolezal, von Mitgliedern der AfD (der rechtspopulistischen Partei Alternative für Deutschland) oder von Personen des kulturellen Lebens wie J. K. Rowling. Im Nachwort ihres Romans stellt Sanyal heraus, dass sie sich einem derart vielstimmigen Thema wie der Identitätspolitik nicht allein durch schriftstellerische Erfindung habe annähern wollen (vgl. 419–421). Stattdessen lässt sie, indem sie die Aussagen realer Personen in *Identitti* collagiert, gleichsam die Realität in ihrer tatsächlichen Vielstimmigkeit zu Wort kommen.

Die transmediale Übertragung von Posts und Tweets von Social Media in einen Roman erzeugt – in vager Anlehnung an den von Roland Barthes beschriebenen »Realitätseffekt« (vgl. Barthes 2002) – einen »Fakteneffekt«, also eine konkrete Referenz auf realweltliche Aussagen, für die nicht die Autorin oder die Erzählinstanz, sondern eben die Personen des realen Lebens verantwortlich zeichnen. Durch eine derartige Zitationspraxis werden zwei potenzielle Fallstricke fiktionalen Schreibens, welches sich aktuellen gesellschaftlichen Diskussionen zuwendet, umgangen: Sind die zitierten Äußerungen nämlich kritikwürdig, so können sich die Autorin sowie die fiktive Erzählinstanz legitimerweise auf die Position zurückziehen, derartige Aussagen weder selbst getätigt noch auch jene Personen, die sie de facto getätigt haben, aktiv kritisiert, sondern die streitbaren Äußerungen eben nur zitiert zu haben. Im Fall von Aussagen wiederum, die an einen sehr spezifischen kulturellen oder persönlichen Erfahrungshintergrund gebunden sind, wird durch das wörtliche Zitat den Gefahren »narrativer Enteignung« ausgewichen sowie der sensiblen Problematik kultureller Repräsentation Rechnung getragen.²²

Über die wörtlichen oder weitgehend wörtlichen Übernahmen realer Aussagen auf Social Media hinaus hat Mithu Sanyal ausgesuchte Personen des öffentlichen Lebens gebeten, Selbstaussagen für ihren Roman zu »spenden« – also hypothetische eigene Tweets, Instagram- oder Facebook-Einträge zu verfassen für den Fall, dass sich ein Skandal wie derjenige rund um Saraswati tatsächlich ereignen würde. Die »großzügigen Spender*innen« (420) derartiger Posts und Kommentare umfassen etwa Ijoma Mangold, Fatma Aydemir, Hengameh Yaghoobifarah oder Paula-Irene Villa Braslavsky. Zitate, die während des Arbeitsprozesses an einem Roman von der Realität »erbeten« werden, bilden einen fiktionstheoretisch interessanten Fall, insofern hier nicht einfach Realität in der ein oder anderen Weise in den fiktionalen Text eingeht (was letztlich immer der Fall ist²³), sondern Realität im Kontext der Entstehung des Romans aktiv – wenn auch im Falle von *Identitti* nur minimal – beeinflusst wird. Man hat es bei solchen Zitaten mit einer sehr speziellen Form von Applikation zu tun, also mit einer

22 Den Begriff der »narrativen Enteignung« übernehme ich von Franzen. »Die Lizenzen, die die Autorin oder der Autor eines fiktionalen Werkes für sich in Anspruch nehmen kann, finden eine Einschränkung zum einen dort, wo reale persönliche Erfahrungen von Einzelpersonen verarbeitet werden, zum anderen, wo die literarische Aneignung die Erfahrungen betrifft, die den Kern einer kulturellen Identität ausmachen.« (Franzen 2019: 173)

23 Zur Notwendigkeit fiktionaler Texte, Anleihen bei der realen Welt zu machen, siehe Eco 1999: 112; Blume 2004.

Verwendung fiktionaler Texte »als ein[em] Ensemble nicht von Abbildern, sondern von Vor-Bildern für Realität im Sinne von realer Praxis« (Link 2008: 16), insofern hier nicht die Realität eine fiktionale Welt nachahmt (Stichwort: Werther-Selbstmorde), sondern die Realität gewissermaßen bereits während des literarischen Produktionsprozesses kalkuliert modifiziert wird, sodass dann wiederum im abgeschlossenen Roman auf ebendiese Realität verwiesen werden kann.

So theoretisch reizvoll die Unterscheidung zwischen spontanen und kalkuliert für den Roman erfundenen Zitaten auch sein mag: Für die Deutung des Romans spielt diese Unterscheidung kaum eine Rolle, allein schon deshalb nicht, weil sie auf der Basis des manifesten fiktionalen Textes gar nicht zuverlässig vorgenommen werden kann. Im Rahmen des Romanprojekts dienen Zitate und Zitatspenden gleichermaßen einer Pluralisierung der im Text wiedergegebenen Standpunkte, einer Anbindung des Romans an reale Debatten rund um Fragen der Identitätspolitik sowie der Vermeidung einer ethisch und politisch potenziell fragwürdigen Delegation auktorial erfundener Zitate an reale Personen.²⁴

Schlussbetrachtung

Anstatt die einzelnen Analyseergebnisse dieses Beitrags zu rekapitulieren, soll abschließend noch einmal einen Schritt zurückgetreten und die Frage gestellt werden, ob es sich bei Mithu Sanyals *Identitti* um einen literarischen Beitrag zu realen identitätspolitischen Debatten handelt, ja mehr noch: um eine literarische Form von Identitätspolitik.

Ehe diese Frage beantwortet wird – und zwar mit einem entschiedenen Ja –, scheint zunächst eine Einschränkung geboten hinsichtlich jenes Ausschnitts identitätspolitischer Debatten, auf den Sanyals Roman überhaupt Bezug nimmt. Alle bedeutenderen Figuren in *Identitti* stehen identitätspolitischen Anliegen grundsätzlich positiv gegenüber. Krass ablehnende Positionen zur Identitätspolitik scheinen zwar vereinzelt auf – etwa in den Twitter-Zitaten –, werden aber nicht eingehend diskutiert. Die These, dass sich *Identitti* im Hinblick auf eine Anbindung an identitätspolitische Debatten um Vielstimmigkeit bemüht, wäre entsprechend dahingehend einzuschränken, dass die Mehrzahl dieser Stimmen aus dem linken politischen Spektrum, wenn nicht gar aus einem antirassistisch- oder feministisch-aktivistischen Milieu stammen. Der Roman adressiert nicht oder nicht vorrangig jene grundsätzlichen Verwerfungen, die zwischen Gegner*innen und Befürworter*innen der Identitätspolitik oder aber zwischen linker Identitätspolitik und rechten, identitären Bewegungen bestehen; vielmehr rekuriert er auf identitätspolitische Kontroversen *innerhalb* der (antikapitalistischen, rassismuskritischen, queeren etc.) Linken.

Versucht man nun, Sanyals Roman als politischen Roman zu deuten, so ist erstens festzuhalten, dass es sich bei *Identitti* gewiss um keinen Thesenroman mit einer klaren politischen Botschaft im Sinn der engagierten Literatur oder gar der literarischen Propaganda handelt. Einen identitätspolitischen Debattenbeitrag bietet *Identitti* hingegen

24 Eine derartige Delegation erfundener Zitate an reale Personen lag dem Skandal rund um den Autor Robert Menasse im Jahr 2017 zugrunde. Vgl. Navratil 2021.

durchaus, insofern hier in einem fiktionalen Medium auf die Komplexität der thematisch verhandelten, realen Problemlagen aufmerksam gemacht, die immanente Logik verschiedener Standpunkte exponiert und, gewissermaßen unter der Hand, auch ein nicht geringes Maß an Wissen über aktuelle identitätspolitische Debatten sowie postkoloniale Theorie vermittelt wird: Tatsächlich lässt sich der gesamte Roman – nicht zuletzt aufgrund der am Ende angefügten Literaturliste – als eine Art literarisches Infotainment und vergnügliche Einführung in die postkoloniale Theorie lesen.

Einen Beitrag zur Identitätspolitik bildet *Identitti* zweitens durch seine autorinnen-biografisch legitimierte, literarische Repräsentation von *blacks*, *indigenous* und *People of Colour*. *Mixed-race*-Personen sind innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach wie vor unterrepräsentiert. Sanyal bemerkte hierzu im Interview:

Es war mir [...] wichtig, über eine Community und bestimmte Auseinandersetzungen zu schreiben, die mir in der Literatur, mit der ich groß geworden bin, gefehlt haben. Es ist irre, wie viele Menschen mir geschrieben haben: »Endlich fühle ich mich in einem deutschsprachigen Roman repräsentiert.« Das ist auf der einen Seite das, was ich wollte, und gleichzeitig bricht es mir das Herz. Was sagt das über die deutschsprachige Literatur aus? (Sanyal/Brüheim 2022)

Indem Sanyal eigene Erfahrungen in *Identitti* einfließen lässt, dabei aber nicht so sehr die persönlich-biografische Dimension hervorhebt, sondern eher auf verallgemeinerbare Gruppenerfahrungen abhebt, schreibt sie sich in einen bedeutenden literarischen Trend etwa der letzten zehn Jahre ein: den Trend nämlich, dass Autor*innen, die diskriminierten Gruppen angehören, ihre persönlichen Erfahrungen in einer Mischung aus autofiktionaler Selbstdurchleuchtung und soziologisch-ethnologischer Gruppenanalyse einer breiten Öffentlichkeit nahezubringen suchen (vgl. Blome 2020). Zu nennen sind hier etwa die autosozio-biografischen Romane von Annie Ernaux über die Erfahrungen von Frauen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Texte über Klasse und Homosexualität von Didier Eribon und Édouard Louis oder Ocean Vuongs Roman *Auf Erden sind wir kurz grandios* über die Erfahrungen queerer, vietnamesischer Migrant*innen in den USA. Von den genannten, sehr viel stärker autobiografisch geprägten Texten unterscheidet sich Sanyals Roman durch seine größeren Fiktionslizenzen sowie nicht zuletzt durch seinen Einsatz von Humor. *Identitti* nimmt die politische und vor allem die persönlich-psychische Tragweite seiner Themen durchaus ernst; zugleich vermeidet Sanyals Text den Ton der Anklage und die pathetische Rhetorik, mit denen identitätspolitische Themen andernorts häufig verhandelt werden.

Eine dritte Hinsicht schließlich, in der *Identitti* einen Beitrag zu identitätspolitischen Debatten leistet, betrifft die Autorin Sanyal als Person des kulturellen und politischen Lebens. Seit dem Erscheinen und dem beträchtlichen Erfolg von *Identitti* ist Sanyal zu der öffentlichen Intellektuellen in Deutschland avanciert, die man nachgerade einladen und befragen muss, wenn es um Fragen der Identitätspolitik geht. Sucht man derzeit nach einschlägigen Beiträgen etwa auf YouTube oder Spotify, so kommt man an Mithu Sanyal schlicht nicht vorbei. Im Jahr 2022 listete das Cicero-Ranking der wichtigsten Intellektuellen des deutschsprachigen Raums Sanyal – als Newcomerin – auf Platz 491 (Höfer 2022: 26). Offenbar hat der Roman *Identitti* – also ein fiktionaler Text, dessen Erzählerin

selbstredend nicht identisch mit seiner Autorin ist –, massiv dazu beigetragen, dass Sanyal, die bereits vorher als Sachbuchautorin und Journalistin aktiv war, ein beträchtliches öffentliches Forum geboten bekommt, um über identitätspolitische Fragen zu diskutieren und zu informieren. Ermöglicht wurde dieses Engagement Sanyals als empirische Person für identitätspolitische Belange auch jenseits ihres Romans also wesentlich *durch* ihren Roman. Sanyal nimmt damit eine Art auktoriale Doppelfunktion diesseits sowie jenseits der Fiktionalitätsschranke ein: als Romanautorin einerseits und als *public intellectual* andererseits, wobei diese beiden Funktionen einander synergetisch ergänzen und verstärken.²⁵ Identitätspolitik findet mithin nicht nur als Quellenmaterial in Form von identitätspolitischen Debatten, Anliegen und Verwerfungen in Sanyals Roman hinein. Als Anlass für Interpretation und weiterführende Diskussion – nicht zuletzt mit der Autorin selbst – findet Identitätspolitik auch wieder aus dem Roman heraus.

Literatur

- Barthes, Roland (2002): L'effet de reel. In : Ders. : Œuvres complètes. Bd. III : 1968–1971. Hg. v. Eric Marty. Paris, S. 25–32.
- Berendsen, Eva/Cheema, Saba-Nur/Mendel, Meron (Hg. ; 2019): Trigger Warnung. Identitätspolitik zwischen Abwehr, Abschottung und Allianzen. Berlin.
- Bleisch, Barbara/Sanyal, Mithu (2021): Identitätspolitik – wer darf an wessen Stelle sprechen? In: SRF Kultur, Sternstunde Philosophie, 16. Mai 2021 [TV-Sendung]; online unter: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/identitaet-spolitik---wer-darf-an-wessen-stelle-sprechen?urn=urn:srf:video:4f658116-1ca7-4bd3-922b-5367a3ea70ed> [Stand: 1.3.2023].
- Blome, Eva (2020): Rückkehr zur Herkunft. Autosozio biografien erzählen von der Klassengesellschaft. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94, H. 4, S. 541–571.
- Blume, Peter (2004): Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur. Berlin.
- Brubaker, Rogers (2016): Trans. Gender and Race in an Age of Unsettled Identities. Princeton/Oxford.
- Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.; 2019): Aus Politik und Zeitgeschichte 69, H. 9–11 (= Identitätspolitik).
- Butler, Judith (2007): Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York.
- Dies. (2009): Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Aus dem Amerik. v. Karin Wördemann u. Martin Stempfhuber. Frankfurt a.M.
- Eco, Umberto (²1999): Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Aus dem Ital. v. Burkhart Kroeber. München.

25 Die Etablierung einer solchen auktorialen Doppelautorität ist im Kontext politischen Schreibens keine Seltenheit: Ein weiteres prominentes Beispiel der synergetischen Verstärkung auktorialer Autorität sind Juli Zehs fiktionale wie auch faktuale Einlassungen zum Thema Gesundheit. Vgl. Navratil 2021: 447–451.

- 021/11/08/pop-und-identitaet-bei-mithu-sanyal-und-sophie-passmannautorvon-jens-ole-schneider-autordatum8-11-2021/ [Stand: 1.3.2023].
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988a): Can the Subaltern Speak? In: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills u.a., S. 271–313.
- Dies. (1988b): Subaltern Studies. Deconstructing Historiography. In: Dies.: *Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York/London, S. 197–221.
- Steinmayr, Markus (2022): Identität, Intersektion, Intervention. Mithu Sanyals »Identitti« und Jasmina Kuhnkes »Schwarzes Herz«. In: *Weimarer Beiträge* 68, H. 2, S. 217–239.
- Tuvel, Rebecca (2017): In Defense of Transracialism. In: *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy* 32, H. 2, S. 263–278.
- Zipfel, Frank (2009): Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, S. 285–314.

Sprache und Rassismus

Ein kritischer Beitrag zur linguistischen Debatte

Diana Nacarlı

Abstract *Racism, as it is being discussed in recent debates, is manifested especially in verbal utterances. Until now, appropriate categories in order to apprehend and deconstruct these, are still missing. This article aims to present categories that allow us to classify implicit racist utterances. The categories will be explained on the basis of an explicit verbal example.*

Title *Language and Racism – a Critical Contribution to the Recent Linguistic Debate*

Keywords *critical race theory; structural racism; pragmatics; sociolinguistics; orientalism*

1. Einleitung

Neuerdings hat das Thema ›Rassismus‹ auch in die Sprachwissenschaft Einzug gehalten. Zu den neueren Beiträgen gehört Stefanowitschs Streitschrift *Eine Frage der Moral* (2018), Klugs Aufsatz *Wortkritik im Zeichen der Political Correctness und aktuelle Formen antidiskriminierender Wortkritik* (2020) sowie Hoffmanns Beitrag *Zur Sprache des Rassismus* (2020). Alle umreißen das Phänomen ›Rassismus‹ und wie es mehr oder weniger aus sprachwissenschaftlicher Perspektive zu betrachten ist. Anders als Hoffmann allerdings behauptet, fehlt es uns nicht an einer Definition von Rassismus (vgl. ebd.: 40) – vielfach wurde diese von vor allem Schwarzen¹ Wissenschaftler*innen fundiert dargestellt (vgl. z.B. Auma 2018) –, sondern an Kategorien für die Linguistik, die es ermöglichen, sprachliche Äußerungen als rassistisch zu identifizieren. So ist dieses Thema insbesondere für die

1 Mit der Großschreibung des Adjektivs Schwarz orientiere ich mich an neueren rassismuskritischen Arbeiten, die auf diese Weise auf die soziale Konstruktion von *Schwarz-sein* hinweisen.

Linguistik wichtig, da sich Rassismus, wie er in sprachlichen Ausdrücken eingeschrieben und heute noch vorhanden ist, nicht mehr einfach identifizieren lässt. Es handelt sich häufig um Äußerungen, die auf den ersten Blick harmlosen Fragen oder Komplimenten gleichen, bei näherem Hinsehen aber diskriminierenden Mechanismen folgen.

Ziel dieses Aufsatzes ist es daher, Kategorien vorzustellen, die die Klassifizierung implizit rassistischer Äußerungen ermöglichen und sich an Attias (vgl. 2009) und Keskinilic (vgl. 2019) Ausführungen zu antimuslimischem Rassismus orientieren. Die Anwendbarkeit der Kategorien demonstriere ich exemplarisch anhand einer prominenten Äußerung, die in der alltäglichen Kommunikation vor allem rassifizierten Menschen begegnet. Dadurch, dass Rassismus ein gesamtgesellschaftliches Problem ist, hat dieser Aufsatz den Anspruch, auch über den akademischen Raum hinaus verständlich und zugänglich zu sein. Da Diskussionen über Rassismus oft an einer angemessenen Definition scheitern, soll damit vorab eingeleitet werden.

2. Rassismus

Eine Definition

Anders als häufig noch in der (linguistischen) Wissenschaft angenommen und rezipiert, hat das Konzept ›Rassismus‹ keinen ausschließlichen Bezug mehr zur Definition nach Kant und anderen Denkern² dieser Zeit. Rassismus orientiert sich also nicht mehr primär an der Kategorisierung phänotypischer Merkmale, die dann in der Konsequenz zu einer Denkweise führt, die rechte Gewalttaten, Kolonisierung oder Völkermord legitimiert(e). In erster Linie beschreibt der Rassismusbegriff aktueller Debatten ein System, das ursprünglich auf der Annahme von ›Menschenrassen‹ entstanden ist, sich daraufhin aber strukturell festgesetzt hat und durch epistemische Gewalt manifestiert wird (vgl. Arndt 2019: 41), die heute noch deutlich werden. Gemeint ist hiermit, dass sich vor allem durch die Kolonisierung Machtverhältnisse entwickelt haben, die sich z.B. auch darauf auswirken, welches Wissen gesellschaftlich und institutionell als relevant bewertet wird und dadurch dominant in medialen und akademischen Diskursen ist. Mit Foucault gesprochen wird durch diese Diskurse *eine* Wahrheit produziert (vgl. Foucault 1991). Nachdem ausgiebig diskutiert und bewiesen wurde, dass es biologische Rassen nicht gibt, lebt das System weiter, welches auf der Annahme beruht, es gäbe diese ›Menschenrassen‹. Das Konzept von ›West‹ und ›Ost‹, ›Orient‹ und ›Okzident‹ hat sich kaum gewandelt. Lediglich explizit rassistische Bezeichnungen mussten dem ›höflichen‹ subtil impliziten Rassismus weichen und lassen sich nur noch selten an der Ausdrucksseite einzelner Wörter (›N-Wort‹, ›Kanake‹) festmachen. Stattdessen drückt sich dieser eher über Assoziationen und Stereotype aus, die tief mit der entsprechenden Wahrnehmung bestimmter Menschengruppen zusammenhängen und teils anhand ganzer Propositionen übermittelt werden (vgl. dazu Stefanowitsch 2018).

Rassismus steht also für ein System, das ursprünglich auf ›biologischen‹ Kategorien beruhte, nun aber vor allem in einer im kulturellen Gedächtnis verankerten Sicht auf die Welt wurzelt (vgl. Auma 2018: 2). Die vermeintlich neutrale Sicht auf die Welt und deren

2 Ich benutze an dieser Stelle bewusst die maskuline Form.

dadurch strukturierte Wahrnehmung ist damit ausgehend von der westlichen Perspektive geprägt, die vor allem durch die Kolonialzeit Deutungshoheit über Völker, Kulturen und Religionen gewonnen hatte. Schon Said (vgl. 2017: 45) zeigte auf, dass britische Kolonialherren die ägyptische Bevölkerung als Abweichung der durch sie selbst bestimmten Norm gesehen haben. Alles, was nicht als westlich definiert wurde, war unkultiviert, primitiv und bedurfte der Zivilisierung (vgl. Schmitz 2019: 486). Wissenschaftliche Disziplinen wie die Orientalistik z.B. basierten dann auf der voreingenommenen Perspektive der Europäer*innen, die ihre westlichen Werte als Maßstab für ihre Betrachtungen genutzt haben und andere Völker mittels der Definition von Abweichungspunkten darstellten. Die Bewertung musste also nicht explizit erfolgen, sondern war schon Teil der vermeintlich neutralen Perspektive bzw. Weltanschauung. Schmitz bezeichnet dies auch als institutionalisiertes »europäisches Aussagensystem« (ebd.: 488). Der Europäer betrachtete sich in Abgrenzung zu dem *Orientalen* als neutral und objektiv und sah sich dabei gleichzeitig als normativen Ausgangs- und Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Beobachtungen (vgl. ebd.: 487).

An dieser Stelle spielt das Diskurselement ›Macht‹ eine entscheidende Rolle. Durch Macht sind Gesellschaften in der Lage, »überhistorisch[e], universell[e] Wahrheiten [zu erzeugen]« (Bublitz 2003: 67), die sich durch die diskursive Praxis manifestieren. In Bezug auf den Orientalismus bedeutet dies, dass die Europäer*innen aufgrund von Kolonisierung und Imperialismus sowie militärischer Interventionen eine immer noch andauernde machtvollte Stellung erreicht haben, die es ermöglicht, ihre teils individuellen Erfahrungen mit diversen Völkern als universelle Wahrheiten im Rahmen von wissenschaftlichen Disziplinen geltend zu machen. Auch die fehlende Thematisierung und Problematisierung von historischen Sachverhalten bzw. die vornehmlich eurozentrische Sicht auf eben jene Sachverhalte z.B. im Unterricht führen zur Selbsterhaltung dieser Verhältnisse und Dynamiken.

Die Problematik, das möchte ich an dieser Stelle betonen, liegt nicht ausschließlich darin, dass diese Praxis vollzogen wurde, sondern vor allem darin, dass sie nicht aufgearbeitet und dekonstruiert wurde und wird, sodass sich viele Fächer wie die Orientalistik immer noch auf Theorien dieser Zeit beziehen bzw. Literatur nutzen, die auf diesen Theorien basiert und diese rezipiert. Symptomatisch ist hierbei, dass sich Europa und insbesondere Deutschland kaum bis gar nicht mit der eigenen kolonialen Vergangenheit auseinandersetzt (vgl. Schulze-Engler 2019: 292). Dabei wären die Aufarbeitung und Dekonstruktion der Denkmuster, die zur Legitimation der Kolonisierung beigetragen haben, besonders wichtig, denn Denken und Sprachgebrauch von Gesellschaften sind immer subjektiv durch kontingente Ereignisse geprägt, die durch diskursive Praxis im kulturellen Bewusstsein verankert werden und so Wahrheit bilden (vgl. ebd.: 46). Diese Prozesse werden dann vor allem zum Problem, wenn eine machtvollte Perspektive unmarkiert bleibt, als neutral konstruiert wird und Deutungshoheit beansprucht. Aufgrund des Machtungleichgewichts kann es marginalisierten Gruppen dann nicht gelingen, die Deutungshoheit zu problematisieren, geschweige denn zu dekonstruieren (vgl. Dieckmann 1974: 220f.).

Der Sprache kommt an dieser Stelle eine besondere Bedeutung zu. In ihr lassen sich eben jene Denkschemata ablesen, die sich im kulturellen Gedächtnis manifestiert haben (vgl. ebd.: 217). Gleichzeitig werden diese Denkschemata weitervermittelt und oftmals

unreflektiert internalisiert. Demnach ist es sogar möglich, dass rassistische Denkmuster, die zunächst nicht rassistisch erscheinen, weil sie wie gesagt als neutral verklärt wurden, aber dennoch kolonialistische Logiken subtil in sich tragen, an Individuen weitergegeben werden. Diese haben dann in einigen Fällen selbst keine Erfahrungswerte, auf die sie zurückgreifen können, um Aussagen einordnen und abgleichen zu können. Ein Kategoriensystem kann an dieser Stelle Abhilfe leisten, eben jene subtilen Äußerungen zu identifizieren und gleichzeitig koloniale Logiken aufzudecken, die sich in unserem Unterbewusstsein befinden und im Sprachgebrauch widerspiegeln.

3. Das Kategoriensystem

Bereits in den 1990er Jahren haben sich Galliker und Wagner damit beschäftigt, ein Kategoriensystem zu entwickeln, das neben expliziter Diskriminierung auch implizit diskriminierende Äußerungen identifizieren sollte (vgl. Galliker/Wagner 1995: 36). Hierunter fallen vor allem rassistisch diskriminierende Äußerungen (vgl. ebd.). Ihr System basiert auf drei Kategorien:

- 1 Trennen (»Separieren, Distanzieren und in einem gewissen Sinne auch Akzentuieren werden als Elemente dieser Funktion aufgefaßt«);
- 2 Fixieren (»mit den Elementen Typisieren und Beeigenschaften«);
- 3 Devaluation. (Ebd.)

Beim *Trennen* erfolgt die Separierung einer Ingroup von einer Outgroup (vgl. ebd.: 37). Die Ingroup entspricht der Dominanzgesellschaft eines Kulturraums, die gleichzeitig auch die Deutungshoheit über das Diskursgeschehen hat. Die Outgroup besteht vor allem aus Menschen, die durch ein bestimmtes Merkmal marginalisiert werden (vgl. ebd.: 35). Mit der Kategorie *Fixieren* wird beschrieben, dass entsprechende Vertreter*innen einer Outgroup auf ein bestimmtes, sie von der Ingroup vermeintlich unterscheidendes Merkmal reduziert werden (vgl. ebd.: 37). Die *Devaluation* beschreibt die implizite oder explizite Abwertung jener Outgroup (vgl. ebd.).

Diese Kategorien bilden einen ersten guten Ansatz, um implizit rassistische Äußerungen identifizieren zu können. Jedoch lassen sich damit weitere wichtige Dimensionen rassistischer Äußerungen nicht erfassen. Ich möchte daher im Folgenden ein Kategoriensystem vorstellen, das an Theorien von Attia (vgl. 2009) und Keskinkılıç (vgl. 2019) angelehnt ist und sich weitaus besser eignet, um die verschiedenen Dimensionen zu erfassen, und terminologisch auch den Kern sprachlicher Diskriminierungsmechanismen trifft. Im Rahmen der Anwendung werde ich darauf eingehen, inwiefern sich diese Kategorien im Vergleich zu denen von Galliker und Wagner besser anwenden lassen bzw. präziser sind.

Das System besteht aus fünf Kategorien, die wie folgt eingeteilt sind:

- 1 Dichotomisierung
- 2 Homogenisierung
- 3 Essentialisierung

- 4 Naturalisierung
- 5 Hierarchisierung

Die *Dichotomisierung* bezeichnet einen ähnlichen Prozess wie den, der mit der Kategorie ›Trennen‹ bezeichnet wird. Es wird eine Outgroup geschaffen, die mit ihren Merkmalen von der normgebenden Ingroup abweicht, die sich wiederum über diese Differenz konstruiert (vgl. Keskinilic 2019: 37). Die Ingroup ist der Standard, der Normen formuliert.

Bei der *Homogenisierung* werden alle Vertreter*innen der Outgroup auf dieselben Merkmale beschränkt (»alle sind gleich«, ebd.: 39).

Die Kategorie *Essentialisierung* orientiert sich am Essentialismus und beschreibt, dass das Wesen der Outgroup bestimmt ist durch ein spezifisches Merkmal, z. B. durch ihre Kultur oder Religion, worauf ihr ganzes Sein reduziert wird (vgl. ebd.).

Mit der Kategorie *Naturalisierung* werden Äußerungen beschrieben, die darauf verweisen, dass die Outgroup nicht in der Lage ist, von den jeweiligen Eigenschaften, die ihnen zugeschrieben werden, abzuweichen bzw. sich von ihnen zu lösen, da diese Eigenschaften vermeintlich fest in ihrem Sein verankert sind und Generationen überdauern können (vgl. ebd.: 40). Bei Diskursen um antimuslimischen Rassismus ließe sich auch von einer Kulturalisierung sprechen (vgl. ebd.).

Die *Hierarchisierung* beschreibt zum einen, dass sich die Ingroup als neutrale Position konstituiert, welche die Outgroup analysiert und bewertet und sie aufgrund ihrer vermeintlich neutralen Position überhaupt erst kategorisieren *kann* (vgl. Attia 2013: 9). Zum anderen lässt sich hiermit auch das Phänomen erfassen, dass innerhalb verschiedener Outgroups hierarchisiert wird (XY ist gut integriert, andere dagegen nicht).

An dieser Stelle möchte ich die Kategorien auf die Aussage: »Du sprichst aber gut Deutsch«, anwenden und gleichzeitig die Vorteile illustrieren, die diese Terminologie im Gegensatz zu der von Galliker und Wagner bietet. Ich habe dieses Beispiel unter anderem ausgewählt, da diese Äußerung rassifizierten Menschen gegenüber sehr häufig getätigt wird und auf der Satzoberfläche als Kompliment erscheint, was die Einordnung erschwert.

In Bezug auf die erste Kategorie erfolgt mittels der Aussage: »Du sprichst aber gut Deutsch«, eine zweifache *Dichotomisierung*. Die erste wird durch die Modalpartikel ›aber‹ signalisiert, die die Einstellung von Sprecher*innen ausdrückt. In diesem Fall offenbart sich durch das ›aber‹ die Überraschung der Sprechenden. In Kombination mit dem ›du‹ vermittelt der Subtext: »Menschen, die aussehen/sind wie du, ordne ich der Kategorie ›spricht kein (gutes) Deutsch‹ zu.« Hier wird ganz klar deutlich, dass unterschwellig eine Ingroup und eine Outgroup geformt werden. Der pragmatische Zusammenhang verschärft diese Annahme. Auch gegenwärtig, während bspw. die Nachkommen der Gastarbeiter*innen mittlerweile in der dritten oder vierten Generation in Deutschland leben, wird Gutes-Deutsch-Sprechen immer noch mit einem ganz bestimmten Phänotyp zusammengebracht.³ Ausgehend von der sprechenden Person wird dann die Ingroup geformt (alle, die so erscheinen, als würden sie gutes Deutsch sprechen) und eine Outgroup (alle, die nicht so erscheinen, als würden sie gutes Deutsch sprechen). Die Analyse bei

3 Einige von Ihnen denken jetzt womöglich, dass so etwas der Vergangenheit angehört, jedoch wurde mir selbst genau das Anfang 2020 gesagt.

Galliker und Wagner lässt allerdings den Umstand aus, dass im Prozess des Trennens auch Aussagen über die Gruppe getroffen werden, von der abgetrennt wird (Ingroup): Im Rahmen dieser Analyse wird aber eben jener Prozess mit einbezogen. Bei diskriminierenden Äußerungen und bei rassistischen im Speziellen werden also nicht nur Aussagen über die Werte, Merkmale, Verhaltensweisen der *Anderen* getroffen, sondern das *Wir* der Ingroup wird über die Differenz zur Outgroup definiert (vgl. Keskinliç 2019: 37).

Die zweite Trennung erfolgt dann dadurch, dass die Person, an die dieser Satz adressiert wird, aus der homogenisierten Outgroup extrahiert wird und dann zwischen In- und Outgroup steht.

Durch die Überraschung, die über die Modalpartikel ›aber‹ ausgedrückt wird, zeichnet sich die *Homogenisierung* ab. Die Person, an die der Satz adressiert ist, ist eine Abweichung der sonst homogenen Outgroup, deren Merkmal ›kann kein (gutes) Deutsch sprechen‹ allgemeingültig für alle Vertreter*innen ist. Obwohl also die Person, an die der Satz gerichtet ist, extrahiert wird, erfolgt eine Homogenisierung in Bezug auf die restlichen Menschen, die dieser Outgroup zugerechnet werden – ganz im Sinne der Redewendung: ›Ausnahmen bestätigen die Regel‹. Zwar findet hier auch eine Fixierung statt, wie sie Galliker und Wagner vorschlagen, auf die eine einzelne Person der Outgroup fixiert wird, doch wird das Merkmal vor allem auf die gesamte Gruppe bezogen, womit der Begriff Fixierung den eigentlichen Prozess an dieser Stelle nicht einbezieht. Auch Gümüşay (vgl. 2020: 65) weist darauf hin, dass marginalisierten Gruppen selten der Raum für Individualität gelassen wird, sondern sie vor allem als Vertreter*innen gesamter Gruppen gesehen werden.

Auch die *Essentialisierung* ist an diesem Beispiel erkennbar. Aufgrund eines bestimmten Merkmals – in meinem Fall war es mein Nachname in Kombination mit meinem Aussehen – wird auf die Fähigkeiten der entsprechenden Person – hier die Fähigkeit des Deutschsprechens – geschlossen. Der Grund dafür, dass dieser Satz also überhaupt an mich gerichtet wurde, ergibt sich aus der Sprechsituation bzw. den anwesenden Personen selbst. Auch in Debatten um Integration lässt sich eine Essentialisierung sehr häufig finden. Aufgrund eines Hijabs wird dann bspw. über die Unterdrückung der Frau spekuliert, die eben jenen Hijab trägt, oder über die Fähigkeit im Allgemeinen, sich integrieren zu können, da sich die Zugehörigkeit zum Islam eher negativ auf diese Fähigkeit auswirke. Das macht an dieser Stelle jedoch auch deutlich, dass rassistische Äußerungen mit ihrem pragmatischen – an wen wird welche Äußerung von wem adressiert – Zusammenhang gemeinsam analysiert werden müssen.

Der zuvor angesprochene Umstand, dass Nachkommen der Gastarbeiter*innen mittlerweile in der dritten oder vierten Generation in Deutschland leben, aber solche Äußerungen dennoch an sie gerichtet werden, weist auf die Kategorie der *Naturalisierung* hin. An der Überraschung, ausgedrückt durch die Modalpartikel, lässt sich demnach neben der Homogenisierung auch die stereotype Wahrnehmung von migrantisch markierten Menschen ablesen. Ungeachtet der Zeitspanne, die vergangen ist, seitdem die Vorfahr*innen der migrantisch markierten Menschen z.B. als Gararbeiter*innen nach Deutschland gekommen sind, haftet das Merkmal ›kann kein gutes Deutsch sprechen‹ an ihnen. Eine Abweichung von dieser stereotypen Vorstellung sorgt dann im Umkehrschluss für Überraschung. Für die Kategorie der Naturalisierung eignen sich darüber hinaus aber besonders Äußerungen, die in der Integrationsdebatte getätigt werden, und

hier insbesondere solche, die sich auf die Sexualität von muslimischen Männern beziehen. Ganz entscheidend ist dabei der Topos des »hypersexuellen Muslims« (Keskinkılıç 2019: 50), der zuletzt durch Diskurse um die Kölner Silvesternacht stark befeuert wurde. Aber auch Theorien über mangelnde Intelligenz von z.B. Menschen aus der Türkei, wie sie bei Sarrazin (vgl. 2010) zu finden sind, fallen in die Kategorie der Naturalisierung.

Eine *Hierarchisierung* ergibt sich ebenfalls vor allem aus dem pragmatischen Zusammenhang. Äußerungen dieser Art treten häufig unvermittelt in Situationen auf, in denen sie nicht angebracht sind, da sie der entsprechenden kommunikativen Situation nicht angemessen sind. Ich möchte als Beispiel wieder die von mir erlebte Situation anführen: Eine Person an meiner Wohnungstür wollte mir ein Magazin verkaufen und äußerte im Verkaufsgespräch den Satz: »Du sprichst aber gut Deutsch.« Der Umstand, dass ich diesen Satz verstehe und dass er in dieser Situation geäußert wird, zeigt, dass auch unsere Sprecher*innenrollen den diskursiven Praktiken entsprechend verteilt sind. Der Sprechakt konnte »gelingen«, da ich mir über die Präsupposition, dass ich zur Outgroup gehöre bzw. meine Gesprächspartnerin mich der Outgroup zuweist, bewusst bin. Die Person, die sich also der Ingroup zugehörig fühlt und die Äußerung an mich richtet, analysiert und bewertet mich und kann dies nur tun, da bei uns beiden das kulturell kollektive Wissen besteht, dass, auch wenn meine Staatsangehörigkeit deutsch ist und ich hier geboren, aufgewachsen und zur Schule gegangen bin, mein Platz immer noch in der Outgroup ist. Gleichzeitig hinterfragen wird beide nicht, warum diese Person erstens in der Lage ist zu bewerten, was gutes Deutsch ist, und zweitens, wer gutes Deutsch spricht.

Jedoch erfolgt die Hierarchisierung nicht nur über die Analyse und Bewertung meiner Fähigkeiten, sondern auch mit Blick auf andere in der Outgroup. Durch das vermeintliche Kompliment werde ich innerhalb »meiner« Gruppe privilegiert, aber der Rest der Gruppe abgewertet. Vertreter*innen der Ingroup sind damit ebenfalls in der Lage, die Verhältnisse der Outgroup zu strukturieren. Auch hier zeigt sich, wie komplex und weitreichend rassistische Äußerungen sind und dass mit diesen nicht einfach nur eine Devaluation erfolgt, wie Galliker und Wagner vorschlagen, sondern auch eine Hierarchisierung mit Blick auf die Ingroup, aber auch innerhalb der Outgroup. Dadurch kann es zudem zu Phänomenen kommen, die häufig als sogenannter »positiver Rassismus«⁴ bezeichnet werden. Dieser entsteht bspw. dann, wenn einer Gruppe auf Basis ihrer vermeintlichen ethnischen Zugehörigkeit oder Kultur Kompetenzen zugesprochen werden. Dadurch entsteht eine Trennung in »gute Migrant*innen« vs. »böse Migrant*innen«.⁵

4. Fazit und Ausblick

Wie Galliker und Wagner bereits festgestellt haben, hat auch diese Analyse gezeigt, dass sich an der Textoberfläche sprachliche Diskriminierung, in diesem Fall Rassismus, vor allem über Partikel ausdrückt (vgl. Galliker/Wagner 1995: 39). Besonders die Kategorie

4 Ich möchte an dieser Stelle betonen, dass diese Formulierung ziemlich sinnbefreit ist, da Rassismus niemals positiv ist.

5 Hierunter fallen alle stereotypen Klischees ganzer Volksgruppen, die vermeintliche Komplimente darstellen.

der Dichotomisierung und die der Homogenisierung lassen sich anhand der Textoberfläche erkennen. (Teil-)Äußerungen, die sich den Kategorien Essentialisierung, Naturalisierung und Hierarchisierung zuordnen lassen, funktionieren häufig über Präsuppositionen. Die sprachliche Diskriminierung lässt sich demnach nicht unmittelbar an einzelnen Wortarten festmachen sondern ergibt sich mitunter durch das Füllen bestimmter Leerstellen mit kollektiv kulturellem Wissen, wozu z.B. die eigene Position im Diskurs und in der Gesellschaft zählt. Dadurch zeigte sich ebenfalls, dass bei der Analyse auch der pragmatische Zusammenhang von wesentlicher Bedeutung ist. Gleichzeitig hat sich die Dichotomisierung als Bedingung für die anderen Kategorien ergeben, denn erst dadurch, dass sich die Ingroup abgrenzt und über diese Abgrenzung konstruiert, kann diese Aussagen über die Outgroup treffen, die die Unterschiede zu den *Anderen* bestärken und manifestieren.

Diese Analyse stellt einen ersten Versuch dar, um die Dimensionen von Rassismus zu beschreiben und geeignete Kategorien vorzuschlagen, die Rassismus in der Sprache erfassbar und beschreibbar machen, und könnte bspw. durch eine korpuslinguistische Untersuchung erweitert werden. Außerdem zeigten sich typische Mechanismen, die teilweise schon von Galliker und Wagner analysiert wurden. Im Gegensatz zu jenem Kategoriensystem verdeutlicht allerdings die Ausweitung der Kategorien auf Dichotomisierung, Homogenisierung, Essentialisierung, Naturalisierung und Hierarchisierung, dass implizit rassistische Äußerungen auch immer Aussagen über die Ingroup selbst treffen. Gleichzeitig wurde die Flexibilität rassistischer Deutungsmuster deutlich, die selbst gesellschaftliche Veränderungen überdauern, und dass sich Kontinuitäten rassistischer Logiken über implizit rassistische Äußerungen ausdrücken.

Literatur

- Arndt, Susan (2019): Rassismus. In: Dies./Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache. Ein kritisches Nachschlagwerk. Münster, S. 37–43.
- Attia, Iman (2009): Die »westliche Kultur« und ihr Anderes. Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antimuslimischem Rassismus. Bielefeld.
- Dies. (2013): Rassismusforschung trifft auf Disability Studies. Zur Konstruktion und Marginalisierung von »Fremdheit« und »Behinderung« als Andere [Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung »Behinderung ohne Behinderte?! Perspektiven der Disability Studies«, Universität Hamburg, 11. November 2013]; online unter: https://www.zedis-hamburg.de/wp-content/download-pdfs/attia_rassismusforschung_ds.pdf [Stand: 1.3.2023].
- Auma, Maureen Maisha (2018): Rassismus. Eine Definition für die Alltagspraxis. Berlin.
- Bublitz, Hannelore (2003): Diskurs. Bielefeld.
- Dieckmann, Walter (1974): Sprache und Ideologie – über die Ideologiegebundenheit der Sprache und der Macht des Wortes. In: Marlis Gerhardt (Hg.): Linguistik und Sprachphilosophie. München, S. 207–222.
- Foucault, Michel (1991): Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M.

- Galliker, Mark/Wagner, Franc (1995): Ein Kategoriensystem zur Wahrnehmung und Kodierung sprachlicher Diskriminierung. In: *Journal für Psychologie* 3, H. 3, S. 33–43; online unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ss0ar-29625> [Stand: 1.3.2023].
- Gümüşay, Kübra (2020): *Sprache und Sein*. München.
- Hoffmann, Ludger (2020): Zur Sprache des Rassismus. In: *Sprachreport* 36, H. 1, S. 40–47.
- Keskinkılıç, Ozan Zakariya (2019): Die Islamdebatte gehört zu Deutschland. Rechtspopulismus und antimuslimischer Rassismus im (post-)kolonialen Kontext. Berlin.
- Klug, Nina-Maria (2020): Wortkritik im Zeichen der *Political Correctness* und aktuelle Formen antidiskriminierender Wortkritik. In: Thomas Niehr/Jörg Kilian/Jürgen Schiewe (Hg.): *Handbuch Sprachkritik*. Stuttgart, S. 81–87.
- Said, Edward W. (2017): *Orientalismus*. Aus dem Engl. v. Hans Günter Holl. Frankfurt a.M.
- Sarrazin, Thilo (2010): *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*. München.
- Schmitz, Markus (2019): Orient. In: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache. Ein kritisches Nachschlagwerk*. Münster, S. 483–496.
- Schulze-Engler, Frank (2019): Europa. In: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache. Ein kritisches Nachschlagwerk*. Münster, S. 289–293.
- Stefanowitsch, Anatol (2018): *Eine Frage der Moral. Warum wir politisch korrekte Sprache brauchen*. Berlin.

AUS LITERATUR UND THEORIE

Amelie Bendheim/Thomas Emmrich/Dieter Heimböckel

- 1 Die *Medical Humanities* haben ihren Ursprung im angloamerikanischen Raum und wurden als eine Art ›Reformprogramm‹ mit dem Ziel eingeführt, zu einer Verbesserung des Medizinstudiums und -systems beizutragen. Es entstanden in der Folge auch in anderen Ländern (insbes. Frankreich und der Schweiz) Lehrstühle; die erste Professur für *Medical Humanities* in Deutschland wurde am ›Institut für Geschichte der Medizin und Ethik in der Medizin‹ an der Berliner Charité 2015 eingerichtet.
- 2 Der vorliegende Beitrag knüpft an das von uns ausgerichtete Auftaktkolloquium *Medizinische Geisteswissenschaften. Voraussetzungen – Perspektiven – Analysen* an, das am 29. März 2023 an der Universität Luxemburg stattfand.

© Amelie Bendheim/Thomas Emmrich/Dieter Heimböckel 2023, published by transcript Verlag
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license. 2021.

1. Literaturwissenschaft und Medizin

Das Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Medizin wird gemeinhin als ein eher distanzierter betrachtet. Lässt sich eine konjunktionale Verschaltung auf syntaktischer Ebene regelkonform und unbedenklich realisieren, evoziert die außersprachliche Referenz auf die Paarung einige Irritationen, schließlich werden beide Konzepte in der Regel mit unterschiedlichen semantischen Feldern und Wissensbereichen assoziiert, erweisen sich in der gesellschaftlichen Wahrnehmung wie im spezifischen Bereich universitärer Forschungs-, Ausbildungs- und Lehraktivitäten als weitgehend unverbunden. Dass eine Studentin oder ein Student der Literatur- bzw. Kulturwissenschaften Kurse der Anatomie belegt, scheint entsprechend genauso selten, weder vorgesehen noch erwünscht, wie die Teilnahme einer Medizinerin oder eines Mediziners an einem Kafka-Seminar – wobei mitunter bereits die örtliche Separation der beiden Fakultäten an vielen Universitäten eine auch nur zufällige Kontaktaufnahme nahezu ausschließt. Studienprogramme, die eine Kombination der Disziplinen zuließen bzw. in Form einer Anerkennung von Leistungspunkten (den sog. ECTS) unterstützten, sind im europäischen Hochschulraum unseres Wissens die Ausnahme.³

Was sich in vormoderner Zeit noch als ein diachrones Nacheinander darstellte, insofern die Septem Artes liberales und also auch das Erlernen der wortbezogenen Künste des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) allererst die Voraussetzung für den Zugang zur Medizin-Fakultät (bzw. der Theologie oder der Jurisprudenz) bildeten, präsentiert sich heute als ein Nebeneinander, das eine Entweder-oder-Entscheidung fordert. Alte Gräben, keine Brücken zwischen Geistes- und Naturwissenschaften, so könnte man meinen, zwischen *soft* und *hard science*, zwischen Literatur und Medizin, poetisch-fiktionalem Erzählen und Faktenwissen, zwischen Deutungswissenschaft und Handlungsorientierung.

Dabei ließe sich das »Feld der Sprache« durchaus als ein Schnittstellenbereich der Disziplinen ausmachen (Jagow/Steger 2005: 9), als ein Kommunikationsraum, der beidseitig – von Medizin und Literaturwissenschaft – bespielt wird und sich aus dem grundlegenden Bedürfnis der Denomination bzw. in weiterem Sinn der Versprachlichung medizinischer Phänomene begründet: »Ich sehe [...] nichts Besseres für mich«, bringt Kant vor bereits 200 Jahren im *Versuch über die Krankheit des Kopfes* hierfür beispielhaft zum Ausdruck, »als die Methode der Ärzte nachzuahmen, welche glauben, ihrem Patienten sehr viel genutzt zu haben, wenn sie seiner Krankheit einen Namen geben« (Kant 1960: 888). Im Zuge der Denomination kann die physisch-materielle ›Körperwelt‹ in eine abstrakt-symbolische Zeichenwelt übersetzt und damit im ›Ersatzkörper Schrift‹ zum distanzierten Diskursgegenstand erhoben werden. Es scheint dahinter ein vorchristliches, archaisches Verständnis von Wortmagie auf, mit dem sich nicht zuletzt der hoffnungsfrohe Wunsch verbindet, über Name und Benennung (›das Zauberwort‹, wie es in Eichendorffs Gedicht *Wünschelrute* heißt) einen unangenehmen, vielfach unverständlichen

3 Das amerikanische Universitätssystem, das zwischen Major- und Minor-Kursen differenziert, scheint demgegenüber flexibler und offener bezüglich der Integration anderer Wissensgebiete in die *humanities*.

Zustand irgendwie ›in den Griff zu bekommen‹, ihn im besten Fall zu bannen, zu bewältigen – und sei es durch kategorisierende Einordnung – oder doch zumindest zu (s)einem (besseren) Verständnis beizutragen. Im vormodernen medizinischen Zauberspruch, der auf einem Zeichenverständnis basiert, das eine Ähnlichkeitsrelation zwischen *signum* (Zeichen) und *res* (Sache) etabliert (vgl. Schulz 2003: 15), begegnet dieses Verständnis in seiner ursprünglichen Form: Das Wort selbst erlangt den Status eines Heilmittels. Noch Jacob Grimm kündigt in der *Deutschen Mythologie* von diesem Sprachpotenzial: »stärkere macht als in kraut und stein liegt in dem wort, und bei allen völkern gehen aus ihm segnen oder fluch hervor [...]; darum hängt alle kraft der rede, deren sich priester, arzt, zauberer bedienen, mit den formen der poesie zusammen« (Grimm 1876: 1023; CAP. XXXVIII Sprüche und Segen; Hervorh. i.O.).

Die ›Methode‹ der Benennung, der sich mittelalterliche Heilkundige, ÄrztInnen wie LiteratInnen bedienen, unterscheidet sich dabei in ihrer Form freilich grundlegend, ist den jeweiligen Zielsetzungen der Fachdisziplin verpflichtet: Die medizinische Sprache der Wissenschaft verlangt nach Normativität, Wahrheit und Klarheit: Sie ist kondensiert, reduziert, fachterminologisch geprägt und im gegenwärtigen Medizindiskurs von einem Ausmaß an Komplexität, welches das Verständnis der Laiin oder des Laien in jeder Hinsicht transzendiert. Sie erfordert zudem in vielen Fällen semantisch komplementäre Begriffssetzungen wie ›gesund‹ vs. ›krank‹, die eine Dichotomie zwischen gesellschaftlicher Teilnahme und Ausschluss, zwischen Normentsprechung und Normwidrigem postulieren.⁴

Dass die Literatur sprachlich, ästhetisch wie künstlerisch andere Wege der Vermittlung beschreitet, nach alternativen Möglichkeiten sucht, um die ›medizinische Welt‹ zu ›übersetzen‹, und welche Potenziale damit verbunden sein können, betont Dietrich von Engelhardt im nachstehenden Zitat und gibt zugleich eine Antwort auf die von Bettina von Jagow und Florian Steger (vgl. 2009) aufgeworfene Titelfrage, ›was (denn) die Literatur zur Medizin treibe‹. Dass es die Literatur dorthin treibt, mag ein gedanklicher Gang durch die eigene Bibliothek verdeutlichen, geleitet von der – in den meisten Fällen wohl zu negierenden – Frage, ob sich hier überhaupt Texte finden lassen, in denen es *nicht* um Medizin, Krankheit oder Gesundheit geht. In Bezug auf medizinische Themen weise die Literatur, so Engelhardt,

auf Gefahren und Risiken der Medizin, auf Technisierung und Anonymisierung, auf den Verlust der Menschlichkeit hin. Mit ihren Ideen, Metaphern und Symbolen erfüllen literarische Werke das Bedürfnis nach Deutungen der Krankheit, die über alle naturwissenschaftlich-medizinischen und sozialpsychologischen Erklärungen hinausgehen. In der Literatur wird die übliche Trennung von ›gesund‹ und ›krank‹, von Norm und Abnormität in Frage gestellt oder relativiert; der Kranke kann als der eigentlich Gesunde erscheinen, Krankheiten können als Signaturen ihrer Zeit, das Krankenhaus als Abbild der Welt verstanden werden. (Engelhardt 2005: 2)

4 Mit der Problematik der Grenzziehungen als solcher, die keineswegs immer eindeutig und zugleich dem historischen Wandel unterworfen ist, setzt sich Anz (vgl. 1989: 26f.) fundiert auseinander.

Diese in die Literatur gesetzte Hoffnung ist an sich durchaus zu begrüßen, in vielen Fällen sicher auch begründet, angesichts stets neu aufkeimender Kontroversen um die gesellschaftliche Relevanz der Literatur vielleicht auch noch deutlicher zu vertreten – dies aber wohlweislich in dem Bewusstsein, dass Literatur sich darauf nicht reduzieren lässt, sich als widerspenstiger erweist. Demnach ist sowohl die Vorstellung eines ›literarischen Leistungspakets‹ mit ausbildungspraktischer ›Verwertbarkeit‹ und Ratgeberfunktion wie auch die von Steger formulierte Idee der Etablierung eines ›literarischen Kanons der Medizin‹, wobei ›leitendes Moment der Textauswahl [...] die lebensweltliche Dichte der Texte‹ sein sollte, ›nicht so sehr die Ästhetik‹ (Steger 2016: 232), aus literaturwissenschaftlicher Perspektive der kritischen Reflexion und Diskussion bedürftig.⁵

Aus Sicht der Literatur- und Geisteswissenschaften bietet es sich wiederum an, ›eigene‹ wissenschaftliche Forschungsbemühungen im Bereich der ›medizinischen Literatur‹ anzustrengen, die neben dem didaktischen Potenzial der Literatur für die Medizin vor allem Ansätze einer *Ästhetik der Medizin* entwickeln, die gleichwohl nach Chancen wie nach Grenzen ästhetischer Darstellungsformen zu fragen hätte (vgl. dazu Bendheim/Pavlik 2019). In den verschiedenen Disziplinen der *humanities* wäre beispielsweise zu erörtern, was ästhetische Krankheitsdarstellungen leisten, welche Bedeutungsebenen, Ideen, Erkenntnisse, Vorstellungen von Ursachen, Verläufen und Strukturen von kranken bzw. krankhaften Körpern, Körperschaften, Denk- und Lebensweisen generiert werden; wie diese »möglicherweise aber auch dazu beitragen, intendierte oder nichtintendierte *misreadings* zu produzieren und/oder gewohnte Denkweisen infrage zu stellen« (ebd.: 9).

Krankheit und Gesundheit auf der Ebene ihrer Figurationen, in Form rhetorischer Stilfiguren wie Metaphern oder Allegorien, aber auch in einem weiteren Sinn in narrativen und künstlerischen Verfahren zu reflektieren, erlaubt zu beschreiben und zu verstehen, wie bestimmte Begriffe aus einem Begriffsfeld heraus »in die weltgeschichtliche Lage hineinwachsen« (Auerbach 1967: 92); wie sich aus Figurationen also neue Reflexionsebenen eröffnen, aus denen sich wiederum neue Bedeutungsebenen entwickeln, die daran teilhaben (können), dass sich unser Wissen grundlegend und stillschweigend reorganisiert. Neben der Frage nach dem Mehrwert, der sich aus der figürlichen Rede für eine gesellschaftliche, medizinische Realität ableiten ließe, geht es dann vor allem darum, »das Verhältnis von Phantasie und Logos« als »eine katalysatorische Sphäre« zu begreifen, »an der sich zwar ständig die Begriffswelt bereichert, aber ohne diesen fundierten Bestand dabei umzuwandeln und aufzuzehren«, wie Blumenberg (1998: 11) in den *Paradigmen zu einer Metaphorologie* treffend formuliert. Die Beschäftigung mit medizinischer Literatur setzt Energien frei und bringt Reflexionen in Gang, die aus einem ›Erkenntnisraum eigenen Rechts‹ erwachsen.

Auch diachrone Wandelphänomene in literarischen und gesellschaftlichen Diskursen über medizinische Themen wären dabei genauer in den Blick zu nehmen. Sie treten etwa in der zeittypischen Verwendung, Bedeutung und Kraft medizinischer Metaphern (wie dem ›gesunden Volkskörper‹, dem ›gesunden Menschenverstand‹, der EU als ›Global

5 Einer solch notwendigen kritischen Reflexion widmen sich unter anderem die Ausführungen auf S. 158f. dieses Beitrags.

Player«, Corona als »Chinese Virus« usw.) hervor und bewirken, dass die Weise der Schilderung von Lebensschwierigkeiten und Konflikten (Krankheit, Leid, Schmerz, Tod) in je unterschiedlichen Epochen ganz anders klingt. Ihre Analyse kann zu einem erhellenden Verständnis darüber beitragen, welche gesellschaftlichen, politischen, philosophischen, theologischen usw. Norm- und Normalitätsvorstellungen zu welcher Zeit als erstrebenswert galten und welche Normen und Werte eine Gesellschaft zu bestimmten Zeiten prägten. Denn ästhetische Formen von Krankheit werden ganz wesentlich durch die Vorstellungen und Weltanschauungen ihrer Zeit beeinflusst, »zum Teil [...] durch herrschende wissenschaftliche Auffassungen, zum Teil durch die allgemeine Sprache des Zeitalters und seiner Interessen« (Jaspers 1973: 715). Vice versa können Begriffe, Metaphern und Erzählungen von Krankheit und Gesundheit selbst stilprägende Qualitäten besitzen, sie können dazu führen, dass sich bestimmte Denkmuster ausbilden und verfestigen, Einfluss auf unsere Vorstellungen von Medizin nehmen und zu wissenschaftlichen Erkenntnissen bzw. Einsichten beitragen – genauso aber auch bloß modisch wechselnde Sprechweise bleiben. In beiden Fällen wird deutlich, dass Krankheitsgeschichten und -narrative stets mehr sind als die Schilderung singulärer Krankheitsfälle: Das literarische Sprechen über Gesundheit und Krankheit und die darin enthaltene Metaphorik lassen sich lesen als Symptom einer Gesellschaft, einer Kultur, als »Teil eines kollektiven Gedächtnisses der Zeit« (Friedrich 2015: 173), als Zeitdiagnose.

Die hier nur beispielhaft skizzierten Forschungsdimensionen ließen sich in verschiedene Richtungen weiterentwickeln und vertiefen. Sie sind hier lediglich angeführt, um das Potenzial einer medizinischen Literaturwissenschaft anzudeuten und um damit, im wiederholten Bezug auf eine Formulierung Stegers (2016), zu zeigen, dass nicht nur die Literatur zu einer »verstehenden Medizin«, sondern auch die Medizin zu einer verstehenden Literatur(-wissenschaft) beitragen kann.

2. Interkulturalität und Medizin

Unser Vorhaben, über das Verhältnis von interkultureller Literaturwissenschaft und Medizin nachzudenken, entsprang zunächst einem literaturwissenschaftlichen und einem interkulturellen Anliegen. Selbstverständlich hat man sich das Literaturwissenschaftliche und das Interkulturelle nicht als zwei streng voneinander separierbare Entitäten vorzustellen. Ganz im Gegenteil ging und geht es gerade im Rahmen der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* immer wieder darum, beide wechselseitig aufeinander zu beziehen, etwa dadurch, dass Phänomene der Andersheit – ästhetisch hier und kulturell dort – in ihrer Reziprozität reflektiert und analysiert werden, sodass es sich anbietet, poetische und kulturelle Alterität im Anschluss an Norbert Mecklenburg (vgl. 1987) und Herbert Uerlings (vgl. 1997: 8) als Komplementärphänomene zu begreifen. Wir werden auf diese uns wichtige Komplementarität noch einmal zurückkommen.

Wenn hier also nachfolgend von Interkulturalität die Rede sein soll, so geschieht dies unter literaturwissenschaftlichen bzw. literarästhetischen Vorzeichen. Eine solche Selbstverortung folgt keinem Selbstzweck, sondern ist angezeigt in einem Themenfeld, das wie das Verhältnis von Literatur und Medizin historisch schwierig zu fassen ist und sich mit einer verwirrenden Fülle von Fragestellungen konfrontiert sieht.

Je nach fachlichem Herkommen werden Medizinhistoriker womöglich Literatur als Medizin betrachten, Kulturhistoriker den historischen Quellenwert der Literatur für die Medizingeschichte hervorheben und Literaturhistoriker, die sich als Kunst- und nicht als Geschichtswissenschaftler verstehen, den Mehr- oder Eigenwert literarischer Formen für die Produktion, Darstellung und Vermittlung medizinischen Wissens in Literatur *und* Medizin betonen. (Zelle 2013: 87; Hervorh. i.O.)

Insofern ist es auch nicht unerheblich, dass der ausgesprochen verdienstvolle Beitrag über *Gesundheit und Krankheit* im *Handbuch interkulturelle Germanistik* aus dem Jahre 2003 mit Dietrich von Engelhardt (vgl. 2003) von einem Wissenschafts- und Medizinhistoriker und eben nicht von einem Philologen verfasst wurde. Zwar sind Engelhardts Beiträge über Literatur und Medizin inzwischen Legion und aus dem Forschungsfeld nicht wegzudenken, für die literaturwissenschaftliche Interkulturalitätsforschung und auch über sie hinaus ist der Handbuchbeitrag jedoch so gut wie ohne Resonanz geblieben.⁶

Die Überraschung darüber mag sich in Grenzen halten, wenn man sich vor Augen führt, worin Engelhardt unter anderem die Perspektiven für eine interkulturelle Germanistik in diesem Zusammenhang sieht:

Gesundheit und Krankheit verbinden sich mit Fremdheitserfahrungen und Problemen interkultureller Kommunikation – außerhalb wie innerhalb der Medizin – und führen so stets auch zu Kulturvergleichen. Gesundheit und Krankheit stellen landeskundliche und ethnokulturelle Erscheinungen dar. Der interkulturelle Dialog auf dem Gebiet von Gesundheit und Krankheit kann selbst wieder zur Humanisierung der modernen Medizin beitragen. (Engelhardt 2003: 163)

Den Referenzrahmen dieser Äußerung bildet ein germanistisch lange Zeit etabliertes (Vor-)Verständnis von Interkulturalität, das vorzugsweise Richtung ›Interkulturelle Kommunikation‹, ›DaF‹ und ›Landeskunde‹ gravitierte und im Kernfach dazu (ver-)führte, ihren VerfechterInnen eine Expertise in philologischer Analysekompetenz abzusprechen. Der in dem interkulturellen Dialog verortbare Anspruch auf Humanisierung kommt darüber hinaus einer Auffassung von Interkulturalität entgegen, die sich dem ›Prinzip der Partnerschaft‹ verpflichtet weiß und in der sich zugleich ›Ausdruck und Programm eines Verständigungswillens‹ (Wierlacher 2003: 259) äußert. Das ist aller Ehren wert und ethisch ein hehrer Anspruch, aber keiner, der nachweislich in dem Ruf literaturwissenschaftlicher Dignität stehen würde. In eine ähnliche Richtung gehen die von Engelhardt initiierten und inzwischen Schule machenden Versuche, der Literatur

6 Die Bedeutung Dietrich von Engelhardts für die Be- und Verarbeitung des Forschungsfeldes von Literatur und Medizin und die Erschließung seiner Grundlagen kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden und wird sichtbar dokumentiert durch das mehrbändige, inzwischen in der zweiten und erweiterten Auflage erschienene Kompendium *Medizin in der Literatur der Neuzeit* (vgl. Engelhardt 2018–2021), dessen Band II (*Bibliographie der Forschung*) ein Verzeichnis mit annähernd 17.000 Titeln enthält. Allerdings ist erstaunlicherweise nicht einmal in ihm unter den mehr als 150 Einträgen, die für Engelhardt dort nachgewiesen werden, der Artikel aus dem *Handbuch interkulturelle Germanistik* belegt.

eine wichtige »anthropologische Korrektivfunktion« (Zelle 2013: 89) im Rahmen der medizinischen Ausbildung beizumessen. Sie firmieren unter dem bereits angesprochenen Namen der *Medical Humanities* und haben zum Ziel, Kunst und im Besonderen Literatur

mit Medizin beziehungsweise medizinischer Ausbildung zu verbinden. Dabei geht es einerseits darum, wie die Beschäftigung mit Literatur dem Behandlungsteam helfen kann, ein tieferes Verständnis für die Persönlichkeit des kranken Menschen zu entwickeln. Andererseits geht es um die Kunst als Medium der Kreativität. (Steger 2021: 67)

Angesicht eines mehr und mehr durch biomedizinische Daten definierten Patientenwesens sollen die *Medical Humanities* mithilfe der Literatur dieser Entindividualisierung entgegenwirken und »zu mehr Menschlichkeit in der Medizin« (ebd.: 78) beitragen.

Dem Forschungsansatz der *Medical Humanities* soll hier keinesfalls die Berechtigung für ihr Tun abgesprochen werden. Vielmehr verstehen sich die vorliegenden Ausführungen als ein Beitrag, mit dem das Verhältnis zwischen Literatur und Medizin um eine bislang weitgehend vernachlässigte Ausrichtung erweitert werden soll. Dies geschieht aber nicht unter der gedanklichen Voraussetzung, dass Literatur die Welt besser machen würde oder weil am literarischen Wesen die medizinische Welt genesen könnte. Wenn die Medizin, zumal diejenige, die sich Humanmedizin nennt, sich für die Belange des Humanen tendenziell immun zeigt, dann wird sie in der Literatur, die in ihren avanciertesten Zeugnissen wie eine »Axt [...] für das gefrorene Meer in uns« (Kafka 1975: 28) wirken soll, erst recht keine Erfüllungsgehilfin für ihr Dilemma finden. Wer mit Franz Kafkas Literaturbestimmung sympathisiert, zeigt zugegebenermaßen ein Interesse für solche Werke, die stören, irritieren, aus der Fassung bringen – was aber nicht gleich heißen muss, dass man als MedizinerIn mit Gottfried Benn durch »Krebsbaracken« ziehen, als PflegerIn Anton Tschechows *Krankenstation Nr. 6* erkunden oder als PatientIn sich in Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur* vertiefen sollte. Oder vielleicht doch? »Wir müssen Dostojewski lesen, wenn wir elend sind, wenn wir bis zur Grenze unserer Leidenfähigkeit gelitten haben«, lautet eine Leseempfehlung Hermann Hesses, erst dann sei man empfänglich »für die armen Teufel seiner Dichtungen, dann leiden wir ihre Leiden, starren mit ihnen gebannt und atemlos in den Strudel des Lebens, in die ewig mahlende Mühle des Todes.« (Hesse 1982: 305) Es bleibe freilich dahingestellt, ob das der Geist ist, von dem sich die *Medical Humanities* eine Sensibilisierung für »Kranke in Not« (Engelhardt 2021: 113) versprechen. Doch diejenige Literatur, die als Remedium dienen könnte oder in dem Ruf steht, als solches seinen Dienst zu leisten: Möchte man sie – Gesunden präventiv und Kranken kurativ – wirklich empfehlen oder womöglich noch: ans Herz legen?

Literatur geht im besten Fall von Hand zu Hand; zur Handreichung taugt sie weniger. Darum widmete sich der für die vorliegenden Ausführungen einschlägige und jüngst veröffentlichte Sammelband *Figurationen von Krankheiten* im Wesentlichen auch nicht dem didaktischen Potenzial der Literatur für die Medizin, sondern unter anderem der Frage, wie und inwiefern Literatur »gewohnte Denkweisen« (Bendheim/Pavlik 2019: 10) infrage stellt. Dabei ist gerade die Infragestellung solcher Denkweisen für das Verhältnis von Literatur und Medizin von einiger Bedeutung, insofern sie das Wissen der jeweils anderen Seite unter Vorbehalt stellt. Die Corona-Pandemie hat dazu beachtli-

chen Anschauungsunterricht geliefert. Vor allem hat sie vor Augen geführt, dass sich bei Phänomenen ihrer Art und angesichts der ausufernden Herkunfts-, Grenz- und Konkurrenz narrative schwerlich von ihrer interkulturellen Bewandnis absehen lässt. Nicht von ungefähr gehörten Giovanni Boccaccios *Decamerone* und Albert Camus' *Die Pest* zu den angesagtesten Texten dieser Zeit – als untrügerisches Zeichen der Entgrenztheit sowohl der pandemisch verlaufenden Krankheit als auch der Literatur, die über sie zeitenthoben spricht.⁷

Deshalb überrascht es am Ende doch und umso mehr, dass es zwar inzwischen zu den Selbstverständlichkeiten gehört, Literatur und Medizin jeweils interkulturell bzw. unter den Bedingungen von Interkulturalität zu reflektieren, dies aber mit Blick auf beider Verhältnis ausgesprochen selten geschieht. Man verwechsle dabei nicht die zur Gewohnheit gewordene Rede über die »zwei Kulturen«, die seit Charles Percy Snow unter anderem auch in die Beziehungsgeschichte von Literatur und Medizin Einzug gehalten hat (vgl. Pethes/Richter 2008: 10; Neumeyer 2008), mit Ansätzen der Interkulturalitätsforschung, die sich für das Zwischen von Kulturen interessiert. Bei den einen handelt es sich um wissenschaftliche Disziplin- bzw. Fachkulturen, bei den anderen um Kulturen in einem anthropologischen Sinn. Wenn es einen Berührungspunkt zwischen diesen beiden Sphären gibt, so liegt er im Komparativen. »Der traditionelle literaturwissenschaftliche Ort, über Literatur und Medizin zu forschen, ist die Komparatistik« (Zelle 2013: 87). Das gilt in ähnlicher Weise auch für die literaturwissenschaftliche Interkulturalitätsforschung (vgl. Kretzschmar 2013). Sie hat nur, obwohl mehrfach eingefordert, noch keinen rechten Begriff davon. Ihre Beschäftigung mit dem Themenfeld Literatur und Medizin könnte dazu beitragen, ihn zu stärken. Umgekehrt könnte die Interkulturalitätsforschung das Themenfeld dadurch stützen und bereichern, dass mit ihrer »kulturkomparatistischen Grundeinstellung« (Holdenried 2022: 11) nicht nur kulturell je anders ausagierte Repräsentationsformen und Diskursivierungen von Medizin, Gesundheit und Krankheit in den Blick geraten (vgl. Böltz 2016: 26); ihr wäre es auch möglich, sich in die Beantwortung der Frage einzubringen, wie und mit welcher Wirkung »Literatur die kulturspezifisch geprägte Erfahrung von Krankheit und Tod« darstellt und welche Funktion sie »bei der Etablierung und Transformation von Wertgefügen« einnimmt, »die den gesellschaftlichen Umgang mit dem Pathologischen steuern« (Käser 2014: 15). Schließlich ließen sich ganz allgemein »vermeintliche Gewissheiten über Krankheit und Gesundheit, Norm und Abnormalität« (Fischer/Gadebusch Bondio 2016: 9) hinterfragen und dadurch die Relativität von Gesundheit und Krankheit gerade auch aus einer interkulturellen Perspektive diskutieren.

Krankheit wird häufig als sinnwidrig erfahren. Mit dem Mikrobiologen und Wissenschaftstheoretiker Ludwig Fleck könnte man demgegenüber Gesundheit als »eine Metapher für eine besondere Erscheinungsform der Krankheit« (Zittel 2021: 132) verstehen. Wie auch immer: In beiden Fällen richtet sich die Aufmerksamkeit auf einen Zustand, der wiederholt als fremd wahrgenommen bzw. mit Fremdheit assoziiert wird. Dass es sich bei Literatur und Interkulturalität um spezifische Konfigurationen von und Beschäftigungsformen mit Andersheit bzw. Alterität handelt, ist eine Koinzidenz, deren epistemisch hier nur angedeutete und noch weiter zu vertiefende Relevanz für das Verhältnis

7 Vgl. hierzu ausführlich das nachfolgende Kapitel dieses Beitrags.

von Literatur und Medizin im Allgemeinen und für die an Medizin interessierte interkulturelle Literaturwissenschaft im Besonderen produktiv gemacht werden könnte und sollte.

Anhand des Entwurfs zu einer genuin literarischen Epidemiologie soll im Folgenden der zuvor theoretisch erörterte Zusammenhang zwischen Literaturwissenschaft, Interkulturalität und Medizin in der philologischen Praxis exemplifiziert werden.

3. Entwurf zu einer literarischen Epidemiologie

3.1 Giovanni Boccaccio: *Il Decamerone* (1349–1353)

Giovanni Boccaccio verfasste seine Novellensammlung *Il Decamerone*, das »Zehn-Tage-Werk« – so die deutsche Übersetzung des gräzisierenden italienischen Titels –, zwischen 1349 und 1353, i.e. an der Schwelle zwischen Mittelalter und Renaissance. Nach dem *Proemio*, in dem die Dichtung in ihrer Funktion als trostspendendes Linderungsmittel profiliert wird (vgl. Boccaccio 1973: 1–3),⁸ geht der Erzähler in medias res der Pest, die 1348 in Boccaccios Heimatstadt Florenz wütete. Schon einmal hatte die Pest die damals bekannte Welt pandemisch heimgesucht. Die erste dokumentierte Station der ersten historisch greifbaren Pandemie war im Jahr 541 n. Chr. Pelusium im Nildelta, von dort aus expandierte die Seuche in den gesamten euro-mediterranen Raum. Bis in das 8. Jahrhundert hinein flackerte sie endemisch im Osten wie im Westen auf und verschwand danach aus bislang ungeklärten Gründen. In Ermangelung medialer Voraussetzungen zur effizienten Speicherung und Distribution von Informationen waren die Menschen vollkommen ahnungs- und ratlos, als die Pest in der Mitte des 14. Jahrhunderts erneut über Europa hereinbrach. Im Jahr 1347 verbreitete sie sich von der Krim aus auf dem Seeweg über den ganzen europäischen Kontinent und überzog ihn bis in die ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts mit rezidivierenden Ausbruchswellen. Die letzte große Pestepidemie in Westeuropa ereignete sich 1720 in Marseille, im geographisch gesamteuropäischen Rahmen 1771 in Moskau. Danach hatte zumindest Europa die »größt[e] Naturkatastroph[e] der Menschheit« (Hach/Hach-Wunderle 2017: 13) überstanden.⁹

Bereits der Anfang der Rahmenhandlung des *Decamerone* erhellt, dass die Pest im symbolischen System und Imaginären der Kultur, folglich auch in der Literatur, immer mehr ist als die medizinische Entität »Pest«, z.B. über poetologische Potenziale verfügt. »Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra et erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia riposto, il quale tanto più viene lor piacevole, quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza.«

8 Vgl. zu der vom Erzähler intendierten tröstenden Wirkung auch die *Conclusion* (Boccaccio 1973: 677–681).

9 Zu der zweiten Pestpandemie vgl. Benedictow 2004; Bergdolt 2021: 41–49; Cohn 2003; Naphy/Spicer 2007; Reinhardt 2021; Snowden 2019: 36–38; Vasold 2003: 101–123; Winkle 2021: 443–506.

als eine empiriebasierte Wissenschaft.¹³ In die hippokratische Seuchenätiologie konnten sich astromedizinische und meteoropathologische Theoreme einfügen. So wurde die Entstehung von Miasmen teils auf exzeptionelle Naturerscheinungen wie Vulkanausbrüche zurückgeführt oder auf ungewöhnliche planetare Konstellationen. Überlegungen zu einer Ansteckung von Mensch zu Mensch über ein *contagium vivum* finden sich zwar,¹⁴ doch blieben diese sporadisch und bis in das 19. Jahrhundert ohne Einfluss auf die akademische Medizin. Der Aufstieg der Bakteriologie um 1900 beendete schließlich den Streit zwischen Miasmatikern und Kontagionisten zugunsten der Letzteren. Mit der Etablierung der Bakteriologie war aber auch das Ringen um die Deutungs- und Kompetenzhoheit zwischen Medizin und Religion beendet.¹⁵ In Anlehnung an die Funktion biblischer Seuchennarrative, etwa der Episode vom Auszug aus Ägypten oder der sog. Pest unter den Philistern, sah der religiöse Diskurs in der Pest eine Strafe Gottes für die Sünden der Menschen.¹⁶

Nach der vermiedenen Stellungnahme zur Ätiologie der Seuche versammelt Boccaccio präfigurativ die elementaren Erzählmuster und Topoi des *plague writing*. Dabei handelt es sich um ein zwar heterogenes, dennoch eigenständiges, zudem gattungsübergreifendes Genre, dessen gemeinsamer Nenner die Literarisierung der Pest bzw. von Seuchen im Allgemeinen ist.¹⁷ Der Erzähler des *Decamerone* erwähnt unter anderem die Leitsymptome der Pestbeulen, der sog. Bubonen, und der dunklen Hautflecken, denen die Pest ihre nachträgliche Umschreibung als ›Schwarzer Tod‹ verdankt, ferner die Ohnmacht angesichts der Ineffizienz medizinischer, politischer und religiöser Maßnahmen, das polarisierte Verhalten der Menschen zwischen Mäßigung und Raison einerseits und Katastrophenhedonismus andererseits sowie den Kollaps der gesamten gesellschaftlichen und kulturellen Ordnung.¹⁸ Zwar drängen sich die Symptomatik und die gesellschaftlichen Folgen der Pest der sinnlichen Erkenntnis regelrecht auf, die Ursache, das Bakterium *Yersinia pestis*, und dessen Übertragungswege entziehen sich aber der Sichtbarkeit. Insbesondere in der vormikrobiologischen Ära, in der das menschliche Auge noch nicht in den Kosmos der wimmelnden Einzeller vorgedrungen war, ergab sich daraus eine ästhetische und epistemische Leerstelle. Mit den ihr eigenen Techniken der Visualisierung gelingt es der Literatur dennoch, das Invisible zu plausibilisieren und dadurch einen epistemischen Gewinn zu erzielen.¹⁹ Für die indirekte Darstellung der unmittelbar nicht darstellbaren Ausbreitung der Pest greift Boccaccio auf die Feuermetaphorik zurück: »E fu questa pestilenza di maggior forza; per ciò che essa dagl'infermi di quella, per lo comunicare insieme, s'avventava a' sani, non altramenti che faccia il fuoco

13 Zu Galen vgl. Jouanna 2012: 259–359; Nutton 2020; Snowden 2019: 22–24.

14 Zu den kontagionistischen Theorien in der Vormoderne vgl. Wolff 2021: 225–245.

15 Zum Aufstieg der Bakteriologie zu einer Leitwissenschaft der Moderne vgl. Berger 2009; King 2021; Sarasin u.a. 2007.

16 Zum religiösen Seuchendiskurs vgl. Snowden 2019: 64–68; Winkle 2021: 422–428, 457f.

17 Zum *plague writing* vgl. Gilman 2009.

18 Vgl. Jürgen Grimms gliedernde Zusammenfassung der Motive und narrativen Muster von Boccaccios Pestbeschreibung, die zu Standards des *plague writing* arrivierten (Grimm 1965: 111–114).

19 Dies trifft gleichermaßen für die Malerei zu, die zusammen mit der Literatur auf ein teils gemeinsames allegorisches, metaphorisches und symbolisches Repertoire zur plastischen Veranschaulichung von Seuchen zurückgreifen konnte. Zum Pestmotiv in der Malerei vgl. z.B. Boeckl 2000.

alle cose secche o unte, quando molto gli sono avvicinate.« (Boccaccio 1973: 6)²⁰ Mit der Vorstellung eines infektiösen Brandes untergräbt der Text die Hegemonie der hippokratisch-galenischen Miasmadoktrin und nimmt die kontagionistische Position einer Ansteckung von Mensch zu Mensch ein, die bis in das 19. Jahrhundert randständig bleibt. Die kritische Epidemiologie des *Decamerone* kulminiert schließlich in der folgenden Exklamation des Erzählers: »Quanti valorosi uomini, quante belle donne, quanti leggiadri giovani, li quali non che altri, ma Galieno, Ippocrate, o Esculapio avrieno giudicati sanissimi, la mattina desinarono co' loro parenti, compagni et amici, che poi la sera vegnente appresso nell'altro mondo cenarono colli loro passati!« (Boccaccio 1973: 12)²¹ Indem die Literatur die Krise des menschlichen Wissens und das Scheitern von Medizin, Religion und Politik ausstellt, bewährt sich ihre Autorität als epistemisches Korrektiv.

Nach dem düsteren Panorama des kollektiven Pestalltags verengt Boccaccio den Fokus auf eine Gruppe individueller Figuren: auf sieben junge Frauen und drei junge Galane, die sich in der Kirche Santa Maria Novella begegnen und entscheiden, Florenz temporär zu verlassen. Es handelt sich dabei nicht um eine beliebige Kirche. Santa Maria Novella war das intellektuelle Zentrum von Florenz (vgl. Flasch 1992: 96), darüber hinaus stellt der Beiname der Patronin, *novella*, eine sakral konnotierte Vorwegnahme dessen dar, was Boccaccio extradiegetisch und die Figuren intrafiktional begründen: ein neuartiges Erzähldispositiv, nämlich die Novelle.²² Die FlorentinerInnen ziehen sich auf ein Landgut zurück, das, mit dem Horror der verseuchten Stadt kontrastierend, die idealisierten Züge eines bukolischen Locus amoenus trägt. Dort angekommen, fassen sie den Beschluss, sich täglich jeweils eine Geschichte, eine »novelletta« (Boccaccio 1973: 21), zu erzählen. Bei Boccaccio stellt die Pest folglich die produktionsästhetische Voraussetzung für Literatur dar und, da die »novellette« der FlorentinerInnen der modernen europäischen Novellistik den Weg ebneten, einen gattungskonstitutiven Faktor.²³ Die Literatur ihrerseits ist ein Trost spendendes, »immunisierendes« Mittel gegen die Pest, das andere Diskurse der Zeit schuldig blieben.²⁴ In diesem Zusammenhang ist die Seuche gewiss nicht im bakteriologischen Sinne zu verstehen, sondern in dem eines psychischen Ausnahmezustands, der von dem medizinischen evoziert wird. Die Consolatiofunktion, die der Erzähler im *Proemio* und in der *Conclusion*e der Literatur emphatisch zuschreibt, erfährt somit eine performative Umsetzung im Haupttext und lässt die Literatur sich als eine Kultur- und Psychotechnik der Seuchenbewältigung behaupten.

20 »Die Seuche gewann um so größere Kraft, da sie durch den Verkehr von den Kranken auf die Gesunden überging, wie das Feuer trockene oder brennbare Stoffe ergreift, wenn sie ihm nahe gebracht werden.« (Boccaccio 1999: 15)

21 »Wieviel rüstige Männer, schöne Frauen und blühende Jünglinge, denen, von andern zu schweigen, selbst Galen, Hippokrates und Askulap das Zeugnis blühender Gesundheit ausgestellt hätten, aßen noch am Morgen mit ihren Verwandten, Gespielen und Freunden, um am Abend des gleichen Tages in einer andern Welt mit ihren Vorfahren das Nachtmahl zu halten!« (Boccaccio 1999: 22)

22 Die sakralisierend-apotheotische Selbstinszenierung der Dichtung durch allusive Engführung oder Analogisierung mit der Religion gibt bereits der Titel »Decamerone« zu erkennen, der sich an das theologische Hexaameron anlehnt. Vgl. hierzu Flasch 1992: 33f.

23 Zur Gattungstradition der Novelle vgl. Heimböckel 2021; Neuschäfer 1969.

24 Zu der im *Decamerone* niedergelegten impliziten Theorie der Literatur als eines Psychotherapeutikums vgl. Marafioti 2018: 29–66; Olson 1982: 165–183.

Dass der Ausnahmezustand ›Pest‹ auch produktive Energien freizusetzen vermag, dokumentiert nicht allein der narrative Diskurs der FlorentinerInnen, der die Seuche abwehrt, indem er sie aus den Binnenerzählungen verbannt. Der epidemiebedingte Ausnahmezustand begründet überdies eine Gegengesellschaft. Während die Frauen im seuchenfreien Alltag dem Diktat der Familie unterstellt sind, wie der Erzähler im *Proemio* bedauert (vgl. Boccaccio 1973: 2), besitzen sie, numerisch überlegen, während der Pause von der Epidemie die gleichen Rechte wie ihre männlichen Begleiter, übernehmen die täglich rotierende RegentInnenschaft und partizipieren an der Poiesis von Literatur, die in der Entstehungszeit des *Decamerone* gemeinhin ein Privileg der Männer war. Die Suspension der sozialen Normen und Konventionen, die die Pest bewirkt, führt mithin nicht nur zu einem gleichsam apokalyptischen Zivilisationsverfall, sondern eröffnet auch Perspektiven auf alternative, bei Boccaccio: emanzipatorische Geschlechter- und künstlerische Lebensordnungen.²⁵

3.2 Mary Shelley: *The Last Man* (1826)

In struktureller Hinsicht besteht Mary Shelleys 1826 veröffentlichter Pestroman *The Last Man* wie das *Decamerone* aus einer Rahmen- und einer Binnenhandlung, verkehrt jedoch den thematischen Akzent der beiden Erzählebenen. Während die historisch reale Pestepidemie bei Boccaccio den Novellenkranz der zehn jungen FlorentinerInnen rahmt und produktionsästhetisch katalysiert, stellt die fiktive Pandemie bei Shelley das Zentrum des in drei Bände unterteilten Binnennarrativs dar. *The Last Man* beginnt damit, dass eine anonyme Erzählinstanz bei einer Reise nach Neapel im Jahr 1818 in der Höhle der aus Vergils *Aeneis* bekannten Sibylle von Cumae »leaves, bark, and other substances« (Shelley 1994: 5) entdeckt, die mit polyglotten Weissagungen der antiken Seherin beschriftet sind. Unter dem prophetischen Nachlass befindet sich die Geschichte Lionel Verneys, der als einziger Mensch einen weltweiten Pestausbruch am Ende des 21. Jahrhunderts überlebt und die Katastrophe rückblickend in einem von der Erzählinstanz der Rahmenhandlung rekonstruierten Tagebuch festhält. Der erste Band führt im Modus eines sentimental Bildungs- und Liebesromans die HauptakteurInnen ein: Lionel, den homodiegetischen Ich-Erzähler, und seine Schwester Perdita, ferner Adrian, Earl von Windsor, dessen Schwester Idris und Lord Raymond. Der zweite Band schildert die globale Ausbreitung der Pest infolge der Belagerung Konstantinopels, das der ruhmsüchtige Hasardeur Raymond trotz der dort grassierenden Seuche und aller Warnungen im Alleingang erstürmt. Das prävalente Erklärungsmodell für die Ursache und Transmission der Pest ist – gemäß der zur Entstehungszeit von *The Last Man* vorherrschenden hippokratisch-galenischen Ätiologie – das miasmatische, das belegen Formulierungen wie »pernicious qualities in the air« (ebd.: 246) und »pestilential atmosphere« (ebd.: 393). Dass literarische Repräsentationen von Seuchen ein poetologisches Mittel der Figurenprofilierung sein können, zeigt die Entwicklung Adrians. Zunächst kränklich und abseits der Öffentlichkeit in eine Vita contemplativa zurückgezogen, erfährt er eine Rekonvaleszenz und Heroisierung, nachdem er im pandemiebedingten Chaos das politische Amt des Lordprotektors übernommen hat. Der dritte Band legt den Fokus auf die sozialen Dynamiken

25 Zu den Utopiepotenzialen der Pest im *Decamerone* vgl. Ferme 2015: 42–46; Flasch 1992: 95–114.

ken der verbleibenden Mikrosozietäten nach dem Zerfall der makrogesellschaftlichen Ordnung und auf die Gruppe um Lionel, die den Entschluss fasst, nach Italien, in eine klimatisch freundlichere Region, zu emigrieren, und auf dem Weg dorthin sukzessiv dezimiert wird. Als einziger Überlebender erreicht Lionel Rom, *The Last Man* endet folglich mit der Gattungssignatur einer Robinsonade. Lionel vergleicht sich explizit mit Daniel Defoes gestrandetem Protagonisten, der zwar keine pandemische, so doch immerhin eine insulare Einsamkeitserfahrung macht: »For a moment I compared myself to that monarch of the waste – Robinson Crusoe.« (Ebd.: 448) Neben der Zeugenschaft für ein etwaiges postpestilenzialisches Menschengeschlecht gibt Lionel als Motivation für die Abfassung seines Tagebuchs die Consolatiofunktion des Schreibens an, die er in metaphorischer Engführung von Literatur und Pharmakologie mit einem Narkotikum gleichsetzt: »I had used this history as an opiate« (ebd.: 267). Das Opiat des Tagebuchs ermöglicht eine Überwindung der Einsamkeit. Zum einen kommt es im Akt des Erinnerns und Schreibens zu einer autokommunikativen Selbstverdoppelung, zum anderen wird durch die Apostrophierung von womöglich niemals existenten LeserInnen (vgl. z. B. ebd.: 90, 267) das Simulacrum eines Anderen produziert. Und da Lionels Bericht extradiegetisch Shelleys Roman darstellt, lässt sich die gesellschaftliche und kulturelle Rolle des *plague writing* als Antidot gegen die epi-, gar pandemische Isolationserfahrung bestimmen.

Shelleys Dystopie vom letzten Menschen ist nicht ohne Vorläufer.²⁶ Den Auftakt des ›Last Man‹-Erzähldispositivs bildet Jean-Baptiste Cousin de Grainvilles 1805 auf Französisch, 1806 in der englischen Übersetzung veröffentlichter Roman *Le Dernier Homme*, Lord Byron steuerte zu diesem Genre sein Gedicht *Darkness* (1816) bei, Thomas Campbells Gedicht *The Last Man* erschien im selben Jahr wie Shelleys Roman, und etliche ›letzte Menschen‹ vor und nach Shelley mehr wären zu nennen. Das (post-)apokalyptische Narrativ von der beinahe restlosen Extinktion der Menschheit war in den ersten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts derart inflationär vertreten, dass die Rezensionen zu Shelleys Beitrag die Konventionalität des Themas teils polemisch monierten.²⁷ Doch weit davon entfernt, ein epigonaler Abklatsch zu sein, markiert Shelleys Roman vielmehr die Klimax einer gattungsgeschichtlichen Entwicklung. Neu ist nicht, dass Shelley die originär religiöse Vorstellung von der Apokalypse säkularisiert und naturalisiert. In Grainvilles *Le Dernier Homme* ist das Aussterben der Menschheit zwar noch in einen religiösen Bedeutungsrahmen gespannt, aber schon Byron suspendiert jeglichen metaphysischen Referenten. Ohne transzendente Tiefendimension verdunkelt sich in *Darkness* die Sonne mit dem Ergebnis einer tödlichen Hungersnot. Innovativ hingegen ist Shelleys Verschränkung des ›Last Man‹-Motivs mit dem *plague writing* und überdies der Umstand, dass ihre Apokalypse nicht die gesamte Schöpfung betrifft: Aus dem Ende aller Zeiten wird bei ihr das Ende lediglich der Menschheit; das eschatologische Ende wird pluralisiert und partialisiert. Shelleys Pest steht somit am Anfang eines neuen, rein anthropozänen Modells der Apokalypse.

Mit der Naturkatastrophe ›Pest‹ figuriert Shelley im Medium der Literatur einen Universalangriff auf ideologische Kernbestände der abendländischen Tradition. An der

26 Zu den Antezedentinnen vgl. Weninger 2017.

27 Zu dem Echo der kontemporären Literaturkritik auf Shelleys Roman vgl. Paley 1993: 107–109.

ne, wurde geflissentlich ignoriert.³⁰ Überblendet war der Kulturantagonismus zwischen Morgenland und Okzident in den abendländischen Orientalismuskursen mit der binären Opposition von Mann und Frau. Dem generisch als weiblich repräsentierten Morgenland stand in dieser Schematisierung das mit einem männlichen Geschlechterindex versehene Europa gegenüber.³¹ Dementsprechend ist das Hindumädchen bei Liliencron Trägerin der Pest und stellt für die Identität und Integrität des europäischen Mannes eine infektiöse Bedrohung dar, die am Ende symbolisch überwunden wird, indem das lyrische Ich den Leichnam seiner Geliebten auf einem Scheiterhaufen verbrennt. Die Kremierung ist dabei soteriologisch überschrieben: Ob der mit dem Hindumädchen den Flammen übergebene ungeborene Sohn als Opfer diente, fragt sich die Sprecherinstanz, da nach der Einäscherung die Seuche jäh verschwand (vgl. Liliencron 1915: 54, V. 130–136). Liliencrons Gedicht reflektiert den religiösen Pestdiskurs zudem in Form des »schwarze[n] Engel[s]« (ebd.: 50, V. 5), der »[d]ie Rechte hielt, wie ein gezogen Schwert« (ebd.: V. 9), eines Pestengels also als Exekutive der göttlichen Strafe. Der apokalyptische Emissär Gottes und die messianische Opferlogik sind bei Liliencron indes keine religiösen Authentika, sondern zeugen von einem diskursiven Transformationsprozess, bei dem biblische Bilder und Denkfiguren von der Ästhetik angeeignet, säkularisiert und in das Repertoire der rhetorischen Ausdrucksmittel übernommen wurden.

Interdiskursiv verschaltet ist die Personifikation der Pest als eines schwarzen Engels mit einem medizinischen Theoriesplitter.³² Dass dieser aus »[d]em Urgrund eines breiten braunen Stromes / Aus Schlamm und Schlick« (Liliencron 1915: V. 6f.), i.e. aus dem schwerfällig alliterierenden, toxisch unsauberen Ganges, emporsteigt, zitiert die hippokratisch-galenische Epidemiologie, der zufolge Sümpfe und stehende Gewässer gefährliche Miasmaquellen sind (vgl. Bergdolt 2021: 21). Zwar haben die hippokratisch-galenisch geprägten Spekulationen wissenschaftlich längst ausgedient, sie wurden aber in der Funktion eines poetischen Bildspenders konserviert. Demgegenüber sind die »tausend, abertausend winzige[n] Käfer« (ebd.: V. 12), die den Menschen »durch die Lippen krochen« (Liliencron 1915: V. 15), bakteriologisch inspiriert. Zur Abfassungszeit des Gedichts war das menschliche Auge bereits in das Reich der Mikroben vorgedrungen. So beschrieb z.B. Filippo Pacini – von der Öffentlichkeit jedoch unbeachtet – im Jahr 1854 den Choleraerreger; und Koch gelang es 1883, das Kommabakterium *Vibrio cholerae* im Darm von an Cholera Verstorbenen nachzuweisen. Die ohne Mikroskop nicht sichtbaren Mikroorganismen plausibilisiert Liliencron, indem er sie entomologisch zu Käfern vergrößert und die Infektion als einen oralen Insektenbefall veranschaulicht.

Liliencrons *Die Pest* dokumentiert paradigmatisch die Stellvertretung der Cholera durch die Pest. Diese Allegorisierung bot zum einen den Vorzug, dass mit der Pest als einem historisch ferngerückten Phänomen die kontemporäre Leitseuche »Cholera« symbolisch aus dem vermeintlich gesunden Eigenen verdrängt und eine reflexive Distanz eingenommen werden konnte. Zum anderen ermöglichte es die Pest, das Darstellungstabus, mit dem die Magen-Darm-Infektion belegt war, zu umgehen: Vomitus und Diar-

30 Zur Cholera vgl. Baldwin 2005: 123–243; Snowden 2019: 233–268; Thomas 2020; Winkle 2021: 153–251.

31 Zur Feminisierung des Orients vgl. Lewis 1996.

32 Zur Interdiskurstheorie vgl. Link/Link-Heer 1990.

rhö, die ekelerregenden, ästhetisch zensierten klinischen Insignien der Cholera,³³ wurden in die vergleichsweise dezenten Pestbeulen und Hautflecken gehüllt.³⁴

3.4 Fazit: *plague writing* – ein Plädoyer für die interkulturelle Literaturwissenschaft

Die vorausgegangenen exemplarischen Analysen hatten zum Ziel, die Grundlagen einer genuin literarischen Epidemiologie zu skizzieren, die einerseits die gesellschaftliche und kulturelle Rolle des *plague writing* und andererseits die literarische Funktion der Pest umfasst, wobei sich beide Aspekte mitunter verschränken. Es sollte deutlich geworden sein, dass die Literatur nicht auf ein Archiv für medizinhistorisch relevantes Beleg- und Anschauungsmaterial reduziert werden darf, die Literaturwissenschaft dementsprechend keine Hilfswissenschaft für die Medizin ist. Die gesellschaftliche und kulturelle Rolle des *plague writing* besteht unter anderem in der Visualisierung des Invisiblen und des in der vormikroskopischen und vormikrobiologischen Ära Unbekannten: der pathogenen Mikroorganismen und ihrer Übertragungswege. Um das grundsätzliche Repräsentationsdilemma der Pest zu lösen, entwickelte die Literatur diverse Ästhetisierungsstrategien. Eine davon ist Boccaccios Vergleich der Infektion von Mensch zu Mensch mit einem Feuer, das gierig um sich greift. Ein weiterer Modus der Inszenierung der Pest ist der Zoomorphismus. So werden in Liliencrons Gedicht *Die Pest* die pathogenen Einzeller zu Käfern literarisch mikroskopierte und die Infektion als oraler Insektenbefall imaginiert. Daraus, dass der Literatur Techniken zur Verfügung stehen, die Ursache und Zirkulation der Pest der Anschauung zu vermitteln, resultiert eine weitere Funktion des *plague writing*, nämlich die Erwirtschaftung eines epistemischen Ertrags. Neben der Möglichkeit, die Pest rhetorisch sicht- und dadurch begreifbar zu machen, besteht die gesellschaftliche und kulturelle Rolle des *plague writing* zudem darin, das in unterschiedliche, historisch determinierte Spezialdiskurse zersplitterte Wissen über die Pest interdiskursiv zu integrieren. Das *plague writing* reflektiert unter anderem mit miasmatischen und kontagionistischen Theoriefragmenten die Medizin und spiegelt in Form der Strafätiologie die Religion wider. Der Literatur eignet indes mehr als eine bloß repräsentative oder reproduktive Funktion für die polydisziplinäre Auseinandersetzung mit

33 Zur ästhetischen Sanktionierung der Cholera vgl. Höll 2021: 39–59; Snowden 2019: 239f.

34 Dass Liliencrons Gedicht am Vorabend einer dritten Pestpandemie entstand, der Schwarze Tod mithin alles andere als eine atavistische Krankheit war, konnten er und seine ZeitgenossInnen natürlich nicht absehen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verbreitete sich die Pest von den südlichen Provinzen Chinas nach Osten, Indien und Südasien aus. Im Jahr 1894 kam es in Hongkong zu einem schweren Ausbruch, seit 1896 wütete sie in Singapur und in Indien, dort überwiegend in der Präsidentschaft Bombay, und expandierte schließlich auf dem Seeweg rund um den Erdball. Die dritte Pandemie forderte bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts an die 15 Millionen Todesopfer, die allermeisten davon hatte Indien zu beklagen, während die Industriegesellschaften Europas und Nordamerikas weitgehend verschont blieben, zusammen registrierten sie lediglich an die 8000 Tote. Von besonderer medizinhistorischer Bedeutung ist die dritte Pandemie, da es erst in dieser Zeit gelang, die Ätiologie und Epidemiologie der Pest zu klären. Im Jahr 1894 isolierte der Schweizer Arzt und Bakteriologe Alexandre Yersin, ein Schüler Louis Pasteurs, in Hongkong den Pestbazillus, späterhin als *Yersinia pestis* terminologisiert, und löste damit das Rätsel der Pest. Zur dritten Pandemie vgl. Snowden 2019: 38f., 332–356; Vasold 2003: 54–78; Winkle 2021: 506–515.

der Pest. Sie bildet nicht einfach nur verschiedene Spezialdiskurse ab, sondern vermag diese zugleich einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Als Beispiel hierfür sei Boccaccio bemüht, der der hippokratisch-galenisch geprägten Medizin und ÄrztInnenschaft seiner Zeit die bis in das 19. Jahrhundert isoliert bleibende Vorstellung einer Infektion von Mensch zu Mensch entgegenhält, mit der besagten Feuermetaphorik veranschaulicht und plausibilisiert. Als kritischer Interdiskurs und Fundus von Ästhetisierungsverfahren ist das *plague writing* mithin ein wichtiger Bestandteil des gesellschaftlichen und kulturellen Wissens über die Pest und ihrer medialen Repräsentation. Mit Boccaccio und Shelley lässt sich die Funktion des *plague writing* darüber hinaus als eine Kultur- und Psychotechnik der Seuchenbewältigung bestimmen. Dass die Pest semantisch abundant ist und sich im symbolischen System der Kultur, folglich auch in der Literatur, als ein ultimativer Katastrophentopos etablierte, verleiht dem *plague writing* des Weiteren eine allegorische Funktion. Es ist z.B. eine Referenz oder ein rhetorisches Substitut für andere epi-, gar pandemisch auftretende Krankheiten wie die ästhetisch tabuisierte Cholera. Neben dem Potenzial, übertragene Bedeutung zu generieren, besteht die literarische Funktion der Pest zudem in ihrer poetologischen Wirksamkeit: Sie kann eine rezeptions- und produktionsästhetische Konstituente, ein Mittel der Figurengestaltung sowie gattungsformativ sein und bewährt sich damit als ein poetologischer Einfluss- und Innovationsfaktor.

Es sollte gezeigt werden, dass sich die Pest nicht in einer medizinischen Entität, i.e. der durch *Yersinia pestis* hervorgerufenen Infektionserkrankung, erschöpft. In Literatur und Kultur ist sie eine semantisch wie funktional vielseitige Operatorin und agiert als solche in relativer Unabhängigkeit von historischen und medizinischen Faktizitäten. So trägt sie unter anderem Spuren ideologischer Ein- und Überschreibungen, die auch das *plague writing* reflektiert. Zu der diskursiven Polyvalenz der Pest gehören nicht zuletzt antiorientalistische und kolonialistisch geprägte Diskurse über ihre Ätiologie und Verbreitung. Vor diesem Hintergrund dient die wohl ikonischste Seuche der Menschheitsgeschichte als Folie für die Auseinandersetzung mit (vermeintlicher) Normalität und Alterität, Eigenem und Fremdem und erweist sich als ein hochgradig interkulturelles Phänomen. Daher kann der Pest in der Literatur nur eine interkulturalitätstheoretisch sensibilisierte Komparatistik gerecht werden, die – analog zu ihrem Untersuchungsgegenstand – vor sprachlichen, nationalen und kulturellen Grenzen nicht zurückschreckt.

Literatur

- Anz, Thomas (1989): *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. München.
- Auerbach, Erich (1967): *Figura*. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern u.a., S. 55–92.
- Baldwin, Peter (2005): *Contagion and the State in Europe, 1830–1930*. Cambridge u.a.
- Bendheim, Amelie/Pavlik, Jennifer (2019): *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Figurationen von Krankheit. Chance und Grenzen der Ästhetisierung*. Heidelberg, S. 7–17.
- Benedictow, Ole J. (2004): *The Black Death 1346–1353: The Complete History*. Woodbridge.
- Bergdolt, Klaus (⁴2021): *Die Pest. Geschichte des Schwarzen Todes*. München.

- Berger, Silvia (2009): Bakterien in Krieg und Frieden. Eine Geschichte der medizinischen Bakteriologie in Deutschland: 1890–1933. Göttingen.
- Blumenberg, Hans (1998): Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt a.M.
- Boccaccio, Giovanni (1973): Il Decamerone. Hg. v. Angelo Ottolini. Mailand.
- Ders. (1999): Das Dekameron. Aus dem Ital. v. Karl Witte. Düsseldorf/Zürich.
- Boeckl, Christine M. (2000): Images of Plague and Pestilence: Iconography and Iconology. Kirksville.
- Bölts, Stephanie (2016): Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800. Berlin/Boston.
- Cohn, Samuel K. (2003): The Black Death Transformed: Disease and Culture in Early Renaissance Europe. London/New York.
- Dodds, Ben (2022): Myths and Memories of the Black Death. Cham.
- Engelhardt, Dietrich von (2003): Gesundheit und Krankheit. In: Alois Wierlacher/Andrea Bogner (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart/Weimar, S. 158–165.
- Ders. (2005): Geleitwort. In: Bettina von Jagow/Florian Steger (Hg.): Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Göttingen, S. 1–6.
- Ders. (2018–2021): Medizin in der Literatur der Neuzeit. Bde. I–V. 2., erw. Aufl. Heidelberg.
- Ders. (2021): Der Beitrag der Literatur und Künste für eine moderne und humane Medizin (Medical Humanities). Kontext – Dimensionen – Perspektiven (2017). In: Ders. (Hg.): Medizin in der Literatur der Neuzeit. Bd. IV: Wissenschaftliche Studien. 2., erw. Aufl. Heidelberg, S. 92–116.
- Ferre, Valerio (2015): Women, Enjoyment, and the Defense of Virtue in Boccaccio's »Decameron«. New York/Basingstoke.
- Fischer, Pascal/Gadebusch Bondio, Mariacarla (2016): Warum Medical Humanities? Zum komplementären Verhältnis von Literatur und Medizin. In: Dies. (Hg.): Literatur und Medizin – interdisziplinäre Beiträge zu den *Medical Humanities*. Heidelberg, S. 7–19.
- Flasch, Kurt (1992): Poesie nach der Pest. In: Giovanni Boccaccio: Poesie nach der Pest. Der Anfang des »Decameron«. Vorwort, erster Tag: Einleitung, Novelle I – IV. Italienisch-deutsch. Aus dem Ital. neu übers. u. erkl. v. Kurt Flasch. Mainz, S. 11–196.
- Friedrich, Udo (2015): Historische Metaphorologie. In: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Berlin/Boston, S. 169–211.
- Gilman, Ernest B. (2009): Plague Writing in Early Modern England. Chicago/London.
- Grimm, Jacob (1876): Deutsche Mythologie. Bd. 2. Hg. v. Elard Hugo Meyer. Berlin.
- Grimm, Jürgen (1965): Die literarische Darstellung der Pest in der Antike und in der Romania. München.
- Hach, Wolfgang/Hach-Wunderle, Viola (2017): Von Monstern, Pest und Syphilis. Medizingeschichte in fünf Jahrhunderten. Stuttgart.
- Heimböckel, Dieter (2021): Unerhört anders oder »wenn nur der Geist neu ist«. Interkulturalität und Novelle. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 12, H. 1, S. 23–40.
- Ders./Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119–144.

- Hesse, Hermann (³1982): Dostojewski 1821–1881 (1925). In: Ders.: Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Frankfurt a.M., S. 304–307.
- Hippokrates (2006): *Ausgewählte Schriften*. Hg. u. aus dem Griech. v. Charlotte Schubert u. Wolfgang Leschhorn. Düsseldorf/Zürich.
- Höll, Davina (2021): *Das Gespenst der Pandemie. Politik und Poetik der Cholera in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart/Bad Cannstatt.
- Holdenried, Michaela (2022): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin.
- Jagow, Bettina von/Steger, Florian (Hg.; 2005): *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*. Göttingen.
- Dies. (2009): *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*. Göttingen.
- Jaspers, Karl (1973): *Allgemeine Psychopathologie*. Berlin u.a.
- Jouanna, Jacques (2012): *Greek Medicine: From Hippocrates to Galen. Selected Papers*. Hg. v. Philip van der Eijk. Aus dem Franz. v. Neil Allies. Leiden/Boston.
- Käser, Rudolf (2014): *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. In: Ders./Beate Schappach (Hg.): *Krank geschrieben. Gesundheit und Krankheit im Diskursfeld von Literatur, Geschlecht und Medizin*. Bielefeld, S. 15–42.
- Kafka, Franz (1975): *Briefe 1902–1924*. Frankfurt a.M.
- Kant, Immanuel (1960): *Versuch über die Krankheit des Kopfes*. In: Ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 2: *Vorkritische Schriften bis 1768*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M., S. 887–901.
- King, Martina (2021): *Das Mikrobielle in der Literatur und Kultur der Moderne. Zur Wissensgeschichte eines ephemeren Gegenstands (1880–1930)*. Berlin/Boston.
- Kretzschmar, Dirk (2012): *Interkulturalität*. In: Evi Zemanek/Alexander Nebbrig (Hg.): *Komparatistik*. Berlin, S. 145–158.
- Lewis, Reina (1996): *Gendering Orientalism: Race, feminity and representation*. London/New York.
- Liliencron, Detlev von (⁴1915): *Die Pest*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. III: *Gedichte*. Berlin, S. 50–54.
- Link, Jürgen/Link-Heer, Ursula (1990): *Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse*. In: LiLi 20, H. 77 (= *Philologische Grundbegriffe*), S. 88–99.
- Marafioti, Martin (2018): *Storytelling as Plague Prevention in Medieval and Early Modern Italy: The Decameron Tradition*. London/New York.
- Mecklenburg, Norbert (1987): *Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik*. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München, S. 563–584.
- Naphy, William/Spicer, Andrew (⁴2007): *Plague: Black Death and Pestilence in Europe*. Stroud.
- N[eumeyer], H[arald] (2008): [Art.] »Medizin und Literatur«. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar, S. 479.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1969): *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*. München.

- Nutton, Vivian (2004): *Ancient Medicine*. London/New York.
- Ders. (2020): *Galen: A Thinking Doctor in Imperial Rome*. London/New York.
- Olson, Glending (1982): *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*. Ithaca/London.
- Paley, Morton D. (1993): »The Last Man«: Apocalypse without Millennium. In: Audrey A. Fisch/Anne K. Mellor/Esther H. Schor (Hg.): *The Other Mary Shelley: Beyond »Frankenstein«*. Oxford/New York, S. 107–123.
- Pethes, Nicolas/Richter, Sandra (2008): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Medizinische Schreibweisen. Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600–1900)*. Tübingen, S. 1–11.
- Polaschegg, Andrea (2005): *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York.
- Reinhardt, Volker (2021): *Die Macht der Seuche. Wie die Große Pest die Welt veränderte: 1347–1353*. München.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. New York.
- Sarasin, Philipp u.a. (Hg.; 2007): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren: 1870–1920*. Frankfurt a.M.
- Schulz, Monika (2003): *Beschwörungen im Mittelalter*. Heidelberg.
- Shelley, Mary (1994): *The Last Man*. Hg. v. Morton D. Paley. Oxford/New York.
- Snowden, Frank M. (2019): *Epidemics and Society: From the Black Death to the Present*. New Haven/London.
- Steger, Florian (2016): Für mehr Literatur im Sinne einer verstehenden Medizin. In: *Jahrbuch Literatur und Medizin* 8, S. 213–236.
- Ders. (2021): Narrative Medizin. Für eine verstehende Medizin! (2016). In: Dietrich von Engelhardt (Hg.): *Medizin in der Literatur der Neuzeit. Bd. IV: Wissenschaftliche Studien. 2., erw. Aufl.* Heidelberg, S. 64–80.
- Thomas, Amanda J. (2020): *Cholera: The Victorian Plague*. Barnsley.
- Uerlings, Herbert (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen.
- Vasold, Manfred (2003): *Die Pest. Ende eines Mythos*. Stuttgart.
- Weninger, Robert K. (2017): *Sublime Conclusions: Last Man Narratives from Apocalypse to Death of God*. Cambridge.
- Wierlacher, Alois (2003): Interkulturalität. In: Ders./Andrea Bogner (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart/Weimar, S. 257–264.
- Winkle, Stefan (2021): *Die Geschichte der Seuchen*. München.
- Wolff, Katharina (2021): *Die Theorie der Seuche. Krankheitskonzepte und Pestbewältigung im Mittelalter*. Stuttgart.
- Zelle, Carsten (2013): Medizin. In: Roland Borgards u.a. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar, S. 85–95.
- Zittel, Claus (2021): »[D]ie im gegebenen Moment günstigste Krankheit«. Ludwig Fleck und die soziale Konstruktion von Gesundheit. In: Amelie Bendheim/Jennifer Pavlik (Hg.): *Gesundheit als Metapher*. Heidelberg, S. 119–132.

FORUM

Wie im falschen Märchen

Ein Versuch über die zahlreichen Probleme mit dem Fürsten Pückler-Muskau sowie dem Gedenken an ihn

Sebastian Böhmer

Ihr wißt schon genug. Ich auch. Nicht an
Wissen mangelt es uns. Was fehlt, ist der
Mut, begreifen zu wollen, was wir wissen,
und daraus die Konsequenzen zu ziehen.
Lindqvist 1992: 19

1. Fürst Pückler als Herausforderung der Gedenkkultur

Leben und Werk des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871) sind für breite Publikumskreise von enormer Anziehungskraft. Kaum eine Person des 19. Jahrhunderts steht uns in einer solch vielfältigen Tätigkeit – als Gartenkünstler, Reisender, Schriftsteller und einfach als ›der Fürst‹, der praktisch selbst sein größtes Kunstwerk wurde – vor Augen.

Für die Regionen rund um Cottbus (Branitz) und Bad Muskau ist er von besonderer Bedeutung, aber auch deutschlandweit besteht Interesse an ihm, wie der Erfolg der 2016er Ausstellung in Bonn (*Parkomanie. Die Gartenlandschaften des Fürsten Pückler*) sowie Heinz Ohffs Biografiebestseller *Der grüne Fürst* (EA 1991) in aktuell 31. Taschenbuchauflage zeigen konnten. Die internationale Relevanz seines landschaftsgärtnerischen Schaffens ist durch den UNESCO-Weltkulturerbe-Status des Muskauer Parks (und auch Babelsbergs) belegt. Er ist ein Mann, der seinerzeit Eingang in die Weltliteratur fand: Er wurde von Edgar Allan Poe erwähnt, E.T.A. Hoffmann, Charles Dickens und Karl Immermann karikierten ihn (in unterschiedlichen Schärfegraden) und Heinrich Heine widme-

Sebastian Böhmer (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg);
sebastian.boehmer@germanistik.uni-halle.de;
<http://orcid.org/0009-0000-9483-4548>;

 © Sebastian Böhmer 2023, published by transcript Verlag

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

te ihm die *Lutetia*. Unlängst wurde eine Oper über ihn komponiert: *Fürst Pückler. Ich bin ein Kind der Fantasie* von Enjott Schneider, UA in Görlitz 2005.

Allerdings übersteigt die Faszination an der Person Pücklers die an seinem Werk in geradezu grotesker Weise, wobei das Bild des Fürsten zugleich einförmig und verzerrt wirkt. Denn es sind die immer gleichen Begriffshülsen, die in verschiedenen Gewichtungen und Konstellationen, stets aber mit dem wenig erklärten und auch wenig erklärenden Attribut des ›Widersprüchlichen‹ bemüht werden, um Pücklers Persönlichkeit zu fixieren: Glücksritter, Weltenbummler, Exzentriker, Dandy, Problemkind, *Enfant terrible* der Gesellschaft, Visionär, Duell-bewährter Haudegen, Liebhaber-Kenner-Genießer alles Außergewöhnlichen und Schönen (worunter auch Frauen subsumiert werden) und schließlich der Melancholiker, der erfolgreiche Reiseliteratur und als »Erbändiger« (Varnhagen 1834: 562¹) prachtvolle Landschaftsgärten schuf. Kurzum: Es dominieren die exzentrischen und schillernden sowie die abenteuerlichen und heroischen Züge eines virilen Souveräns, der als ein säkularisierter Märchenprinz die Fantasie erregt.

Eine solcherart geschichtsklitternde Darstellung ist im Fall des Fürsten umso problematischer, als Hermann von Pückler-Muskau nicht einfach nur ein beliebiger Gegenstand wissenschaftlicher Gedankenarbeit, zahlreicher Liebhaberhomepages und touristischer Inszenierungen ist. Seine Person und seine Werke werden mit großem Aufwand als erinnerungswürdiger, ja vorbildlicher und nachzuahmender Teil unserer Kultur vorgestellt. Dabei ist es eine Sache, wie der Fürst sich selbst darstellte; eine andere ist es, ob wir eine angemessene Position zu den uns bekannten Quellen finden können und wie wir darauf aufbauend unsere mit nicht unwesentlichen Mitteln finanzierte Erinnerung an ihn gestalten.

Erinnern als kulturelle Tätigkeit bedeutet nicht Wunschträumen. Eine historische Persönlichkeit, die als Teil unserer eigenen Geschichte präsentiert wird, kann nicht zur Projektionsfigur postfeudaler Gesellschaften simplifiziert werden. Eine von öffentlicher Seite finanzierte Erinnerungskultur, die Forschung, seriöse Biografik und Bildungsarbeit einschließt, muss sich der Komplexität der Person, ihrer Zeit und den Bedürfnissen unserer Gegenwart stellen.

Dem Anspruch einer sachbasierten, kritischen Auseinandersetzung ist aber ausgerechnet die Pückler-Forschung bisher nicht gerecht geworden. Immerhin ist ihr Untersuchungsgegenstand ein Mann, der beim Anblick jüdischer Frauen, die »alle mit einem Stück schwarzem Zeug das *Maul* verbunden« hatten, mit ethnofeudaler Diffamierungshäme hinzusetzt: »bei einer Hübschen hätte ich es *Mund* genannt« (Pückler-Muskau 1836, Bd. III: 69; Hervorh. i.O.). Es reicht eben nicht, sich an ›Widersprüchen‹ im Dekorstil von »Glanz und Elend eines Sonntagskindes« (Jacob 2020) zu ergötzen, man muss sie auch aushalten und analysieren.

Das ist die Aufgabe einer Forschung, die sich als solche bezeichnen dürfte, und sie ist zu bedeutend, um sie irrlichternden Wichtigtuer:innen zu überlassen, für die Pückler dann nur noch »ein pädophiler Sklavenhalter [war], der in seinen Reiseberichten eine rassistische Abstufung zwischen ›Rassen‹ vertrat und war Respektlos auch gegenüber erwachsenen Frauen, wenn diese sich nicht seinem Willen beugten.« (Büchs 2016; alle sprachlichen Fehlleistungen finden sich dort genau so.)

1 Der Brief, aus dem dieses Zitat stammt, wird auf das Jahr 1832 datiert.

Solch ein Niveau kannte man bisher vor allem von den Lebensbeschreibungen des Fürsten, freilich mit umgekehrten Vorzeichen. Die erste umfassende Biografie stammt von Ludmilla Assing (1873/74), die noch in persönlichem Kontakt zu Pückler stand und auch als seine Nachlassverwalterin – ergo: nach dessen eigenen Vorstellungen – tätig war. So kommt es zu dem Paradox, dass eine sachliche Rekonstruktion des Pückler'schen Lebens und Handelns durch eben jene Selbstinszenierungen erschwert wird, denen wir verdanken, dass sie überhaupt möglich ist.

So gut wie alle späteren Biograf:innen folgten Assing im Ansatz und machten sich, mit Pierre Bourdieu gesprochen, »zum Ideologen eines sinnhaften Lebens« (zit. n. Szölösi-Janze 2000: 30). Statt Analyse zu betreiben, wird aus Briefen und den Reiseberichten Pücklers nacherzählt und wenn nötig Kontext angeboten; statt Verständnis soll Bewunderung erzeugt werden. Zudem besteht die nurmehr schwer zu überschauende, teilweise internationale Biografik bis zu Nicole Bröhans fantasiearm *Fürst Pückler. Eine Biographie* (2018) genannter Publikation praktisch aus einem Abschreibeprozess, und nur in seltenen Fällen wird neues Material herangezogen und ausgewertet. So repetieren und intensivieren all diese Texte letztlich die Wunschvorstellung eines Mannes von sich selbst.

Dass Erkenntnis aus Bewunderung des untersuchten Gegenstands entsteht, ist nicht unwissenschaftlich. Wenn diese Erkenntnis aber wiederum Bewunderung erzeugen soll, wird Wissens- mit Wertschöpfung verwechselt: Diese verstärkt ›Gutes‹ und unterdrückt ›Schlechtes‹, scheidet Genehmes von Störendem. Die bisherige Pückler-Forschung ist diesem Modus nicht nur noch nicht entgegengetreten, sondern sie schreibt ihn sogar fort. Warum ist das so und was ist zu tun?

2. Was ist, wo steht und was will die Pückler-Forschung heute?

In den letzten 15 Jahren wurde vor allem durch den Soziologen Ulf Jacob vieles angestoßen. Wir wissen heute sehr viel mehr über den Fürsten als noch zu Beginn des Jahrhunderts. Die Reiseberichte sind weitgehend zugänglich, mit der Digitalisierung von Archivbeständen wurde begonnen.² Allerdings monierte Jacob seinerzeit vor allem, dass »man abseits der gängigen Hagiographie und der wenigen, zumeist schon recht betagten Standardwerke noch immer allerorten auf Wissenslücken und interpretatorischen Mangel« (Jacob 2007: 1) stößt. Das Problem ist nun, dass sich genau daran bis heute wenig geändert hat.

Die seitdem entstandene Pückler-Forschung besteht aus einer recht überschaubaren Gruppe von Kunst- und Kulturhistoriker:innen, Literaturwissenschaftler:innen, Soziolog:innen und Ethnolog:innen. Kaum etwas, das innerhalb dieses Kreises erarbeitet wurde, konnte außerhalb Resonanz erzeugen. Forscher:innen vom Format Bettine und Lars Clausens, die 1985 eine formal, methodisch und inhaltlich innovative sozialbiografische Studie über Pücklers Muskauer Verwalter, den Dichter und Komponisten Leopold Schefer, vorlegten, sucht man dort vergebens – kritische Stimmen sowieso.

2 Vgl. das Portal Pückler-Digital, dort insbesondere den Nachlass Pückler-Carolath-Haugwitz, online unter: <http://www.pueckler-digital.de/npch/index.html> [Stand: 1.3.2023].

Stattdessen bestätigt, präzisiert und ergänzt man sich weitgehend im Rahmen personenzentrierter Themen mit Titeln, die glauben lassen, man lese sich durch eine Karl-May-Bibliografie. So bemüht das wichtigste Publikationsformat in Sachen Pückler-Forschung – die von der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz finanzierte Reihe *edition branitz* – gern kolportagehafte Klischees wie *Sehnsucht nach Konstantinopel* oder *Die Königin zu Gast in Branitz*. Aber auch aus Muskau kommen bevorzugt kitsch-nahe Wohlfühlitel im Stile von »... so reichlich bevölkert wie im Paradiese«. *Pückler-Muskau's abenteuerliche Reise durch Nubien und den Sudan*. Der Gehalt dieses Bandes wird übrigens im Vorwort des Geschäftsführers der Stiftung Cord Panning angepriesen durch die Mitteilung, dass die Autorin »weitere Pückler-Graffiti in den Altertümern aufgespürt« (Volker-Saad 2017b: 6) habe. Zudem fühlt sich so manche Wissenschaftlerin und mancher Wissenschaftler inspiriert, seine Begeisterung in poetisch angehauchten Formulierungen wie dem auch Pückler erfassenden »Sturmwind der Moderne« (Jacob 2016: 38) kundzutun – Wissenschaft als Seifenoper.

Schon bei flüchtigstem Überblick entsteht der Eindruck einer nach- und einführenden Schreibaarbeit, die sich selbst als Forschung erkennt und dem Selbstbild der herausgebenden Institution Hohn spricht: »Branitz ist die wichtigste Plattform zur wissenschaftlichen und publizistischen Aufbereitung des Pückler-Erbes.«³ Der zum Teil ungeheißbaren Biografik analog, wählt die Pückler-Forschung einen identifikatorischen Ansatz, dessen Ziel es ist, ihren Protagonisten als Helden dastehen zu lassen – und derjenige zu sein, der den Glanz des Helden vermehrt und sich in ihm sonnt. Daher sucht sie keinen Anschluss an die wissenschaftliche Gegenwart, stellt keine theoriebasierten Fragen, die sich nicht unmittelbar aus Äußerungen oder Handlungen des Fürsten selbst ergeben. Und die Rede ist hier notabene nicht vorrangig von – freilich auch dringend nötigen – Studien aus feministischen oder postkolonialen Arbeitskreisen, sondern von der Anwendung aktueller Forschungsinstrumente und -methoden überhaupt. Wer, nur ein Beispiel, einen 2015 publizierten Sammelband zum Thema *Briefnetzwerke um Hermann von Pückler-Muskau* zur Hand nimmt, der darf nicht erwarten, dass das schon damals auf hohem Niveau diskutierte Kommunikations- und Sozialkonzept des »Netzwerks« darin ernsthaft eingeführt würde. Stattdessen liest man im Vorwort schwindelerregende Sätze wie: »Die globale Briefkultur des 19. Jahrhunderts kann sich durchaus mit den sozialen Netzwerken der Gegenwart messen lassen.« (Kittelmann 2015: 7) An der Person und dem Autor Pückler sowie an seinen Exeget:innen ist die Postmoderne bisher folgenlos vorbeigerauscht. So wirkt die Pückler-Forschung wie eine aus der Zeit gefallene, in sich geschlossene Interessengemeinschaft und selbst die abwägenderen Beiträge weisen kritische Passagen nur in winzigen Dosen auf, denen aber schließlich kein Einfluss auf das Gesamtbild des Fürsten zukommt.

Verdeutlichen lässt sich das an dem 2020 publizierten Band 15 der *edition branitz*, schlicht *Fürst Pückler. Ein Leben in Bildern* betitelt. Er strebt eine Bestandsaufnahme in Sachen Pückler an und enthält prägnant gestaltete Beiträge u.a. zu seiner Kindheit, seinen Essgewohnheiten sowie dem Verhältnis zu seiner Ehefrau Lucie von Hardenberg: der Fürst ganz privat also, wieder einmal. Es sei zugestanden, dass die Publikation sich an ein größeres Publikum wendet und also Schauwerte vor Wissen anbieten will. Aber sie

3 Online unter: <https://www.pueckler-museum.de/museum/forschung/> [Stand: 1.3.2023].

zuletzt unter den Bedingungen des Klimawandels zu erhalten, verständlich. Doch man glaubt jedenfalls, dass man mit den bisherigen Kitschschauwerten besser fährt als mit einer zeitgemäßen Auseinandersetzung mit der Person. Wer wie Stefan Körner, seit 2020 Direktor der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, den Fürsten, einen hedonistisch-egozentrischen Vertreter der gesellschaftlichen Elite seiner Zeit, mit Kulturmanagerfloskeln beschreibt »als vordemokratische Persönlichkeit voller Liberalität und Weltblick [sic], die heute ein Vorbild für Projekte des Wandels sein kann« (Tilmann/Körner 2020), der deutet jedenfalls wenig Interesse an Komplexitätsbildung an und wird im Falle Körners dafür noch – ironiefrei, wie man staunend feststellt – von einer überregionalen deutschen Tageszeitung anerkennend als ein Mann mit pückleresken Zügen präsentiert (vgl. Strauß 2020).

Das Fördergeld dient also vor allem dazu, ein tourismustaugliches Wunschbild des Fürsten unter den Bedingungen der sich formierenden Moderne zu präsentieren. Dabei sieht die Branitzer Stiftungssatzung in §2, Abs. 2, Punkt 4 explizit vor, »kulturelle Bildung«⁵ zu ermöglichen. Die *edition branitz* könnte wesentliche Aspekte dieser Aufgabe abdecken, weil, wie es im Paragraphen selbst angedeutet wird, Bildung auf Forschung basieren muss. Aber sie kommt ihr nur ungenügend nach, denn dazu gehört mehr, als Fakten zu selektieren und durch deren schicke Präsentation Staunen zu erzeugen. Einer unabhängigen Forschungsgemeinschaft könnte das bis zu einem gewissen Grad gleichgültig sein. Aber wie unabhängig darf sich eine Forschung nennen, deren maßgebliches Publikationsformat von einer durch anderweitige Interessen geleiteten Institution finanziert wird?

So ist das Problem mit der Pückler-Forschung beschaffen, aber was ist das Problem mit Pückler, auf den sie reagiert? Drei Abschnitte sollen exemplarisch Schlaglichter werfen auf dessen Verhältnis zu Rassismus und Kolonialismus, zu Frauen sowie, als Verbindung dieser Aspekte, zur Person Machbubas.

3. Die Fremde, der Fremde, das Fremde

Misslaunig und eitel charakterisiert der Fürst seine Untertanen: »Die elende Kottbusser Gegend und die noch elendere Race Menschen, welche sie bewohnen, werden mir einst viel Dank schuldig sein.« (Zit. n. Bröhan 2018: 170) Pücklers feudaler, rassistisch unterfütterter Dünkel beginnt also zu Hause, tritt jedoch überall hervor. Im Orient, auf seiner großen Reise zwischen 1834 und 1840, erhielt er ausgiebig Gelegenheit, sich zu zeigen, exemplarisch in der Schilderung seiner mitgeführten »Menagerie«, in der Tiere und Menschen versammelt werden. Es ist eben nicht der Blick des Forschers, des Neugierigen, Wissenwollenden. Es ist der abschätzende Blick des Europäers, dessen Geschmack sich vollendet wähnt, dessen Wissensordnung vorliegt. Was gesehen wird, wird klassifiziert: »Der Bestand ist jetzt: 1) zwey weibliche Slavinnen, wovon die eine nur zehn Jahre alt u. schon längst keine Jungfer mehr ist 2) zwey Dir schon bekannte Knaben, der Abyssini-

5 Online unter: <https://www.pueckler-museum.de/ansprechpartner/ueber-uns/> [Stand: 1.3.2023].

er und der Neger 3) zwey Gazellen, Mann und Weib 4) die beiden ehelichen Affen ditto« (Hardenberg/Pückler-Muskau 2018: 23).⁶

Die bereits erwähnte Germanistikprofessorin verbucht solche ›Menagerien‹ als zeitgenössisches Dekor des westeuropäischen Adels: der dienstbare, detailliert sexualisierte Menschenzoo als Normalzustand der Eliten. Man mag das, so der Tenor der Autorin, die mit einer Arbeit zum Thema Orientalismus promoviert wurde, bedauerlich finden, aber weil es üblich war, sei es doch nur halb so schlimm. Ihr Beschwichtigungsbeispiel ist der »prestigeträchtig[e] ›Hofmohr‹« (Polaschegg 2020: 186), der orientalistisch gekleidet seinen »pittoresk-staffagenhaften Dienst« (ebd.: 187) z.B. beim Prinzen Albrecht von Preußen versah. Allerdings kommt heute niemand auf den Gedanken, diesen preußischen Prinzen auf Grund seiner vermeintlich faszinierenden »vordemokratische[n] Persönlichkeit voller Liberalität und Weltblick [sic]« als weithin sichtbares Vorbild auszustellen. Zudem ist nach Kenntnisstand des Verfassers kein Text überliefert, in dem Prinz Albrecht die Existenz seines Dieners vor Ort mitsamt einer machterotisch geschilderten Herkunft vom Sklavenmarkt zelebriert (vgl. Abschnitt 5). Selbst die rassistische Minimalform der Zeit erniedrigt die ›Wilden‹ als die Wenigermenschen und erlaubt so deren Gebrauch als Humanressource.⁷ Dass privilegierte Akteure wie Pückler selbst dabei auf ihre Kosten kommen, ist dann nur recht und billig: »Gott hat es selbst so angeordnet, daß die einen genießen, die andern entbehren sollen, und es bleibt so in der Welt!« (Pückler-Muskau 1987, Bd. II: 397)

Fürst Pückler war allerdings kein Rassentheoretiker und ist damit kaum als Vordenker einer nationalistisch-völkischen Weltansicht und -aneignung à la Carl Peters instrumentalisierbar, auch wenn er einmal – und offenbar ironisch – ein »Neues System der Zoogonie« (Pückler-Muskau 1836, Bd. II: XIV) vorstellt, bei dem Menschen und Pferde verglichen werden (vgl. ebd.: 287–291). Zudem stehen den hochmütig-pauschalen Darstellungen und Urteilen aus Europäerperspektive auch zahlreiche anerkennende Passagen über fremde Kulturen und Völker zur Seite, was sie freilich nur bedingt erträglicher macht. Des Weiteren engagierte sich der Fürst insbesondere in Ägypten mit Nachdruck für humanitären Fortschritt, freilich allein durch europäischen Einfluss und nach europäischen Normen.

Pücklers Denken ist – seiner Zeit gemäß – wesentlich ethnozentrisch organisiert, wobei den von ihm angenommenen (west-)europäischen Rassen die kulturelle Suprematie zukommt, die der Fürst in Form politischer Machtausübung als Segen der vermeintlich unterwickelten Völker versteht: Für ihn tragen die Europäer:innen das Glück in Form des gesellschaftlichen, kulturellen, technischen und hygienischen Fortschritts in die Welt, denn: »Der Türke repariert nichts.« (Pückler-Muskau 1846–1848, Bd. I: 212)

Von einem solchen »Imperialismus der Humanität« (Böhmer 2011: XVI) war er am Beginn seiner Orientreise (1834) noch recht weit entfernt. Pücklers erste Station war Al-

6 Das Zitat stammt aus einem Brief Pücklers an Lucie von Hardenberg vom 15. November 1837 aus Kairo.

7 Nötig wäre auf der Rekonstruktion dieser Ideologiebasis endlich eine Monografie, die Pückler als Bewunderer ›starker‹, politisch-militärisch aktiver Männer wie Napoleon Bonaparte oder Mehmet Ali (heute meist: Muhammad Ali Pascha), dem er selbst ein ganzes Buch widmete, zeigt und in ein Verhältnis zu seinem eigenen politischen Handeln setzt.

gerien, das seit 1830 von den Franzosen kolonisiert wurde. Für den Fürsten bedeutet diese Kolonisierung die Chance zur Realisation einer »poetischen Ide[e]«, denn er sieht die Franzosen in der angeblich glücklichen Lage, »auf der einen Seite Mittelalter und Fehde, auf der andern moderne Civilisation mit gebildeter europäischer Gesellschaft und vaterländischen Sitten [zu haben], überall aber eine Freiheit, sein Leben nach Belieben zu gestalten« (Pückler-Muskau 1836, Bd. I: 173). Es ist das typisch selbstbetrügerische Selbstbild des Kolonisators: Er nimmt, aber er raubt nicht. Pückler verleiht dem ganzen Unternehmen dekadenten Spielcharakter und träumt von einem Leben vor Ort: »[E]in accidenteller kleiner Krieg mit den wilden Horden des Atlas wäre aber in solcher Lage nur ein interessanter Lebensreiz mehr, und eine anmuthige Uebung seiner Kräfte.« (Ebd.) Die Lebensweise der Franzosen in der Fremde beschreibt er dabei en détail. Wie und weshalb Widerstand von Einheimischen und insbesondere durch Abd el-Kader organisiert wurde oder die sich durch die Kolonialisierung verändernden Lebensbedingungen sind so gut wie kein Thema für ihn. Der Hochmut, der im Gegner keinen Kombattanten, sondern einen anonymen Sparringspartner erkennt, kündigt den zivilisatorischen Grundgedanken des gehegten Krieges unter Gleichen auf und missversteht Eroberungskampf und Verdrängung als Sport.

Algerien erscheint dem Fürsten märchenhaft als »Götterland« (ebd.: 236) und darüber gehen Forscher:innen auch heute noch nicht hinaus, wenn sie von Pücklers Ankunft in der »strahlendweißen Stadt Algier schwärmen, die erst wenige Jahre zuvor von den Franzosen kolonisiert worden war« (Bowman 2015: 231). So wird die romantisch-ästhetisierende Semantik von »kolonisieren« noch im 21. Jahrhundert in erlebter Wissenschaftsrede fortgeschrieben. Aber »kolonisieren« umschreibt nicht nur militärische, politisch oder überhaupt strukturell ausgeübte Gewalt, sondern auch eine geistige Haltung, eine aus Überlegenheitsanspruch getätigte, daher für rechtmäßig gehaltene Aneignung. In der Pückler-Forschung bleibt Geschichte auf dem Reflexionsniveau ihres Gegenstands stehen.

4. Keine Kavaliersdelikte: des Fürsten Frauenbild

Die Ignoranz des Stärkeren prägt auch Pücklers Verhältnis zu Frauen. In der Biografik herrscht eine unsäglich bewundernde Quantifizierung seiner sexuellen Affären vor. Gesellschaftlich asymmetrische Verhältnisse, die der Mächtige zu seinem Vorteil ausnutzen konnte, scheinen unbekannt. Aber gab es für »Zofen und Mädchen aus dem Volke« (Assing 1873/74, Bd. I: 131) irgendeine echte Nein-Option gegenüber den Avancen eines Herrn? Wo sexuelle Gewalt beginnt, lässt sich im Nachhinein nicht mehr bestimmen, vor allem, weil wir nurmehr *seine* Stimme vernehmen. Sicher lässt sich jedenfalls festhalten, dass man häufig nicht von einvernehmlichen Handlungen sprechen kann.

Dabei überbietet die Biografik ihren Gegenstand sogar noch und verstärkt, mit Lutz Niethammer gesprochen, »die Sinnkonstruktion der Quelle durch Nacherzählung« (zit. n. Szöllösi-Janze 2000: 31). Dass der Fürst jägerisch von Frauen als »Edelhirschen« und »Häschen« spricht und in Sachen Verschleierung meint, dass sich das »in civilisierten Staaten allein auf die Alten und Häßlichen beschränken« (zit. n. Bröhan 2018: 50) solle, mag man als ach-so-munteren Herrenhumor abtun. Dass eine Biografin Pücklers im

Jahr 2018 von dessen späterer Ehefrau Lucie von Hardenberg als einer »appetitlichen, unangepassten und von ihrem Mann getrennt lebenden Blondine, die ein gut geschnittenes Profil, eine feine Nase und strahlend blaue Augen vorweisen kann« (ebd.), faselt, ist insbesondere in der Fortschreibung von Pücklers Wortgebrauch gegenüber Machbuba (»appetitlich«, vgl. S. 186 in diesem Beitrag), schlichtweg peinlich. Auf der Homepage des Muskauer Parks findet man übrigens eine kulturell »gehobene« Kürzestliste der spektakulärsten Beziehungen Pücklers unter dem Stichwort »Frauenvereher«. ⁸ Flankiert wird diese Form der Darstellung durch bestenfalls semiprofessionelle Liebhaber:innenarbeiten zu Spezialthemen, die es spielend leicht schaffen, das Niveau weiter zu senken: Ein Blick in Bernd-Ingo Friedrichs Publikation *Hat er? Oder hat er nicht? Fürst Pückler und seine Frauen* von 2010, in dem der Autor der These von Pücklers Impotenz nachgeht, sei mit Nachdruck nicht empfohlen. Die Forschung setzt beiden Unsäglichkeiten, denen des Fürsten sowie seiner Biograf:innen und Liebhaber:innen, jedoch nichts entgegen.

Bei Pückler waltet eine feudalhedonistische, zum Kennerschaftlichen verbrämte Vorstellung »der Frau« als Objekt männlicher Begierde, die heute mindestens ein ärgerlicher Anachronismus ist. Dass sein Blick dabei den europäischen Schönheitsidealen der Zeit folgte, ist nicht mehr als eine Plattitüde und war ihm selbst bewusst; so heißt es beim Betrachten zweier Chinesinnen in London, dass ihre Gesichtszüge, »für europäischen Geschmack, mehr als häßlich« (Pückler-Muskau 1987, Bd. II: 324) wirkten. Irritierend gestaltet sich dieser Aspekt jedoch dann, wenn sich zum Sexismus vergleichend-rassistische Motive gesellen. So begegnet der Fürst in Tunesien einer Frau, die »nichts von den charakteristischen Mängeln der Negerinnen an sich [hatte], weder eine platte Nase, noch zu dicke Lippen u.s.w.« (Pückler-Muskau 1836, Bd. IV: 261). Stattdessen sah sie »ganz wie eine reizende, und nur schwarz angestrichene Pariserin aus.« (Ebd.) Eine traurige Lektion in »Rasseschönheit«: Schön ist auch die schwarze Frau, wenn sie der weißen Frau gleicht.

5. Der Fall Machbuba

Von der schwarzen Frau zur Sklavin ist es nur ein Schritt – leider. Am berühmten Fall Machbubas wird das Problem mit dem Fürsten überdeutlich. Denn hier kommt zur Verfügbarkeit des weiblichen Körpers die Verfügbarkeit über den schwarzen Körper als Ware: Pückler kauft das Mädchen 1837 auf dem Sklavenmarkt von Alexandria. Er lässt sie unmittelbar darauf »frei«, aber sie begleitet ihn bis nach Muskau, wo sie 1840 stirbt. ⁹ Die Pückler-Forschung hat zu diesem Thema rundheraus versagt.

Dass ein Mensch nicht eines anderen Menschen Eigentum sein kann, ist seit der Aufklärung allgemeiner Konsens in Europa, auch wenn die rechtliche Situation – vor allem international betrachtet – vertrackt war, insbesondere mit Blick auf ähnliche Verfügungsbefugnisse wie Leibeigenschaft, die *corvée* (Zwangsarbeit) oder Soldatenhandel.

8 Online unter: <https://www.muskauer-park.de/#pueckler> [Stand: 1.3.2023].

9 Es ist für das vorgestellte Problem nur randseitig relevant, ob es ursprünglich mehrere reale Mädchen gab, die zu einer literarischen Figur Machbuba wurden (vgl. die Argumentation in Volker Saad 2017a).

Festhalten lässt sich aber zumindest, dass der Wiener Kongress für ein Verbot des Sklavenhandels sorgte (welches für die orientalischen Länder freilich keine Relevanz hatte). Angesichts des Themas Sklaverei wird das in der Pückler-Forschung mannigfach verbrauchte Argument historischer Relativierung vollends obsolet. Sklaverei war – in Europa – zum Zeitpunkt von Pücklers Orientreise längst geächtet.

Dem Fürsten ist das Abscheuliche des Sklavenhandels, »das Tragische, was in dem ganzen System liegt« (Pückler-Muskau 1985: 193), völlig klar, aber er zieht keine Konsequenzen. Im Gegenteil ist er ein Profiteur eben dieses Systems, welches er mit Worten ablehnt, um daran realiter doch zu partizipieren. So gibt er den Geschäftscharakter niemals auf und entmenslicht insbesondere die angebotenen Frauen weiterhin als »Handelsartikel«, nur um bigott-amüsiert festzuhalten: »Oft hat es mich indes frappiert, wie Leute, die in Europa schon das Wort ›Sklaverei‹ in Harnisch bringt, auch viele Engländer, es hier doch so anmutig finden, selbst Sklaven zu besitzen. Übles Beispiel verführt nach und nach jeden, wie es scheint.« (Ebd.: 640) Ideologischer Unterbau dieses Zuhandemachens ist Pücklers pseudohistorisierendes Verständnis von Sklaverei als Sozialform, denn: »Die größten Epochen sind immer solche, wo Despotie und Sklaverei am schroffsten hervortreten.« (Pückler-Muskau 1840/41, Bd. III: 435)

Deshalb ist es naiv, die Freilassung Machbubas als »gute Tat reiner Liebe« zu verklären. Pückler beteuert, dass er »ein zu gewissenhafter und selbst zu freier Preuße [sei], um sie jetzt noch als Sklavin zu behandeln. Mit dem Eintritt in mein Haus war sie eine Freie« (Pückler-Muskau 1985: 245).¹⁰ Doch wie genau darf man ›Freiheit‹ hier verstehen? Welche Ressourcen standen dem Mädchen zur Verfügung, um freie Entscheidungen treffen zu können? Freiheit wohin? Das Entscheidende ist daher nicht allein die Handlung des Freilassens, denn die will nur richtiges Handeln im Falschen sein. Entscheidend sind die Handlungen danach: Der Fürst inszeniert sich als Wohltäter des Mädchens und gibt den Professor Higgins, der die »appetitlich[e] Wilde« (Pückler-Muskau 1985: 269) zu ihrem Besten zivilisiert.

Aber wie abgestumpft muss man sein, um Pücklers verlogene Abscheu vor dem Sklavenmarkt, auf dem er »auch viel Komisches« (ebd.: 194) findet, akzeptabel oder überhaupt entschuldigbar zu finden?¹¹ Wer kann die Szene mitsamt dem geschilderten Abgreifen der zur Menschenware degradierten Frauen im »Sklavenuntersuchungsgeschäft« (Pückler-Muskau 1985: 194) – von Männern berichtet Pückler bezeichnenderweise nichts – ohne Abscheu lesen? Wer kann bestreiten, dass hier ein zumindest problematisches sexuelles Verhältnis zwischen einem 51-jährigen mitteleuropäischen Fürsten und einem zur »treueste[n] Kopie einer Venus von Tizian« (ebd.: 244) kitschromantiserten Mädchen wohl am Beginn ihrer Pubertät ausgestellt wird?¹²

10 Von Bröhan sogar noch gesteigert: »Mit dem Erwerb des Mädchens beginnt dessen Freiheit.« (Bröhan 2018: 130)

11 Vgl. für eine erste exemplarische Analyse der Sklavenmarktszene aus philologischer Perspektive Böhmer 2011: XVI-XVIII.

12 Machbuba wird ausführlichst erotisch, mit kennerschaftlicher Genießernote geschildert, nur ein Beispiel: »Aber ihr Körper! Woher in des Himmels Namen haben diese Mädchen, die barfuß gehen und nie Handschuhe tragen, diese zarten, gleich einem Bildhauermodell geformten Hände und Füße; sie, denen nie ein Schnürleib nahekam, den schönsten und festesten Busen; solche Perlenzähne ohne Bürste noch Zahnpulver, und obgleich meistens nackt den brennenden Sonnenstrah-

Wer kann hier noch die historische Differenz vorbringen, dass man damals eben anderen Normen folgte und dass unsere angeblich moralisierende Gegenwart das Problem sei, nicht etwa die Vergangenheit eines zur Tausend-und-eine-Nacht-Reminiszenz verklärten Sklavenmarkts? Doch damit wird allein *seine* Perspektive aufgenommen und besinnungslos nacherzählt: Wir nehmen *sie* nur durch *ihn* gefiltert wahr. Denn wir wissen schlichtweg wenig über das reale Leiden der Personen, deren Stimmen nicht authentisch überliefert wurden.¹³ Wir wissen aber, dass gelitten wurde.

Zudem sprechen wir in diesem Fall nicht ›nur‹ über eine standesübergreifende Affäre, wie sie adlige Gesellschaften zu hunderttausenden mit mehr oder weniger Gewaltanwendung erzwungen haben. Wir sprechen über die sexuelle Ausbeutung eines afrikanischen Mädchens an der Schwelle zum Erwachsenendasein und über die schon damals als Verbrechen am Menschen stigmatisierte Sklaverei. Die nun bereits mehrfach erwähnte Germanistikprofessorin verdoppelt Pücklers Fleisch gewordene Wunschvorstellung bezeichnenderweise einfach mit dem Verweis auf die fürstliche Inszenierung des Mädchens als »kindlich-hörige Gespielin« (Polaschegg 2020: 187). Wozu mit philologischem Instrumentarium kritisieren, wenn man publikumswirksam die Sicht des Täters nach- und forterzählen kann?

Dass Pückler die Beziehung als sexuelle Ausbeutung empfand, ist unwahrscheinlich, sonst wären erbarmungswürdige Passagen wie Machbubas angebliche Flüsterworte: »Ich sei ihr Herr und habe zu gebieten, was sie sein und was sie tun solle.« (Pückler-Muskau 1985: 246), oder sein Gerede über »das sklavische (man könnte auch sagen das weibliche) Prinzip« (ebd.: 269) kaum in Druck gegangen. Es geht auch nicht um eine juristische Bewertung. Aber dass es sich um sexualisierte Gewalt handelte, muss eine aufgeklärte Gesellschaft und insbesondere die Forschung so benennen und akzeptieren. Das kann sie aber nur, wenn sie vom Primat des Fürsten als charmant-gewinnendem Helden abrückt.

6. Der ›ganze Fürst‹ als Chance einer aufgeklärten Gedenkkultur

Es ist für Privatpersonen beschämend, aber legitim, all dies zu ignorieren oder zu verharmlosen als allübliche Geschmacklosigkeit eines mitteleuropäischen Adligen des 19. Jahrhunderts, der ganz selbstverständlich zeitübliche Rassendiskurse und Chauvinismus pflegte. Aber muss, soll, darf eine moderne Gesellschaft auf dieser Basis im Rahmen einer mit öffentlichen Geldern finanzierten Gedenkkultur weiterhin im Modus naiver Bewunderung von ihm sprechen?

Dass man diese Frage an Forscher:innen richten muss, ist ohnehin blamabel. Aber sie geht auch an eine touristische Industrie, die von einer Marke lebt, die rundheraus

len ausgesetzt, doch eine Haut von Atlas, der keine europäische gleichkommt und deren dunkle Kupferfarbe, gleich einem reinen Spiegel, auch nicht durch das kleinste Fleckchen verunstaltet wird.« (Pückler-Muskau 1985: 245)

13 Ludmilla Assing bringt im siebten Band ihrer Briefausgabe (1875) zwei Briefe Machbubas an Pückler in rudimentärstem Italienisch, der Sprache, die der Fürst sie gelehrt hat. Die Briefe sind daher kaum mehr als Zeugnisse einer bereits zugerichteten Existenz.

Lüge ist. Der ›ganze Fürst‹ taugt nicht zur Projektionsfigur schwelgerischer Komplexitätsverweigerer:innen. Daraus folgt nicht, dass Branitz, Muskau und Babelsberg zur verfluchten Erde erklärt werden müssen; nicht, dass die Reiseberichte auf den Index gesetzt werden sollen; auch nicht, dass nicht weiter über den Fürsten gesprochen und geforscht werden darf – im Gegenteil! Aber bitte nicht mehr *ad maiorem Pückleri gloriam*.

All die hier skizzierten Menschlichkeiten, auch das Schäßige, schmälern Pücklers künstlerische Verdienste nicht, aber sie müssen in eine sachbasierte Gesamtschau der Person im Rahmen unserer Erinnerungskultur integriert werden. Dazu bedarf es allerdings nicht nur einer Preisgabe der Heldenperspektive, sondern auch der Personenfixierung überhaupt. Das Ziel der Pückler-Forschung muss es sein, den Fürsten als einen Repräsentanten, aber auch Ignoranten geschichtlicher Diskurse und Praktiken jenseits seiner eitlen Selbstcharakteristik als »ein Kind meiner Zeit, ein ächtes« (Arnim/Pückler-Muskau 2001: 218),¹⁴ vorzustellen. Es wird Zeit für eine kritische, umfassend-sachgerechte und leidenschaftslose Würdigung.

Literatur

- Arnim, Bettine von/Pückler-Muskau, Hermann von (2001): »Die Leidenschaft ist der Schlüssel zur Welt«. Briefwechsel 1832–1844. Hg. v. Enid Gajek u. Bernhard Gajek. Stuttgart.
- Assing, Ludmilla (1873/74): Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Eine Biographie. 2 Bde. Hildesheim u.a. [Nachdruck der Ausgaben Hamburg 1873 und Berlin 1874].
- Böhmer, Sebastian (2011): Einleitung. In: Hermann Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau: Die Rückkehr. Erster Theil: Aegypten. Hildesheim u.a., S. V–XX.
- Bowman, Peter James (2015): Ein Glücksritter. Die englischen Jahre von Fürst Pückler-Muskau [2010]. Aus dem Engl. v. Astrid Köhler. Berlin.
- Bröhan, Nicole (2018): Fürst Pückler. Eine Biographie. Berlin.
- Büchs, Joschka (2016): Weltreisender Erfolgsautor – pädophiler Sklavenhalter: Fürst Pückler-Muskau. In: nacktegedanken.com, 9. September 2016; online unter: <https://nacktegedanken.com/2016/09/09/erfolgsautor-weltreisender-paedophiler-sklavenhalter-fuerst-pueckler-muskau/> [Stand: 1.3.2023].
- Hardenberg, Lucie von/Pückler-Muskau, Hermann von (2018): Sehnsucht nach Konstantinopel. Fürst Pückler und der Orient. Hg. v. d. Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz. Cottbus.
- Jacob, Ulf (2007): Pückler-Diskurs im Werden. Neue Veröffentlichungen über Hermann Fürst von Pückler-Muskau. In: kunsttexte.de, H. 4; online unter: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2007.4.86588> [Stand: 1.3.2023].
- Ders. (2016): Hermann Fürst von Pückler-Muskau. Ein Künstlerleben. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Parkomanie. Die Gartenlandschaften des Fürsten Pückler in Muskau, Babelsberg und Branitz. München, S. 23–39.

14 Das Zitat stammt aus einem Brief Pücklers an Bettine von Arnim vom 15. August 1833.

- Ders. (2020): Glanz und Elend eines Sonntagskindes. Pücklers Herkunft, Kindheit und Jugend. In: Ders./Simone Neuhäuser/Gert Streidt (Hg.): Fürst Pückler. Ein Leben in Bildern. Berlin, S. 25–30.
- Kittelmann, Jana (2015): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Briefnetzwerke um Hermann von Pückler-Muskau. Dresden, S. 7–11.
- Lindqvist, Sven (1999): Durch das Herz der Finsternis. Ein Afrika-Reisender auf den Spuren des europäischen Völkermords [1992]. Frankfurt a.M. u.a.
- Polaschegg, Andrea (2020): Pücklers Orient. In: Ulf Jacob/Simone Neuhäuser/Gert Streidt (Hg.): Fürst Pückler. Ein Leben in Bildern. Berlin, S. 183–188.
- Pückler-Muskau, Hermann von (1836): Semilasso in Afrika. 5 Bde. Stuttgart.
- Ders. (1840/41): Südöstlicher Bildersaal. 3 Bde. Stuttgart.
- Ders. (1846–1848): Die Rückkehr. 3 Bde. Berlin.
- Ders. (1985): Aus Mehemed Alis Reich. Ägypten und der Sudan um 1840. Zürich.
- Ders. (1987): Briefe eines Verstorbenen. 2 Bde.. Berlin.
- Strauß, Simon (2020): Der Park am Meer. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 5. September 2020.
- Szöllösi-Janze, Margit (2000): Lebens-Geschichte – Wissenschafts-Geschichte. Vom Nutzen der Biographie für Geschichtswissenschaft und Wissenschaftsgeschichte. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 23, H. 1, S. 17–35.
- Tilman, Christina/Körner, Stefan (2020): Fürst Pückler: Stefan Körner über seine Pläne für das Branitzer Gartenreich [Interview]. In: moz.de, 18. Februar 2020; online unter: <https://www.moz.de/kultur/artikelansicht/dg/o/1/1785290/> [Stand: 1.3.2023].
- Varnhagen, Rahel (1834): Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Dritter Theil. Berlin.
- Volker-Saad, Kerstin (2017a): Die Abessinierin im Gefolge Fürst Pücklers: Das Rätsel der Machbuba. In: tagesspiegel.de, 27. Dezember 2017; online unter: <https://www.tagesspiegel.de/wissen/die-abessinierin-im-gefolge-fuerst-puecklers-das-raetsel-der-machbuba/20793600.html> [Stand: 1.3.2023].
- Dies. (2017b): »... so reichlich bevölkert wie im Paradiese.« Hermann Fürst von Pückler-Muskau's abenteuerliche Reise durch Nubien und den Sudan im Jahr 1837. Bad Muskau.

»Herkünfte« erzählen

Darstellungsverfahren und Verflechtungsästhetiken von Interkulturalität und Intersektionalität in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (Workshop an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, in Kooperation mit dem Literaturhaus Freiburg, 2. und 3. Dezember 2022)

Anna Schwarzinger

Der von *Dominik Zink* (Freiburg) und *Reto Rössler* (Flensburg) organisierte Workshop »Herkünfte« erzählen. Darstellungsverfahren und Verflechtungsästhetiken von Interkulturalität und Intersektionalität in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur« fand vom 2. bis 3. Dezember 2022 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg in hybridem Format statt. Gerahmt wurde die Veranstaltung durch eine in Kooperation mit dem Literaturhaus Freiburg organisierte öffentliche Lesung von Daniela Dröscher (*Lügen über meine Mutter*, 2022) und Martin Kordić (*Jahre mit Martha*, 2022) am 1. Dezember. Eine zweite Lesung von Christian Baron (*Schön ist die Nacht*, 2022) musste krankheitsbedingt leider entfallen.

Reto Rössler skizzierte zu Beginn das zentrale Anliegen des Workshops, »Herkünfte« als ein polyvalentes, vielstimmiges Phänomen zu untersuchen, das immer schon von intersektionalen Überlagerungen (*race, class, gender*) gekennzeichnet sei, wobei der Herkunftsbegriff in seiner singulären Prägung häufig auf theoretische Verkürzungen oder gar problematische Festschreibungen hinauslaufe. Demgegenüber richte sich das Erkenntnisinteresse des Workshops auf ein in der jüngsten Gegenwartsliteratur zu beobachtendes Erzählen von Herkunft im Plural. Dieses werde immer dort poetisch notwendig und bilde entsprechende Verflechtungsästhetiken aus, wo sich interkulturelle Situationen als konstitutiv unscharf, hybrid und mehrdeutig erwiesen und komplexer Antworten bzw. Darstellungsweisen bedürften. Gattungspoetologisch anschließen konnte der Workshop dazu an Eva Blomes Genrebestimmung der »Autosozioiobiographie«, deren

Anna Schwarzinger (Universität Flensburg) ;
anna.schwarzinger@uni-flensburg.de;
<https://orcid.org/0000-0003-2731-1223>;

© Anna Schwarzinger 2023, published by transcript Verlag

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

gegenwärtige Konjunktur sie mit Blick auf die Thematisierung von Klassenzugehörigkeit als eine Rückkehr der Gegenwartsliteratur zur Herkunft beschrieben hat (vgl. Blome 2020). Ob dieser Befund in gleichem Maße auch in intersektionaler Hinsicht gelte und die Rückkehr zur Herkunft mit einer Rückkehr zum Erzählen einhergehe, in dem sich beides, Herkunftskonzept wie interkulturelle Poetiken, in pluralisierten Weisen zeigen, waren Leitfragen, von denen der Workshop seinen Ausgang nahm.

Eröffnet wurde dieser von Franziska Bergmann (Aarhus), die in ihrem Vortrag *Suleikas Herkunft. Raoul Schrotts kritische Umschrift von Goethes »West-östlichem Divan«* zunächst die kanonisierte Rezeption Goethes *West-östlichen Divans* (1819) darlegte, der zufolge der Text als Paradebeispiel für Interkulturalität und Weltliteratur gelten kann, und anschließend rezenten Auseinandersetzungen mit Goethes Text gegenüberstellte. Diese knüpften an Kritikpunkte der, so die Voraussetzung, verkürzten und Ambivalenzen ausblendenden Perspektive auf Goethes *Divan* an, was am Beispiel von Raoul Schrotts Gedicht *Suleika spricht* (2019) illustriert wurde. Schrotts Gedicht eröffne im Kontext der postmigranten deutschen Gesellschaft einen ernüchternden Blick auf die deutsche Sprache und Kultur. Dies werde sowohl auf inhaltlicher, formaler als auch intertextueller Ebene des Textes deutlich. So werde eine deutsch-iranische Sprecherinnenperspektive erzeugt, die jedoch Goethes Dialog zwischen Hatem und Suleika zu einem Monolog verkürze. An der gelungenen Auseinandersetzung mit Goethe könne ausblickend jedoch auch Schrotts Aneignung einer weiblichen Sprecherinnenposition problematisiert werden, wie resümierend festgehalten wurde.

Mit dem Verhältnis von literarischem Schreiben und soziologischem Forschen befasste sich Carolin Amlinger (Basel; *Aufenthalte kurzer Dauer. Zum Paradox distanzierter Nähe* [Bourdieu, Eribon, Ohde]), wobei sie sich auf Bourdieu berief und exemplarische Analysen von Eribons *Rückkehr nach Reims* (dt. 2016; frz. 2009) und Ohdes *Streulicht* (2021) vornahm. Die im Spannungsverhältnis von Fakt und Fiktion angesiedelte Erzählerfigur in Autosoziobiographien zeichne sich durch einen Wandel der Person durch Bildung und Lektüre aus, was zu sozialer Mobilität führe. Diese Transgression werde als literarische Form brauchbar gemacht und subjektiver Sinn schlussendlich im objektiven Raum eingenommen, wenn in Autosoziobiographien, von einem Individuum ausgehend, von sozialer und gesellschaftlicher Wirklichkeit erzählt werde. Mit der Mobilität der Erzählerfigur gehe jedoch auch eine doppelte Nichtzugehörigkeit einher, die die Figur eine zweifache Wirklichkeit von Gesellschaft erleben ließe und die Texte zu Schwellenerzählungen mache. Insofern werde das Changieren zwischen Erzählen und Beschreiben konstitutiv für Autosoziobiographien, wobei die Retrospektion als reflexive Methode zum Einsatz komme. Gleichzeitig dominieren dabei Affekte distanzierter Näheverhältnisse der Figuren, die sich in Scham, die zum Herrschaftsraum werde – was etwa am beschnittenen Coverfoto bei Eribon sichtbar werde –, oder im dargestellten Körpergefühl der Figuren in Ohdes *Streulicht* sichtbar werde: »Über mich selbst lachen, damit die anderen es nicht taten« (Ohde 2021: 143).

Daran anschließend las Paul Gruber (Flensburg; *»Selbstbewusstsein vs. Fremdbestimmung«* – Saša Stanišić *»Herkunft«* [2019] als (selbst-)bewusster Gegenentwurf zu nationalistischen Identitätserzählungen) Saša Stanišić' Roman *Herkunft* (2019) entlang der Dichotomie von Selbstbewusstsein und Fremdbestimmung. Der Text sei als Metaautobiographie zu begreifen, da mit Schreibformen der Autobiographie gespielt werde (etwa an intertextu-

ellen Verweisen auf Goethes *Dichtung und Wahrheit* sichtbar), um damit Grundannahmen und Normen autobiographischer Erzählungen (z.B. den autobiographischen Pakt) zu unterschreiten. Dies geschehe unter anderem, indem Zufälle als konstitutiv für das Leben dargestellt und gleichzeitig Handlungsmöglichkeiten im literarischen Text eröffnet werden, die im echten Leben unmöglich wären. So würde die Fiktionalisierung der Modus des Textes und des Lebens zugleich und Identität im Akt des Erzählens erst geschaffen. Dem (persönlichen, gesellschaftlichen, politischen) Kontext stelle sich die Erzählung selbstbewusst gegenüber, um Identität als unab abschließbares Projekt vorzuführen und fremdbestimmte Wahrheitssetzungen infrage zu stellen. Das schaffe der Roman vor allem auch, indem das Grundproblem monologischen Erzählens im *Make-your-own-adventure*-Teil »Drachenholt« in einem vielstimmigen Text aufgelöst werde, da die Leserin/der Leser aus ihrer/seiner passiven Rolle herausgeholt und zur aktiven Gestalterin/zum aktiven Gestalter der Handlung werde.

Lena Wetenkamp (Trier) bezog sich in ihrem Vortrag *Herkunft adressieren: Gender, Postmemory und epistolare Verfahren in Werken deutschsprachiger Gegenwartsautorinnen* auf die Romane *Lieber Mischa* (2011) von Lena Gorelik, Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) und Mirna Funks *Winternähe* (2015). Die Texte verbinde einerseits die Alterisierungs- und Ausgrenzungserfahrungen der Protagonistinnen, wobei sie Einzelschicksale in den Vordergrund stellten und an einer dezidiert weiblichen Geschichtsschreibung arbeiteten. Andererseits beziehen sich die Romane auf Religion als Distinktionsmerkmal und die Shoah als transgenerationelles Problem, Subtext und Erinnerungsort. Durch das Aufrufen dieser Motive seien sie im Kontext der Postmemory-Forschung zu lesen, zugleich könnten jedoch Aktualisierungen der typischen Plotkonstruktionen beobachtet werden. So werde das klassische Schubladen- bzw. Kästchenmotiv in Grjasnowas Text konterkariert, wenn die Protagonistin in einer Schachtel nicht Informationen zur Herkunft von Familienmitgliedern entdeckt, sondern ihr Freund darin Informationen über sie selbst gesammelt hat. Sowohl in Funks als auch in Goreliks Text werde außerdem mit dem Aufgreifen des Mediums Brief an weibliche Schreibtraditionen angeknüpft. Mit fiktiven, nie abgeschickten Briefen erschreibe sich Goreliks Protagonistin ihre Familiengeschichte selbst.

Die Umkodierung und -funktionalisierung eines traditionellen literarischen Motivs spielte auch in Dariya Manovas (Wien) Vortrag *Heimkehr und Fremdkkehr in Deniz Ohdes »Streulicht« und Fatma Aydemirs »Dschinns«* eine Rolle, in dem sie die Heimkehrbewegungen in besagten Texten analysierte. Die Positionierung der Rückkehr in das elterliche Zuhause der Protagonistin am Anfang von *Streulicht* und der eigentliche Aufbruch am Textende seien als Gegenerzählung zur Stringenz des Bildungsaufstiegs zu lesen, mit der auf intersektionale Marginalisierungen hingewiesen werde. Joseph Campbells (vgl. 2011) Modell der Abenteuerfahrt, in dem die Rückkehr des Helden obligatorischer Bestandteil sei, werde insofern eingelöst, als die Heimkehr hier keine Störung der Identität bedeute, sondern im dadurch angestoßenen Reflexionsprozess vielmehr Bedingung derselben werde. *Dschinns* (2022) greife dies im Sehnen nach einem Ursprungsraum in der Vergangenheit auf, was durch die »Rückkehr« nach Istanbul erfüllt werde. Die Stadt sei im Roman jedoch kein echter Ort, sondern ein mit Erinnerungen und Zuschreibungen überzeichneter Sehnsuchtsraum – so werde Heimkehr im Roman zur Heimsuchung der eigenen Phantasie. Die Heimreise sei in beiden Romanen kein

Endpunkt, so das Fazit des Vortrags, sondern der eigentliche Ausgangspunkt für das Verlassen der Heimat und könne so die Polyvalenz des Identitäts- und Heimatbegriffs fassen.

Auch Herta Müllers Werk werde durch das Thema Herkunft geprägt und stelle gar den gemeinsamen Nenner ihrer meist autobiographisch gefärbten Texte dar. Die Stimme der Ich-Erzählerin setze oft im Kindesalter ein und berichte von Versehrungen, die dann ausschlaggebend für das poetische Verfahren werden. Dies diskutierte *Iulia-Karin Patrut* (Flensburg; *Ästhetische Verdichtungen der Verflechtung von Herkunft und Interkulturalität in Herta Müllers »Der Beamte sagte«* [2021]) anhand sechs thematischer Ebenen (Armut, Kinderarbeit, Arbeit und Gender; Gewalt in der Familie, Empathieunterbrechung, Einsamkeit; stereotype Selbstethnisierung, verweigerte Interkulturalität; urbane Diktaturerfahrung; Lagererfahrungen der Eltern; Systemwechsel und Migration) in Müllers Collagentext *Der Beamte sagte* (2021). Dabei führe die poetologische Technik der Collage die Intersektionalität verschiedener Arten von transgenerationaler Gewalterfahrung und deren Offenlegung vor: Kindliche Prügelstrafe, Lagererfahrungen der Eltern bis hin zu Konfrontationen mit dem Beamten im deutschen Migrationsamt (»Der Beamte fragte: geboren? Ich sagte es scheint so seine Augen (warteten) wie nasse Kieselsteine bis er schrie wir wissen trotzdem wann und wo«, Müller 2021: 56) werden, teils durch entlarvende Reime und ironisch-humoristisch, thematisiert. Die eigenlogisch verflechtende Erinnerung werde so zu einer gesellschaftlichen Diagnose, indem die Wörter der Collagen Anschlüsse evozieren, die sich auch in der medienspezifischen pluralen Zeitlichkeit zwischen diachronen und synchronen Verhältnissen der Collagen abbildet, so das Fazit Patruts.

Hannah Speicher (Hannover; *Klassenaufstiege und Herkunftsdramen in den Freien Darstellenden Künsten*) stellte Ergebnisse des empirisch-sozialwissenschaftlichen Forschungsprojekts »Systemcheck« (2021–2023) vor, das zum Ziel habe, eine Datenlücke zur Erwerbsituation und sozialen Sicherung von in den freien darstellenden Künsten tätigen Menschen zu schließen. Innerhalb der Studie wurde einerseits die prekäre soziale Lage der Befragten deutlich (geringes Einkommen und Renten, individuell zu tragende Risiken im Fall ausbleibender Aufträge), andererseits wurden drei Typen beschrieben, wie Betroffene die eigene soziale Sicherung bewerten. Der »sorgenfreie Typus« sei mit Vermögen und Besitz abgesichert, der »sorgenlose« an Armut gewöhnt, er tendiere dazu, Armut als kunstermöglichende Ressource zu idealisieren, der »besorgte Typus« hingegen arbeite nicht freiwillig prekär, bekäme aber aus z.B. rassistischen Gründen keinen Job im Stadt- oder Staatstheater. Als Bewältigungsstrategien ließen sich die Verdrängung von Absicherungsfragen, berufliche Diversifikation, Abbruch der Theaterkarriere oder aber Engagement in Interessensvertretungen ausmachen. Im sowohl qualitativ (Interviews) als auch quantitativ (Befragungen und Datenerhebung) arbeitenden Forschungsprojekt wurde deutlich, dass der Grad der Prekarisierung mit der Anzahl der Diskriminierungsmerkmale steige. Dem sozialen Aufstieg durch Bildung – so eine Schlussfolgerung – entspreche kein ökonomischer Aufstieg.

Nikola Keller (Freiburg; »*Erzählt mir, wie ein jeder unter euch um Freyheit und Vaterland betrogen wurde«*. *Zum Funktionswandel von Herkunftserzählungen in der Abolitionsdramatik des 18. und des 21. Jahrhunderts*) befasste sich mit dem Abolitionsdrama des 18. Jahrhunderts und literarischen Verhandlungen von (moderner) Sklaverei im gegenwärtigen deutsch-

sprachigen Theater. Dabei falle im historischen Kontext des Genres »Abolitionsdrama« auf, dass Versklavte darin erstmals als zu *agency* fähige Figuren erscheinen und die Texte so ein Näheverhältnis zwischen Rezipierenden und den Figuren des Dramas erzeugen. Insofern sei, trotz des vorhandenen *otherings* in den Texten, wie Keller betonte, eine kritische Perspektive auf Sklaverei möglich. Im gegenwärtigen deutschsprachigen Drama sei in dieser Hinsicht Konstantin Küsperts komplex gebauter Text *sklaven leben* (2019) zu beachten, der mit einem losen Figurengefüge und drei zirkulär verschränkten Zeitebenen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vorführe, dass ein teleologisches Zeitverständnis den notwendigen Blick auf die Verflechtung als konstitutives Aushandlungssparadigma versperre. Herkunft zu erzählen bedeute im Stück vielmehr zu zeigen, wie Herkunft zugeschrieben wird und wurde. Mit ebendiesem diachronen Verständnis von Herkunft gelte es sich auseinanderzusetzen, wie das Drama am Beispiel des Unternehmens *Schimmelmann und Sohn*, das wesentlich durch Sklaverei profitierte, vorführe und so kritische Auseinandersetzungen mit der eigenen (deutschen) Geschichte forcieren.

Zum Abschluss des ersten Tages arbeitete Eva Blome (Hamburg; *Zuhören und Zugehörigkeit*. Deniz Ohdes »Streulicht« und Dilek Güngörs »Vater und ich«) die auditive Dimension von Herkunft in den Romanen *Vater und ich* (2021) von Dilek Güngör und Deniz Ohdes *Streulicht* heraus. Es gehe um die Frage, inwiefern soziale Zugehörigkeit über narrative Strategien des Hörens und Zuhörens dargestellt werden könne. Insofern wurde die These diskutiert, die Romane als leise, heterogene und Stimmen verflechtende Texte zu lesen, wobei drei Strategien der Artikulation in den Texten ablesbar seien. Erstens gebe Güngörs Erzählerin ihrem Vater eine Stimme und Sorge damit für eine Artikulation, die zuvor nicht hörbar war, indem sie für die Leser_innen lesbar gemacht werde. Zweitens würden in Ohdes Text polyphone Stimmen durch den Modus der alternierenden internen Fokalisierung nebeneinandergestellt, und drittens gebe es eine narrative Evokation von Geräuschen (z.B. »Hundegebell«, Ohde 2021: 15), welche die Protagonistin dorthin versetzen, wo ihre Sozialisierung in Lautlosigkeit begonnen habe. Die Texte könnten durch die dargestellten Verfahren, mit Laut- und Sprachlosigkeit umzugehen, als Plädoyer dafür verstanden werden, dem Leisen Raum zu geben und diesen zu erzählen.

Im ersten Beitrag des zweiten Workshoptages beleuchtete Isabelle Chaplot (Flensburg; *Wild, Wild West in Bulgarien. Zu Vagheit und Negation von »Herkunft« in Valeska Grisebachs »Western« [2017]*) das Thema Herkunft aus filmwissenschaftlicher Perspektive und diskutierte, inwiefern dieses im Westerngenre eine Rolle spielt und in Valeska Grisebachs Film *Western* aktualisierend aufgegriffen wird. Herkunft könne im klassischen Western in der Bewegung von Osten nach Westen und in den dadurch hervorgerufenen schicksalhaften Spuren als eine Geschichte des Verhängnisses der Herkunft gefasst werden. In Grisebachs *Western* würde nun mit klassischen Motiven des Western durch die Darstellung der scheinbar unberührten Landschaft Bulgariens, dem Auftreten einer Pocahontas-Figur, die zwischen den Antagonisten stehe, und der Distinktion zwischen »edlen« und »wilden Wilden« gespielt. Diese Motive würden jedoch überschrieben, wenn Grisebach die klassische Opazität der Figuren, Leere und Weite des Raums, panoramaartige Einstellungen, Ruhe und Länge der Sequenzen in der Filmsprache der Berliner Schule umsetze. Die Figuren seien keine Charaktermasken, die grenzenlose Freiheit entpuppe sich als Verlorenheit und die Leere und Ruhe resultiere aus einer

entscheidungslosen Offenheit – das Herkunftsverständnis des Western und Diskriminierungsmechanismen würden so in der Gegenwart des europäischen Spätkapitalismus durchgespielt.

Ausgehend von der Annahme, dass Herkunftsgeschichten nicht erst als Phänomen der Gegenwart verstanden werden können, sondern damit verbundene spezifische Problematiken bereits seit dem Mittelalter in der deutschsprachigen Literatur auffindbar seien (bspw. im *Parzival*, *Meier Helmbrecht* und ironisch gebrochen in Grimmelshausens *Simplicissimus*, 1669), diskutierte Matthias Bauer (Flensburg) in seinem Vortrag *Herkunft und Stigma-Management. Überlegungen zu einem biografischen Handicap* die Frage nach dem Verhältnis von Erzählen und Erklären in Herkunftserzählungen. Es zeigten sich darin verschiedene offensive bzw. defensive Strategien, mit Stigmasympolen umzugehen. Gemein sei den Texten jedoch die Gefahr, auf Kosten von Figuren, die keine »Klassenaufsteiger« seien, zur Ausstellung des Herkunftsmilieus zu werden, wie dies bspw. in Daniela Dröschers *Lügen über meine Mutter* zu beobachten sei. Insofern könne die interne Problematik autosozio-biographischer Texte durch ihr spannungsreiches Verhältnis von Reflexion und Poesie, Schlussfolgerung, Problematisierung und Verrat am eigenen Milieu durch Aufstieg beschrieben werden. Die Distinktion von soziopsychologischem Diskurs und poetischem Text, Erzählmotivation und -situation sowie der Dialektik von Zeigen und Verschweigen in autosozio-biographischen Texten müsse, so das ausblickende Resümee, diskutiert werden.

Den Workshop beschloss Nadjib Sadikou (Flensburg; *Herkunft und Klasse am Beispiel von Abbas Khiders Romanen »Der falsche Inder« [2008] und »Der Erinnerungsfälscher« [2022]*) mit einer intersektionalen Lektüre von Abbas Khiders Romanen. Texte über Flucht, Migration und Exil verhandeln Wissen über die Vervielfältigung von Herkunft und verdeutlichen so das Potenzial der Interkulturalität, das in der Deessentialisierung der Herkunft liege, so die These. Mit Rekurs auf theoretische Konzepte der Diaspora (Safran, Clifford, Gilroy), Interkulturalität (Said, Bhabha, Bhatti) und insbesondere Stuart Halls Verständnis des postmodernen »entvereinheitlichten« Subjekts lasse sich eine breitere Perspektive auf die Herkunftsthematik gewinnen. Auf diese sei in Khiders Roman *Der falsche Inder* (2008) bereits im Titel verwiesen, und sie werde darin vor allem durch kommunikative Verhandlungsprozesse dargestellt. Wenn der Protagonist Angebote seines Gegenübers bezüglich der eigenen Identität aufgreife, vollziehe der Text die Hybridisierung des Subjekts. Insofern sei der Roman als Plädoyer für die Abkehr von Essentialisierung zu verstehen, dem die Betonung von Pluralisierung vorzuziehen sei.

Die zu beachtende Differenz zwischen (post-)migrantisch geprägten Texten und soziologischen Klasse- bzw. Milieutexten und die damit einhergehenden spezifischen interkulturellen und intersektionalen Fragen wurden in der abschließenden Diskussion des Workshops hervorgehoben. Die Einschlägigkeit des Themas Herkunft in und für die Gegenwartsliteratur konnte im Workshop belegt werden. Es erscheint daher ein Tagungsband wünschenswert, der eine weiterreichende Beschäftigung bspw. mit Poetiken der Herkunft, einer Vertiefung diachroner Fragen oder grundlegenden Begriffsklärungen anstoßen könnte.

Literatur

- Blome, Eva (2020): Rückkehr zur Herkunft. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94, H. 4, S. 541–571.
- Campbell, Joseph (2011): Der Heros in tausend Gestalten. Aus dem Amerik. v. Karl Koehne. Frankfurt a.M.
- Müller, Herta (2021): Der Beamte sagte. Erzählung. München.
- Ohde, Deniz (2021): Streulicht. Roman. Berlin.

REZENSIONEN

**Moritz Baßler: Populärer Realismus.
Vom International Style
gegenwärtigen Erzählens**

München: C.H. Beck 2022 – ISBN
978-3-406-78336-4 – 24,00 €

Moritz Baßler hat mit *Populärer Realismus* eine Untersuchung zu erfolgreicher Gegenwartsliteratur vorgelegt. Er stellt auf ebenso provokante wie kurzweilige Weise grundlegende Fragen nach Zweck, Wert und den Funktionen von Literatur. Äußerst harsche Urteile fällt Baßler nicht zuletzt in Bezug auf gewisse Tendenzen in der Rezeption interkultureller Literatur in Feuilleton und Forschung, auf die diese Rezension besonders eingehen wird. Obwohl seinen Ergebnissen im Detail oft nicht zugestimmt werden kann, ist die klare Haltung, die diese Monographie zeigt, absolut zu begrüßen. Sie ist gerade kein Ausdruck einer auf Apodiktizität zielenden Immunisierungsstrategie. Im Gegenteil werden die Prämissen und Traditionen, aus denen heraus argumentiert wird, deutlich benannt, was sicherlich als Einladung zum produktiven Disput verstanden werden darf.

Der neue Midcult

Die Diskussion um einen sog. neuen Midcult ist der Ausgangspunkt der Monographie. Midcult als Terminus wurde bereits in den 1960er Jahren von Dwight MacDonald und Umberto Eco geprägt, um Literatur zu beschreiben, der »eine strukturelle[e] Lücke« (71) inhärent ist. Der Vorwurf lautet, die Literatur des Midcult signalisiere durch thematische, intertextuelle und (seltener) formale Eigenschaften, sie sei »High Art« (ebd.). Tatsächlich handle es sich jedoch um leicht Verdauliches, das neben der reinen

Unterhaltung auch noch das Gefühl liefert, »man höre das Herz der Kultur schlagen«. (70 u. Eco 1986: 71). Dass es einen neuen Midcult gebe, hat Baßler bereits in einem Aufsatz (vgl. Baßler 2021) vertreten, auf den er laut eigener Aussage heftige und stark divergierende Rückmeldungen bekommen habe (vgl. 10). Ebenso taucht die These in der gemeinsam mit Heinz Drügh verfassten Monographie *Gegenwärtigkeitsästhetik* (Drügh/Baßler 2021) auf, die Baßler als entscheidende theoretische Vorarbeit für *Populärer Realismus* beschreibt. Diese – hier rezensierte – Monographie stelle nun eine Ausdifferenzierung des Midcult-Arguments dar, so Baßler in der Vorbemerkung. Das Buch geht darüber jedoch deutlich hinaus. Die These über den neuen Midcult wird eingebettet in eine Diagnose der auf dem internationalen Buchmarkt sowie im Rennen um Literaturpreise erfolgreichen zeitgenössischen Literatur. Sein Urteil lautet: Es gibt einen *international style* weltweit auf dem Markt erfolgreicher Literatur, den man populären Realismus nennen könnte. Dieser Terminus ist jedoch im Gegensatz zu dem des Midcult nicht pejorativ zu verstehen. Als populären Realismus beschreibt Baßler ein auf dem Buchmarkt fast konkurrenzloses literarisches Verfahren, das sowohl das für ihn Beste der zeitgenössischen Literatur umfasst als auch das Schlechteste.

Ethik vs. Ästhetik

Das Neue am neuen Midcult

Ging es im alten Midcult laut Eco und MacDonald darum, bildungsbürgerlichen Eitelkeiten alter weißer Männer (und ihrer Gattinnen) zu schmeicheln, ohne sie zu überanstrengen, drehe es sich beim neuen Midcult, so Baßler, um moralisch-ethische Standpunkte eines Publikums, das »eher

weiblich und divers« (185) sei. Wie beim alten Midcult entwickelten auch die Texte der neuen Spielart keine ästhetische Eigenlogik. Neu sei allerdings, dass sie von einer moralischen oder ethischen Logik hypercodiert seien, die zur Selbstversicherung »ästhetischer Stilgemeinschaften« (187) – der je »eigenen Tribe[s]« (186) – diene. »Zugespitzt gesagt, hat man immer schon verstanden, was wichtig ist und worauf es ankommt, und lässt es sich vom ästhetischen Gebilde, dem Roman (und am liebsten eigentlich direkt von seiner Autorin), im Grunde nur noch bestätigen.« (187) »Und die strukturelle Lüge, die eine Bezeichnung als ›Neuer Midcult‹ rechtfertigt, bestünde dann darin, etwas für bedeutende Literatur zu halten, weil es wundersamerweise das thematisiert und bestätigt, was man ohnehin für richtig, wahr und wichtig hält.« (189f.)

Baßler spielt hier nicht nur mit dem Image des alten weißen Mannes, sondern genießt diese Provokation sichtlich, wenn er mit Pierre Bourdieu, einem Säulenheiligen der von Baßler denunzierten Literatur, den Vorwurf formuliert, der postkoloniale, intersektionale oder sonst irgendwie politisch-moralische Ruf »Das muss endlich eine Stimme bekommen« sei auch nichts anderes als das empörte »Das wird man ja wohl noch sagen dürfen« (189), das man eigentlich von rechts kennt und mit dem man nichts gemein haben möchte. Unabhängig davon, dass diese Gleichsetzung sicher nicht haltbar ist, weil die rechte Position durch einen kalkulierten Tabubruch zu provozieren hofft, was die von Baßler kritisierten Texte nicht tun; und unabhängig davon, ob man Baßlers Zündeln an der Lunte des Shitstorms sympathisch findet oder nicht, täte man schlecht daran, seine Argumente einfach mit Hinweis auf seinen Phänotypus (alt, weiß, männlich) abzutun und ihm sozusagen auf den Leim

zu gehen. Es lohnt sich durchaus, Baßlers Argumente zu prüfen, um zu sehen, ob seine Analysen methodisch haltbar sind.

Realismus als Verfahren

Wichtig und zentral für Baßlers Argument ist, dass der Terminus Realismus weder *prima facie* meint ›nach Art der Texte des bürgerlichen Realismus gearbeitet‹, noch ›eine Diegese entwerfend, in der die gewohnten Naturgesetze herrschen‹. Vielmehr bezeichnet er damit ein Verfahren, das sich durch eine weitgehend intuitive Entschlüsselbarkeit auszeichnet. In diesem Sinne realistisch verfahrenende Texte, Filme und Werke in anderen Medien sind diejenigen, deren Zeichenebene in der Rezeption keine Widerständigkeit besitzt und die in dieser Hinsicht transparent ist. Als dem Realismus in paradigmatischer Weise entgegenstehende Verfahren beschreibt er z.B. jene der klassischen Avantgarden, darunter besonders die des Surrealismus. Mit diesem Realismusbegriff umgeht Baßler die problematischen ontologischen Fragen nach der Wirklichkeit und die damit zusammenhängenden repräsentationstheoretischen Fragen nach einem Gelingenskriterium ihrer Darstellung. So ergibt sich die Möglichkeit, die Phänomene in den Fokus zu rücken, um die es Baßler geht. Eine vermeintliche Vielfalt der Literatur kann durch seinen Realismusbegriff in einer wesentlichen Hinsicht als sehr homogen gezeigt werden. Denn sowohl den multimedialen Fantasy-Universen von Mittelalter oder *Harry Potter*, Wolfgang Herrndorfs *Tschick*, den Autofiktionsprojekten von Karl Ove Knausgård und Elena Ferrante als auch den Texten von Daniel Kehlmann oder Christian Kracht diagnostiziert Baßler eine entscheidende Gemeinsamkeit – ob-

wohl er sie hinsichtlich ihrer literarischen Qualität komplett unterschiedlich bewertet. Diese besteht in der, nicht zuletzt auch für den Erfolg auf dem Buchmarkt notwendigen, Zugehörigkeit zum populären Realismus: »eine literarische Textur, eine Machart [...], die sich selbst sozusagen unsichtbar macht und uns in der Lektüre direkt auf die Ebene befördert, auf die es hier ankommt – die Ebene der Story.« (18f.)

Ästhetisches Gelingen

Baßlers Ziel ist es, innerhalb des Korpus des populären Realismus Literatur in gute und schlechte einzuteilen. Man mag entgegnen, dass das nicht sein einziges Ziel sei, da er vor allem im ersten Teil der Monographie viel Platz darauf verwendet, das Zusammenspiel von ästhetischen mit marktförmigen Logiken darzustellen. Die Einzeltextanalysen – das, worum es eigentlich geht – sind jedoch entweder eindeutige Lobeshymnen oder Verrisse. Nicht zuletzt meint ja auch das Verdikt, ein Text sei neuer Midcult, dieser werde für gut gehalten, sei es aber nicht. Das Kriterium, das Baßler anlegt, könnte man als das Vermögen eines Textes bezeichnen, eine ästhetische Eigenlogik zu entwickeln – ein Terminus, den Baßler nicht verwendet, der aber sehr gut beschreibt, was er meint. Es geht ihm darum, ob literarische Verfahren zum Einsatz kommen, welche die Deutungen herausfordern, indem Ambivalenzen produziert werden. Nur wenn Literatur das tut, wäre tatsächlich von einer Eigenlogik zu sprechen. Andernfalls würde sich Literatur – quasi heteronom – einer fremden Logik unterwerfen. Diese ist zumeist eine moralische, wie beim neuen Midcult. Literatur besitzt aufgrund dieser rein ästhetischen Eigenlogik nun

die Fähigkeit, einen Möglichkeitsraum zu entwerfen. Baßler orientiert sich dabei stark am klassischen Strukturalismus Roman Jakobsons. Bekanntlich ist bei diesem ein sprachlich realisiertes Element nicht allein aus dem Syntagma verständlich, in dem es steht. Es muss immer auch das Paradigma als Hintergrundfolie mitverstanden werden, das aus den Möglichkeiten besteht, die auch hätten realisiert werden können. Was der Satz ›Ich mag dich auch‹ als Entgegnung auf den Satz ›Ich liebe dich‹ bedeutet, erschließt sich nicht allein aus der syntagmatischen Verbindung der Elemente ›Ich‹, ›mag‹, ›dich‹ und ›auch‹. Vielmehr weiß man, wie dieser Satz zu verstehen ist, weil man um die nicht realisierte (aber virtuell vorhandene) Möglichkeit weiß, dass auch ›Ich liebe dich auch‹ hätte gesagt werden können. Analog begreift Baßler die Wirklichkeit, die deswegen durch Literatur gestaltet werden kann. Denn die Welt ist nicht allein von dem her verständlich, was tatsächlich ist. Vielmehr ist es so, dass das, was es gibt, auf das hin verstanden und bewertet werden muss, was auch möglich gewesen wäre (und ist). Diesen Möglichkeitsraum (in strukturalistischer Terminologie: das Paradigma) zu gestalten, ist für Baßler der Zweck von Literatur – und zwar alleiniger.

Um darzustellen, wie dies vonstattengeht, unterscheidet Baßler drei Ebenen des literarischen Textes: Es gibt einmal die Zeichen, aus denen der Text besteht; dann gibt es die Diegese, die erzählte Welt, den Inhalt; und schließlich gibt es eine dritte Ebene der Bedeutung oder Bewertung. Diese Ebenen werden an verschiedenen Stellen unterschiedlich von Baßler benannt, es wird aber sehr klar, was er meint (vgl. 201–209). Wie oben schon dargestellt, heißt Realismus alles, worin ein müheloser Übergang von erster zu zweiter Ebene möglich ist. Schafft es der Text nun

Ambivalenzen im Übergang von zweiter zu dritter Ebene zu erzeugen, dann wäre dies laut Baßler positiv zu bewerten. Denn literarische Verfahren, denen dies gelänge, produzierten neue Möglichkeitsentwürfe der Welt. Oder sie stellen zumindest in Frage, dass die bekannten Möglichkeiten die einzigen seien. Das Paradigma der Realität werde verändert, weswegen Baßler auch von einem »paradigmatische[n] Realismus« (376) spricht. Historischer Gewährsmann für diese Art von Realismus mit Möglichkeitssinn ist – wenig überraschend – Robert Musil. Der Midcult hingegen wäre ein Realismus, der die Denkmöglichkeiten derjenigen Gruppe, für die er jeweils geschrieben ist, bestätigt. In diesen Texten gilt: »Man liest und versteht.« (36)

Baßler plädiert also für einen Literaturbegriff, für den Literatur ein Medium ist, das ein naives Verständnis sowie Verstehen als Vorgang problematisiert und nicht ermöglicht. Denn »[w]as sich immer von selbst versteht, ist sozusagen kein würdiger Gegenstand von Literatur« (201). Er findet eine griffige Wendung für die von ihm favorisierte Spielart von Realismus: »Ein solcher Realismus hätte zu seinem Prinzip nicht die Identität ($A = A$), sondern die Äquivalenz ($A \sim A$ oder: Wo A ist, könnte auch A' sein).« (305)

Er teilt die Literatur, die er interpretiert, dann auch dementsprechend eindeutig in gute und schlechte ein: Gut ist: Wolf Haas, Wolfgang Herrndorf, Christian Kracht, Hengameh Yaghoobifarah, Dietmar Dath, Slata Roschal, Mithu Sanyal, Leif Randt und andere. Schlecht dagegen sind: Olivia Wenzel, Karl Ove Knausgård, Annie Ernaux, Anke Stelling, Sharon Dodua Otoo, Elena Ferrante und ebenso einige andere. Man kann an dieser Stelle eine Reihe kritischer Nachfragen einschalten.

Literaturwissenschaft und Wertung

Baßler liefert eine Theorie vom Wesen und Zweck von Literatur, die er zwar provokant vorträgt, im Kern aber recht vielen Literaturwissenschaftler*innen sympathisch sein dürfte. Denn sie beharrt einerseits mit Pathos auf dem Ästhetischen als Konstituens von Literatur, legt andererseits aber nüchtern dar, was mit »dem Ästhetischen« eigentlich gemeint sei. Er bezieht sich in seinem Begriff von Kunst und Literatur emphatisch auf die um 1800 entwickelte Idee der Kunstautonomie (vgl. z.B. 30, 135, 191, 297f.). Es fragt sich allerdings, ob diese nicht in einem bestimmten Punkt verkürzt begriffen wird, wenn Baßler der Literatur einen eindeutigen Zweck zuweist – die Gestaltung des Paradigmas. Denn Literatur ist damit letztlich nur autonom in den Verfahren, die sie wählt, und den Möglichkeiten, die sie gestaltet, nicht aber in ihrer Zwecksetzung. Der Zweck von Literatur wäre demgemäß nicht mehr Aushandlungssache der Literatur selbst. Dieser Vorwurf soll nicht als Totschlagargument gegen jede Form von präskriptiver Literaturwissenschaft oder Literaturkritik verstanden werden, es scheint aber so, als enge Baßlers strukturalistische Herangehensweise ein, was mit »ästhetischem Gelingen« gemeint sein könnte.

Baßler positioniert sich rhetorisch dabei als Verteidiger der ästhetischen Eigenlogik von Literatur und einer Literaturwissenschaft, die diese nicht über Bord zu werfen bereit ist. Er zitiert zwar nicht viele Stimmen aus der Forschung, versucht aber durchaus, den Eindruck zu erwecken, es bestünde die Gefahr, die Literaturwissenschaft schwenke auf die Bewertungslogiken des neuen Midcult ein. Dies macht er z.B. an Amy Hungerfords Aussage fest, David Foster Wallace aus feministischen Gründen nicht mehr lesen

zu wollen (vgl. 186). Man kann sich fragen, an wen dieser Vorwurf innerhalb der deutschsprachigen Forschung gerichtet ist. Wahrscheinlich ist es eine Literaturwissenschaft, die in dem Sinne kritisch ist, dass sie versucht, gesellschaftliche Bedingungen und Konsequenzen – also auch ethisch-moralische Fragestellungen – ihrer Arbeit mitzureflektieren: feministische, postkoloniale, intersektionale und neben anderen auch interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine unausgesprochene Prämisse Baßlers scheint zu sein, dass es letztlich nur zwei Arten der Literaturwissenschaft gibt: seine, die integer allein das ästhetische Urteil sucht, und die falsche, die durch andere Logiken korrumpiert wird. Hierunter würden die genannten Spielarten der Literaturwissenschaft fallen.

So eindeutig wie die Literaturwissenschaft eingeteilt wird, wird auch mit den literarischen Texten verfahren: In der Aussage über die Ambivalenz der Texte – denn das ist ja sein Kriterium für gelungene Literatur – gibt es selbst gar keinen Raum für Ambivalenz. Natürlich müssen Urteile, die einem Gegenstand Ambivalenz unterstellen, selbst nicht per se ambivalent sein. Dennoch liegt im Vorgehen Baßlers, weil seine Analysen immer auf ein ›gut‹ oder ›schlecht‹ hinauslaufen sollen, eine Gefahr der Vereinfachung, der er nicht immer entrinnt. Es fragt sich, warum ein literaturtheoretischer Aufwand betrieben und warum ein (wirklich beeindruckend) breites Corpus an Primärtexten befragt wird, nur um eine simple zweiwertige Logik zu bedienen. Seine eigene Arbeit wird so selbst in gewisser Weise hypercodiert. Denn der Blick auf die literarischen Verfahren, den die strukturalistische, medien- und kommunikationstheoretische Herangehensweise ermöglicht, wird durch den unbedingten Willen, Literaturkritik

zu betreiben, zum Teil wieder einkassiert. So muss Stuckrad-Barres *Panikherz* eindeutig gut und Otoos *Adas Raum* eindeutig schlecht sein. Man hätte beide auch als *mittel* beschreiben können.

Fazit

Der oben angesprochene mögliche Vorwurf, Moritz Baßler rede als alter weißer Mann einem ›anti-woken‹ Gestus das Wort, lässt sich nicht halten, da alte weiße Männer genauso wie diverse junge Menschen als Autor*innen sowohl ins Töpfchen wie auch ins Kröpfchen sortiert werden.

Allein die Analysen der Einzeltexte scheinen in genau der Hinsicht, dass es nicht mehr Schubladen gibt als diese beiden, doch teilweise enttäuschend. Unverfänglich scheint die Feststellung zu sein, dass der Buch- und Literaturpreismarkt Tendenzen zu einem neuen Midcult hat. Nicht beantwortet wird aber die Frage, ob es nicht einfach normal ist, dass ein Geschmack von gehobener Mittelmäßigkeit die Mode bestimmt. Eben wie schon bei Eco und MacDonald, aber auch wie bereits in der Goethezeit, in der nicht Goethe, sondern Kotzebue der erfolgreichste Autor war (vgl. Birgfeld/Bohnengel/ Košenina 2020: IX; ich danke Nikola Keller für diesen Hinweis).

Gewichtiger ist der insinuierte Vorwurf an Teile der Literaturwissenschaft, sie würden der Logik des Midcult folgen. Aber gerade hier bleibt Baßler Belege schuldig, die zeigen, dass dem in nennenswertem Umfang so sei. Gerade in der interkulturellen Germanistik scheint eine Wachsamkeit dahingehend grundlegend für das Selbstverständnis zu sein. Man denke z.B. an Norbert Mecklenburgs Unterscheidung von poetischer und kultureller Differenz und seine These, dass genuin

literarische interkulturelle Potentiale nur dort entstehen, wo der poetischen Logik Vorrang vor allen anderen eingeräumt wird (vgl. Mecklenburg 2008: 233).

Doch auch aufs Fach insgesamt geblickt, fragt sich, ob Baßlers Monographie nicht eher einem Trend oder zumindest einer weit verbreiteten Sehnsucht das Wort redet, als dass er der einsame Rufer in der Wüste wäre, als der er in der Selbststilisierung manchmal erscheint. Dies wird man erst mit einigem Abstand beurteilen können.

Trotz aller Kritik muss abschließend gesagt werden, dass *Populärer Realismus* ein großartiges Buch ist, das fesselt wie selten eine literaturwissenschaftliche Monographie – nicht obwohl, sondern gerade weil sie zu Widerspruch reizt. Denn sie drängt damit eben auch zur Reevaluation der eigenen Positionen. In diesem Sinne:

Selbstverständlich dürfen, können und sollen wir an jede Art von Literatur den allerhöchsten Anspruch stellen, und das ist der Anspruch auf ästhetisches Gelingen, in dem sie uns etwas »sehen und nicht nur wiedererkennen« lässt, und zwar nach ihren eigenen (nicht unseren) Regeln. Ob und wodurch dieses Gelingen jeweils eintritt, darüber lässt sich – auch akademisch – im Einzelfall durchaus streiten. Tun wir das doch! (319)

Dominik Zink

Literatur

Baßler, Moritz (2021): Der Neue Midcult. Vom Wandel populärer Leseschaf-ten als Herausforderung der Kritik. In: POP. Kultur & Kritik 10, H. 18, S. 132–149.

Ders./Drügh, Heinz (2021): Gegenwartsästhetik. Konstanz.

Birgfeld, Johannes/Bohnengel, Julia/Koševina, Alexander (²2020): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Kotzebues Dramen. Ein Lexikon. Hannover, S. IX–XIV.

Eco, Umberto (1986): Die Struktur des schlechten Geschmacks. In: Ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Aus dem Ital. v. Max Looser. Frankfurt a.M., S. 59–115.

Mecklenburg, Norbert (2008): Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. München.

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK



GiG im Gespräch 2023/1

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

fast vier Jahre nach der Tagung am Fachbereich für Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Universität Mainz in Gernersheim – die Druckfassung der Akten ist in diesen Tagen in der Verlagsproduktion – und ein gutes Jahr nach der Onlinetagung am Institut für Germanistik an der Universität Zadar werden wir in diesem Juni nun wieder eine Tagung im vertrauten Stil durchführen können und uns in Utrecht in den Niederlanden vor Ort treffen.

Der Tagungstitel und die sehr ansprechende Tagungswebsite (<https://utrechtконференц.sites.uu.nl>) bereiten uns in besonderer Weise vor: Zunächst auf das so genannte Reizklima der Nordseeküste, was salzhaltige Seeluft, oft beachtliche Windgeschwindigkeiten und erhöhte UV-Strahlung bedeutet; dann auf die von Menschen an der Küste gebauten Dämme zum Schutz gegen Überschwemmung, was, wie in Theodor Storms *Schimmelreiter* eindrucksvoll ausagiert wird, auch die Furcht bedeutet, dass ›die Deiche brechen‹ könnten; und nicht zuletzt werden wir vorbereitet auf die Auseinandersetzung mit Ambivalenzen wie der von Offenheit und Abgrenzung, die auch die spannungsvolle Gegensätzlichkeit von Gefühlen und Konflikte mit sich bringen kann. Werden wir also womöglich eingestimmt auf eine Atmosphäre, wie sie in *All about Eve* als »very Macbethish« bezeichnet wird und Bette Davis in ihrer Rolle als Margo Channing in der betreffenden Szene zu dem berühmten »Fasten your seat belts. It's going to be a bumpy night« veranlasst? – Nein, selbstverständlich nicht. Vielmehr sind Themenkomplexe, die Konkurrenz und Konflikte betreffen, so präsent wie lange nicht und stehen daher zu Recht im Fokus dieser GiG-Tagung in Utrecht.

Dass wir uns in Zukunft mit zunehmenden und zugleich unter anderem im Zusammenhang von sozialen Medien und virtuellen Welten immer weniger greifbaren Polaritäten von Offenheit und Abgrenzung, von Freundschaft und Feindschaft, von mit- und gegeneinander konfrontiert sehen werden, steht außer Frage und ist beispielsweise auch Gegenstand der ›Horizon Europe‹-Projektausschreibungen und verschiedener Publikationen der Europäischen Kommission, wie etwa der Untersuchung *Unser politisches*

Verhalten verstehen. Wie Wissen und Vernunft zentrale Bedeutung für politische Entscheidungen erlangen (Mair u.a. 2019). Interkulturalität und Mehrsprachigkeit sind dabei allerdings Aspekte, die nach wie vor mit Blick auf entsprechende Entwicklungen in Europa und weltweit viel zu selten berücksichtigt werden. Ja, es hat sogar den Anschein, dass selbst Emotionen in Politik und Politikwissenschaft inzwischen mehr Aufmerksamkeit finden. – Wir dürfen also einer Tagung mit einem Thema von großer Aktualität entgegenblicken.

Denn inzwischen wird man von einem Scheitern solcher Konzepte auszugehen haben, die in der Tradition rationaler Diskursethik sich dem Vorwurf der Verabsolutierung bestimmter Perspektiven kaum entziehen können. Wie fruchtbar hingegen Ansätze und Arbeiten sein können, die unterschiedliche Sichtweisen eröffnen und diese dabei zugleich auch hinterfragen, zeigt – und hiermit komme ich zum zweiten Punkt der Rubrik *GiG im Gespräch* in diesem Heft – etwa die jüngst publizierte, aber schon vor vier Dekaden verteidigte Dissertation von Dadja Halla-Kawa Simtaro mit dem Titel *Le Togo »Musterkolonie«. Souvenir de l'Allemagne dans la Société Togolaise*, 2022 herausgegeben von Akila Ahouli und Paulin Adjai Oloukpona-Yinnon. Ich zitiere aus der Einleitung (und übersetze im Anschluss ins Deutsche):

[Q]uiconque a lu cette thèse, conviendra sans réserve qu'elle constitue jusqu'à nos jours, le document-phare du souvenir de l'Allemagne au Togo. [...] C'est ainsi qu'avec le temps, la publication de la thèse de Dr Simtaro s'est imposée à nous aujourd'hui, environ quarante ans après sa soutenance, car, par la force des choses, ce travail académique est devenu une sorte de monument emblématique et polémique de l'historiographie togolaise, à cause du contexte historique de la »guerre froide« qui l'a vu naître. La polémique née à cette époque s'est accentuée depuis la parution en 1988 de la légendaire thèse d'habilitation de l'historien est-allemand Peter Sebald: »Togo 1884–1914. Eine Geschichte der deutschen »Musterkolonie« auf der Grundlage amtlicher Quellen«. En réalité, la thèse de Dr Simtaro, dans sa thématique autant que dans sa méthodologie, constitue un écho togolais qui résonne aux antipodes de deux travaux scientifiques est-allemands: celui de Manfred Nussbaum intitulé »Togo, eine Musterkolonie?« (Berlin, Rütten & Loening, 1962) et celui de Peter Sebald. Peter Sebald (plus connu que son compatriote Manfred Nussbaum) est désormais reconnu comme »le grand spécialiste« de la colonisation allemande au Togo, même si son livre écrit en allemand n'a pas vite connu dès sa parution l'audience qui est la sienne aujourd'hui, alors que la thèse de doctorat de 3^{ème} cycle de Dadja Halla-Kawa Simtaro fut dès sa soutenance, très médiatisée au Togo.

Sebald et Nussbaum d'une part, Simtaro d'autre part, ont choisi pour traiter du Togo allemand, des approches diamétralement opposées: pour les premiers, des sources d'archives allemandes et des documents écrits en allemand, et de toute première importance pour le second, essentiellement les divers vestiges allemands au Togo, et surtout des sources orales togolaises, et parfois quelques voix allemandes aussi. Quelle que soit l'opinion que les spécialistes peuvent avoir sur les deux approches méthodologiques, il faut désormais reconnaître que Simtaro et Sebald ont tous deux documenté de manière précise et précieuse une même réalité coloniale, et que, sur plusieurs points, ils sont d'ailleurs parvenus – unanimement – à la même conclusion: la dureté du colonialisme allemand à l'égard des Togolais dans leur immense majorité. Voilà la première vérité qu'illustre la présente publication de la thèse de Dr. Simtaro dont l'auteur a tenu à préciser lui-même l'objectiviste en

ces termes : »C'est pour contribuer à l'enrichissement et à la propagation de notre histoire qu'il nous faut récolter divers éléments du passé, tant à travers les vestiges que les souvenirs oraux«.

Hier in deutscher Übersetzung:

[W]er diese Schrift liest, wird vorbehaltlos zustimmen, dass sie bis in unsere Tage das Schlüsseldokument der Erinnerung Deutschlands in Togo darstellt. [...] So hat sich die Veröffentlichung der Dissertation von Dr. Simtaro uns heute, etwa vierzig Jahre nach ihrer Verteidigung, aufgedrängt, weil diese akademische Arbeit zu einer Art Sinnbild und einem umstrittenen Denkmal der togolesischen Geschichtsschreibung geworden ist. Die in dieser Zeit entstandene Kontroverse – fast so etwas wie ein ›Kalter Krieg‹ – ist seit der Veröffentlichung der legendären Habilitationsschrift des ostdeutschen Historikers Peter Sebald im Jahr 1988 »Togo 1884–1914. Eine Geschichte der deutschen ›Musterkolonie‹ auf der Grundlage amtlicher Quellen« entstanden. Dr. Simtaros Dissertation stellt sowohl thematisch als auch methodisch ein togolesisches Echo dar, das antipodisch auf zwei ostdeutsche wissenschaftliche Arbeiten reagiert: Manfred Nussbaums Arbeit mit dem Titel »Togo, eine Musterkolonie?« (Berlin, Rütten & Loening, 1962) und die von Peter Sebald. Peter Sebald (besser bekannt als sein Landsmann Manfred Nussbaum) gilt heute als ›der große Spezialist‹ der deutschen Kolonialisierung in Togo, auch wenn sein auf Deutsch verfasstes Buch zunächst weniger wahrgenommen wurde als heute, während Nadja Halla-Kawa Simtaros Doktorarbeit in Togo schon bald nach der Verteidigung bekannt wurde.

Sebald und Nussbaum einerseits, Simtaro andererseits haben sich in der Auseinandersetzung mit dem deutschen Togo für diametral entgegengesetzte Herangehensweisen entschieden: Für Sebald und Nussbaum sind deutsche Archivquellen und deutschsprachige Dokumente von größter Bedeutung, für Simtaro sind es insbesondere togolesische mündliche Quellen und zum Teil auch einige deutsche Stimmen. Unabhängig von der fachlichen Einschätzung der beiden methodischen Ansätze muss anerkannt werden, dass Simtaro und Sebald beide dieselbe koloniale Realität auf präzise und wertvolle Weise dokumentiert haben und dass sie in mehreren Punkten darüber hinaus zu einem ganz übereinstimmenden Schluss kommen, nämlich der Härte des deutschen Kolonialismus gegenüber den Togoern in ihrer überwiegenden Mehrheit. Dies ist das erste zentrale Ergebnis, das die vorliegende Veröffentlichung der Dissertation von Dr. Simtaro zeigt und deren Autor sich dies zur Aufgabe gemacht hat: »Um zur Bereicherung und Verbreitung unserer Geschichte beizutragen, müssen wir vielfältige Elemente der Vergangenheit untersuchen, sowohl in der Auseinandersetzung mit ihren Spuren als auch mit mündlichen Erinnerungen«.

Die Publikation der Dissertation wurde mit Mitteln der Hanns-Seidel-Stiftung gefördert, und es ist als durchaus ermutigend zu bezeichnen, dass solche politische Stiftungen auf diese Weise einen Beitrag zur interkulturellen Geschichtsschreibung im vielleicht besten Sinn leisten.

Mit herzlichen Grüßen und meinen besten Wünschen verbleibe ich
Ihre *Gesine Lenore Schiewer*

Literatur

Mair, D[.] u.a.: Politisches Verhalten verstehen: Wie Wissen und Vernunft zentrale Bedeutung für politische Entscheidungen erlangen. Luxemburg 2019; online unter: <https://data.europa.eu/doi/10.2760/05897> [Stand: 1.3.2023].

Autorinnen und Autoren

Bendheim, Amelie, 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: amelie.bendheim@uni.lu.

Böhmer, Sebastian, PD Dr., Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Philosophische Fakultät II/ Germanistisches Institut, Ludwig-Wucherer-Straße 2, 06099 Halle (Saale), Deutschland; E-Mail: sebastian.boehmer@germanistik.uni-halle.de.

Börnchen, Stefan, 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: stefan.boernchen@uni.lu.

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.

Emmrich, Thomas, Dr., Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Norbert-Wollheim-Platz 1, 60323 Frankfurt am Main, Deutschland; E-Mail: emmrich@em.uni-frankfurt.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.

Lőrincz, Csongor, Prof. Dr., Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Slawistik und Hungarologie, Unter den Linden 6, 10099 Berlin, Deutschland; E-Mail: loerinc@hu-berlin.de.

Mayer, Paola, Prof. Dr., University of Guelph, School of Languages and Literatures, Guelph, ON N1G 2W1, Kanada; E-Mail: pmayer@uoguelph.ca.

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.

Mueller, Rüdiger, Prof. Dr., University of Guelph, School of Languages and Literatures, Guelph, ON N1G 2W1, Kanada; E-Mail: mueller@uoguelph.ca.

Muñoz-Acebes, Francisco Javier, Prof. Dr., Universidad de Valladolid, Departamento de Filología Francesa y Alemana, Facultad de Filosofía y Letras, Plaza del Campus Universitario s/n, 47011 Valladolid, Spanien; E-Mail: fjavier.munoz@uva.es.

Nacarli, Diana, M.Ed., Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Lehrstuhl für Deutsche Philologie/Didaktik der deutschen Sprache des Germanistischen Seminars, Leibnizstraße 8, 24118 Kiel, Deutschland; E-Mail: nacarli@germsem.uni-kiel.de.

Navratil, Michael, Dr., Universität Stuttgart, Institut für Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literatur I, Keplerstraße 17, 70174 Stuttgart, Deutschland; E-Mail: michael.navratil@ilw.uni-stuttgart.de.

Niedling, Christian, Dr., University of Helsinki, Language Centre, Vuorikatu 5, 00014 Helsingin yliopisto, Finnland; E-Mail: christian.niedling@helsinki.fi.

Schiewer, Gesine Lenore, Prof. Dr., Universität Bayreuth, Interkulturelle Germanistik, 95440 Bayreuth, Deutschland; E-Mail: gesine.schiewer@uni-bayreuth.de.

Schwarzinger, Anna, M.A., Universität Flensburg, Institut für Germanistik, Auf dem Campus 1, 24943 Flensburg, Deutschland; E-Mail: anna.schwarzinger@uni-flensburg.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.

Spiridon Șerbu, Claudia, Dr., Universitatea Transilvania din Brașov, Departamentul de Literatură și Studii culturale, Facultatea de Litere, Bulevardul Eroilor 25, Brașov, Rumänien; E-Mail: claudia.serbu@unitbv.ro.

Zink, Dominik, Jun.-Prof. Dr., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, 79098 Freiburg, Deutschland; E-Mail: dominik.zink@germanistik.uni-freiburg.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

