



Aus dem Inhalt

- Korakoch Attaviryanupap Kreatives Schreiben zwischen zwei Sprachen und Kulturen
- Britta Herrmann Der Fremde und das Mädchen
- Jan Süselbeck Wilhelm Raabes ›schöne Jüdinnen‹
- Dominik Hagmann Raoul Schrotts *Finis Terrae*
- Robert Wegener Zwischen Peepshow und Perfektion
- Boris Previšić Engagierte Literatur heute
- Elke Bohnaker Tabubrüche in der interkulturellen Kommunikation
- Hannah Arendt Kultur und Politik
- Nico Helminger Wahl & Wal

Herausgegeben von Dieter Heimböckel,
Ernest W.B. Hess-Lüttich, Georg Mein und
Heinz Sieburg

zig | Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

5. Jahrgang, 2014, Heft 1

Die Zeitschrift wird herausgegeben von

Dieter Heimböckel, Ernest W.B. Hess-Lüttich, Georg Mein und Heinz Sieburg
unter der Mitarbeit von Wilhelm Amann und Till Dembeck

Wissenschaftlicher Beirat

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

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.



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 2014 im transcript Verlag, Bielefeld

© Dieter Heimböckel, Ernest W.B. Hess-Lüttich, Georg Mein, Heinz Sieburg (Hg.)

Lektorat: Dr. Wolfgang Delseit/Dr. Ralf Drost

Druck: CPI – Clausen & Bosse, Leck

ISSN 1869-3660

eISSN 2198-0330

Print-ISBN 978-3-8376-2690-2

PDF-ISBN 978-3-8394-2690-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter

www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Editorial | 7

Kreatives Schreiben zwischen zwei Sprachen und Kulturen

Ein interkultureller Aspekt des DaF-Unterrichts im thailändischen Kontext

KORAKOCH ATTAVIRIYANUPAP | 9

Der Fremde und das Mädchen

Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*
im literarischen Kontext

BRITTA HERRMANN | 29

Wilhelm Raabes ›schöne Jüdinnen‹

Interkulturelle Bewertungen von Ethik und Ästhetik
in literaturwissenschaftlichen Textanalysen

JAN SÜSELBECK | 51

Raoul Schrotts *Finis Terrae*

Das Ende einer Selbstlüge am Ende der Welt

DOMINIK HAGMANN | 69

Peepshow und Perfektion

›Deutschlandbilder‹ – Genese und Funktionen in Zülfü Livanelis

Roman *Leyla'nın Evi*

ROBERT WEGENER | 85

Engagierte Literatur heute

Konflikt als historischer Diskurs, musikalische Metaphorik und Performanz
in Kevin Vennemanns *Mara Kogoj*

BORIS PREVIŠIĆ | 107

Tabubrüche in der interkulturellen Kommunikation

ELKE BOHNAKER | 125

BEITRÄGE ZUR KULTURTHEORIE UND THEORIE DER INTERKULTURALITÄT

Kultur und Politik

Mit einer Einführung von JENNIFER PAVLIK

HANNAH ARENDT | 143

LITERARISCHER ESSAY

Wahl & Wal

Skizzen zum Porträt des Schriftstellers als Luxemburger

NICO HELMINGER | 161

FORUM

»Die andere Seite mit ihren eigenen Augen sehen«?

Deutschland- und Polenbilder in der deutschen und polnischen Literatur
nach 1989. Ein Tagungsbericht

SABINE EGGER / AGATA JOANNA LAGIEWKA | 173

REZENSIONEN

Vera Hildenbrandt: Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie. Diagnose eines kranken
Kontinents. Göttingen: V & R unipress 2011

VON PAULO ASTOR SOETHE | 181

Christine Meyer (Hg.): Kosmopolitische ›Germanophonie‹. Postnationale Perspektiven in der
deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012

VON LIESBETH MINNAARD | 187

GESELLSCHAFT FÜR INTERKULTURELLE GERMANISTIK

Rundbrief 8.1 | 193

Autorinnen und Autoren | 201

Hinweise für Autorinnen und Autoren | 203

Editorial

Seit dem ersten Heft 2010 bietet die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* ein Forum literatur- wie sprachwissenschaftlicher Perspektiven auf vielfältige kulturelle Kontaktsituationen und Konfliktlagen. Wir hoffen sehr, dass auch die Beiträge der vorliegenden Ausgabe zur Erweiterung und Bereicherung der Diskussionen beitragen werden.

Die Spannweite an potenziellen Themenfeldern erfordert von den Herausgebern allerdings auch eine gewisse Flexibilität der Präsentationsformate, ohne dass dabei das grundsätzlich bewährte Konzept, die Beiträge einer überschaubaren Zahl von Rubriken zuzuordnen, in Frage gestellt wird. So werden künftig in der Sektion *Beiträge zur Kulturtheorie und Theorie der Interkulturalität* neben Forschungsbeiträgen auch ausgewählte Grundlagentexte erscheinen, deren Stellenwert für das Interkulturalitätsparadigma jeweils durch eine kommentierende Einführung verdeutlicht wird. Den Auftakt bilden die von Jennifer Pavlik zusammengestellten und eingeleiteten Auszüge aus Hannah Arendts Essay *Kultur und Politik*. Weitere Anregungen und Initiativen zur Fortführung dieser Reihe aus den Kreisen der Leserschaft unserer Zeitschrift sind natürlich höchst willkommen.

Aus mehreren Gründen freuen wir uns sehr, die Rubrik *Literarischer Essay* mit Reflexionen des Luxemburger Autors Nico Helminger über die Schwierigkeiten literarischer Sozialisation und sprachlicher Selbstbehauptung in einer ›Mischkultur‹ fortsetzen zu können. Denn Helminger charakterisiert damit indirekt auch jenes interkulturelle Umfeld, das seinerzeit den Anlass zur institutionellen Anbindung der ZiG an die Universität Luxemburg gegeben hat. Zudem ist gerade mit der Endredaktion dieses Heftes bekannt geworden, dass Nico Helminger in seinem Heimatland mit dem renommierten *Prix Servais* geehrt worden ist. Wir gratulieren!

Die kommende Ausgabe der ZiG (H. 2/2014) ist turnusgemäß als Themenheft konzipiert; das Schwerpunktthema lautet: *Übersetzen. Praktiken kulturellen Transfers am Beispiel Prags*.

Bern und Luxemburg im Mai 2014

Dieter Heimböckel, Ernest W.B. Hess-Lüttich, Georg Mein und Heinz Sieburg

Kreatives Schreiben zwischen zwei Sprachen und Kulturen

Ein interkultureller Aspekt des DaF-Unterrichts
im thailändischen Kontext

KORAKOCH ATTAVIRIYANUPAP

Abstract

This article focuses on a new form of creative writing in the context of German as a Foreign Language teaching, more specifically, on two types of written text that emerge from the interrelation of Thai and German language and culture: German song texts in combination with Thai melodies on the one hand, German poems in Thai metrics on the other. Such writing assignments pay tribute to the multidimensional aspects of German as a Foreign Language teaching, especially with regard to interculturality. Using concrete examples, the article shows how German language is connected to Thai language and culture in a creative way. This new form of creative writing can be developed further: It may provide, on the one hand, material for the representation of Thai culture in German language, and, on the other hand, material for German as a Foreign Language teaching to a Thai audience. Such encounters between East and West will enhance the awareness of the difference between the familiar and the foreign and mirrors an important intercultural aspect of German as a Foreign Language teaching in Thailand.

Title: Creative Writing between two Languages and Cultures. An Intercultural Aspect of Teaching German as Foreign Language in the Thai Context

Keywords: Thai language and culture; German as foreign language; creative writing; translating metrics; lyrics

1. EINLEITUNG

Es ist in der Zweitspracherwerbsforschung bekannt, dass sich handlungsorientiertes, erfahrungsbezogenes Sprachenlernen durch kreatives Schreiben fördern lassen kann. Häufig wird Schreiben im unterrichtlichen Lernprozess als Instrument verwendet, um andere Lernziele schneller und effizienter zu erreichen, z.B. das Beherrschen grammatischer Phänomene oder auch der Wortstellung im deutschen Satz, das Aktivieren und Reaktivieren von Lexik usw. (vgl. Schreier 1998: 2). Viele Übungen des kreativen Schreibens sind Lehrpersonen sowohl aus dem muttersprachlichen als auch dem Fremdsprachenunterricht bekannt, z.B. das Elfchen, die Reizwortgeschichte, Geschichten in Stücken, die

Fortschreibgeschichte usw. (vgl. z.B. Fritzsche 2009). Vor allem Gedichte, sowohl konkrete Poesien als auch solche mit Rhythmus und Reim, werden häufig für den DaF-Unterricht nutzbar gemacht.

Neben dem Einsatz des kreativen Schreibens im Unterricht ist im Rahmen eines von der Deutschabteilung der Silpakorn-Universität angebotenen Kurses und im Rahmen einer extracurricularen Studentenaktivität eine neue Form des kreativen Schreibens entstanden. In zwei studentischen Projekten wurden deutsche Texte verfasst, die in kreativer Weise die thailändische Sprache und Kultur widerspiegeln. Der vorliegende Beitrag ist zum einen eine Art Bericht der positiven Resultate der beiden Projekte und zeigt zum anderen die Möglichkeit des kreativen Schreibens zur Mehrdimensionalität des Deutschlernens auf, wobei die deutsche Sprache mit der eigenen Kultur der DaF-Lernenden verbunden wird.

Im Folgenden werden zunächst allgemeine Hintergrundinformationen und konkrete Schreibaufgaben der beiden studentischen Projekte vorgestellt. Hierauf folgt ein Kapitel zur Analyse einiger Beispieltexthe der beiden Aufgaben. Der Beitrag schließt mit einem kurzen Ausblick auf die Relevanz dieser neuen Form des kreativen Schreibens für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache im thailändischen Kontext wie auch Weiterentwicklungsmöglichkeiten der vorgestellten Projekte.

2. AUF DEM WEG ZUR INTEGRATION DEUTSCHER SPRACHE UND THAILÄNDISCHER KULTUR. ZWEI STUDENTENPROJEKTE

Wie an allen anderen thailändischen Universitäten hat die Deutschabteilung der Silpakorn-Universität die Aufgabe, die thailändische Kunst und Kultur zu fördern.¹ Vor diesem Hintergrund wurde im zweiten Semester des akademischen Jahres 2011 das Projekt *Thai-Deutsch-Kombi: Dichtung ohne kulturelle Grenzen* initiiert und im darauf folgenden akademischen Jahr fortgesetzt. Auch im Wintersemester 2011/12 führte eine Gruppe von Studierenden, die am Kurs *German Cinema* teilnahm, ein Filmprojekt durch, wobei es sich um die Dokumentation des traditionellen thailändischen *Likay*-Theaters handelte. In diesen beiden studentischen Projekten beschäftigten sich die Teilnehmer mit dem Schreiben von kreativen Texten. Daraus ist eine Reihe von Werken hervorgegangen, die ein Zeugnis der Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache und der thailändischen Kultur sind und den interkulturellen Aspekt des Deutschlernens im thailändischen Kontext widerspiegeln.

1 | Gemäß der Vorschrift des thailändischen Erziehungsministeriums über den Standard von Hochschulinstitutionen hat die Hochschulbildung vier Hauptaufgaben: Ausbildung von Studierenden, Forschung, Erbringen akademischer Dienstleistungen und Förderung von Kunst und Kultur.

2.1 Das Projekt *Thai-Deutsch-Kombi*

Vom Dezember 2011 bis Februar 2012 wurde unter meiner Leitung in der Deutschabteilung der Universität ein Projekt durchgeführt, um mittels der Kenntnisse der deutschen Sprache die thailändische Kultur zu fördern. Das unter dem Titel *Thai-Deutsch-Kombi: Dichtung ohne kulturelle Grenzen* durchgeführte Projekt war ein Wettbewerb des kreativen Schreibens in deutscher Sprache für alle Studienjahrgänge. Dabei wurden Preise in drei Kategorien verliehen:

1. Übersetzung thailändischer Liedtexte ins Deutsche;
2. Dichtung deutschsprachiger Liedtexte;
3. Dichtung von auf thailändischer Metrik basierenden deutschsprachigen Gedichten.

In den ersten beiden Kategorien durften die Wettbewerbsteilnehmer die zu bearbeitenden thailändischen Lieder frei auswählen. Die deutschen Texte mussten jedoch zu den Originalmelodien der thailändischen Ausgangstexte passen. Außerdem durften die ausgewählten Lieder nicht zu modernen internationalen Genres (z.B. Pop- oder Rockmusik) zählen, sondern sollten möglichst die Charakteristika traditioneller thailändischer Musikkultur aufweisen.² Das Projekt wurde im Wintersemester des darauf folgenden Jahres fortgesetzt als *Thai-Deutsch-Kombi Saison II: Lukthung auf Deutsch*. Dabei wurde der Wettbewerb nur auf die ersten beiden Kategorien und auf das Musikgenre *Lukthung* beschränkt.



2 | Der Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Kategorie lag also im Inhalt der Texte. Während es sich bei der zweiten Kategorie um frei verfasste Texte handelte, mussten sich die Texte in der ersten Kategorie inhaltlich an den Originaltexten orientieren.

In der dritten Kategorie durften die Teilnehmer frei auswählen, welche thailändische Versart sie als Muster nehmen wollten, an dem sich der deutsche Text orientieren sollte. Danach wurde ein deutscher Text verfasst, der Metrik und Rhythmus des thailändischen Musters entsprechen musste.

2.2 Das *Likay*-Projekt

Parallel zum oben erwähnten Wettbewerb im Wintersemester 2011/12 führte eine Gruppe von Studierenden im Rahmen des von mir geleiteten Kurses *German Cinema* ein Projekt mit dem Titel *Auf den Spuren des Likay-Theaters* durch. Es handelte sich dabei um die Anfertigung einer schriftlichen Arbeit sowie die Produktion eines etwa 30-minütigen Dokumentarfilms, der das traditionelle Volkstheater *Likay* zum Gegenstand hatte. Ziele des Projekts waren die Kunst und die thailändische Kultur auf internationaler Ebene zu fördern, die erlernte deutsche Sprache in einer konkreten Situation zu verwenden, das *Likay*-Theater weiter zu erhalten und das Wissen über das *Likay*-Theater in einem deutschsprachigen Film zu dokumentieren.³

Beim *Likay*-Theater handelt es sich um eine Form des Musiktheaters, das seit dem 18. Jahrhundert zunehmend zum Unterhaltungstheater geworden ist, das sich insbesondere auf dem Land großer Beliebtheit erfreut. Es verbindet Musik mit Tanz und Elementen der Komödie. Zu seinen besonderen Charakteristika zählen neben den reich besetzten, prächtigen Kostümen der Hauptdarsteller und dem Make-up auch die ausgeprägte Gestik der Schauspieler, die von einem Orchester – hauptsächlich bestehend aus Holzxylofonen, Gongs und Trommeln – begleitet werden.

Dargestellt in dem produzierten Dokumentarfilm sind z.B. die Geschichte des *Likay*-Theaters, das Leben der Schauspieler hinter den Kulissen usw. Besonders typisch für dieses Theater ist, dass die dargebotenen Märchen oder Heldengeschichten zumeist ein Happyend haben. Das Märchen *Aschenputtel* war deshalb für eine Aufführung gut geeignet und die 10-köpfige studentische Arbeitsgruppe hat für ihren Dokumentarfilm dieses Stück als *Likay*-Skript adaptiert. Um ihren Dokumentarfilm zu drehen, wurde am 7. März 2012 in der Aula der Philosophischen Fakultät das Stück *Aschenputtel* in einer deutschsprachigen *Likay*-Fassung aufgeführt.

Die Adaptation von *Aschenputtel* als deutschsprachiges Stück war eine große Herausforderung. Dies galt insbesondere für das Dichten der Singtexte, die in Form einer bestimmten traditionellen thailändischen Versart geschrieben werden mussten. Die Studierenden mussten deshalb nicht nur inhaltlich passende, sondern auch reimende Wörter finden, die wiederum in thailändischer Art singbar sind und trotzdem für deutsche Ohren noch einigermaßen verständlich bleiben.

Aus diesen beiden Projekten ist eine Reihe von Werken hervorgegangen, die sich mit dem Austausch zwischen thailändischer und deutschsprachiger Kultur

3 | Zitat aus der schriftlichen Arbeit der Arbeitsgruppe des *Likay*-Projekts.

beschäftigen und einen Ansatzpunkt zum direkten Kulturaustausch darstellen. Der interkulturelle Aspekt des Deutschlernens im thailändischen Kontext lässt sich in diesen Texten beobachten. Die beiden Sprachen und Kulturen werden nicht nur miteinander integriert, sondern die Integration führt unvermeidlicherweise auch zur Verfremdung der eigenen und der anderen Kultur, was bei der Analyse einiger konkreter Beispieltex-te im Folgenden ersichtlich ist.



3. INTEGRATION DER DEUTSCHKENNTNISSE UND THAILÄNDISCHER DICHTUNG. ANALYSE KONKRETER BEISPIELTEXTE

3.1. *Lukthung*-Lieder auf Deutsch

Mit *Lukthung* oder *Pleng-Lukthung* (übersetzt als »Lieder der Kinder der Felder«) bezeichnet man ländliche Gesänge. Es handelt sich bei diesen Liedern um die beliebteste Musikrichtung in den ländlichen Gebieten Thailands. Neben stets aktuellen Themen wie den Freuden und Enttäuschungen der Liebe – die in jeglicher Form der Popmusik eine große Rolle spielen – spiegeln die Texte häufig den harten Alltag der einfachen Leute auf dem Land sowie ihre Träume von einem besseren Leben wider, nicht selten angestrebt durch die Migration in die großen Städten oder ins Ausland. Oft sind die meist temporeichen Melodien der *Lukthung*-Lieder eingängig, leicht zu erlernen, und erlangen somit schnell eine große Popularität. Ihre Rhythmen und stilistischen Ausformungen speisen sich vor allem aus den musikalischen Traditionen der ländlichen Regionen Zentralthailands und des Nordostens (»I-Saan«). Heutzutage sind es jedoch auch vermehrt Einflüsse aus anderen Musikrichtungen, die die modernen *Lukthung*-Lieder nachhaltig prägen. Vor allem langsame und getragene Lieder zeichnen sich durch einen sehr expressiven, von starkem Vibrato gekennzeichneten Gesang aus.

Vor allem bei Liedtexten, die inhaltlich frei verfasst werden, kann die Kreativität der DaF-Lernenden sowie deren interkulturelle Kompetenz gefördert werden. Es soll nicht einfach etwas Vorhandenes abgebildet werden, wie dies bei der Übersetzung gemacht werden muss, sondern durch die Aktivierung der Imaginationskraft soll etwas Neues entstehen. Je nach Inhalt weisen die verfassten Liedtexte unterschiedliche Grade der Integration der deutschen Sprache und des thailändischen Musikgenres *Lukthung* auf.

Eines der Ziele dieser Schreibaufgaben ist, dass die thailändischen Deutschlerner an der Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur Freude haben. Ein gutes Beispiel dafür ist das Lied *I-Saan, meine Heimat*. Das Originallied heißt *Mon Rak Lukthung* (»Liebe auf dem Feld«), in dem eine thailändische Region und die Liebe besungen werden. Als der Verfasser mich um Rat bat, wie er zu dieser Melodie einen Text mit neuem Inhalt komponieren solle, schlug ich ihm vor, sich seine Heimat vorzustellen und sich dann von der Melodie inspirieren zu lassen, um seine Gefühle auf Deutsch zu beschreiben. Daraus ist schließlich der folgende Liedtext entstanden:

O Nordosten, mein Herz.
Viele Leute nennen dich nur I-Saan.
Im Wasser schwimmen viele Fische,
die wir im ganzen Jahr sehen können.
Reis gibt es auf den Feldern.

Viele kommen her, um Reis zu essen.
 Niemals hat es an Essen gefehlt.
 Ich möchte Sie einladen,
 nach I-Saan zu kommen.
 O Nordosten, mein Herz.
 Hier kann ich alte Traditionen finden.
 Uralte Lieder, schöne Tänze.
 Deine Schönheit werde ich nie vergessen.
 Ich fühle den Wind wehen,
 viele Vögel in den Himmel fliegen.
 Die Sonne scheint auf die Ähren.
 Oh I-Saan, meine Heimat, das Paradies auf Erden.
 Oh I-Saan meine Liebe, wo immer ich sein werde, werde ich dich vermissen.⁴

Sicherlich war es für den Komponisten des obigen Liedtextes von Vorteil, dass er selbst aus dem I-Saan, dem Nordosten Thailands, kommt. Dies ist die Region, die grundsätzlich häufig in *Lukthung*-Liedern thematisiert wird. Mit seiner schönen Stimme lässt sich der Verfasser des Textes außerdem als ein guter *Lukthung*-Sänger bezeichnen: Er beherrscht die Technik des thailändischen Vibratos, die beim Singen solcher ländlichen Gesänge unverzichtbar ist. Deshalb war er sehr motiviert, einen *Lukthung*-Liedtext zu verfassen. Das Siegerlied hat er mehrmals vor Publikum gesungen.

Das oben erwähnte Lied entstand als Einzelarbeit; normalerweise eignet sich das kreative Schreiben aber auch sehr gut für Gruppenarbeiten. Um eine Freundin, die ebenfalls aus dem Nordosten kommt, in lustiger Weise zu präsentieren, haben fünf Studentinnen gemeinsam an einem Lied gearbeitet. Zu einer lebhaften Melodie wurde ein deutschsprachiger Liedtext mit dem Titel *Von meiner Heimat entfernt* verfasst. Die Uraufführung des Liedes fand auf dem jährlichen Camp der Deutschabteilung statt. Später wurde der Text für den Wettbewerb überarbeitet und mehrfach vor Publikum gesungen. Der Erfolg dieses Liedes ist nicht nur darauf zurückzuführen, dass der Text sehr gut zur Persönlichkeit der Sängerin passt, sondern auch auf den lustigen Inhalt mit einfachem Wortschatz sowie auf das schnelle Tempo und die lebhafte Melodie. Obwohl der Liedtext ziemlich lang ist, kann er vom Publikum leicht mitgesungen werden.

Von meiner Heimat nach Bangkok, ich bin noch nicht reich.
 Ich bin doch so schön und so heiß. Wollen Sie mich haben?
 Wer noch mich liebt, melde sich sofort dann. Egal ein Mann oder eine Frau.
 Jede Arbeit kann ich immer machen. Jede Arbeit kann ich immer machen.
 Aber verstummen kann ich wirklich nicht!
 Magst du schöne Augen, naiv's Gesicht? Die hab' ich doch klar.
 Mein Lieblingessen ist Pla-Ra, komm doch mal probieren.

4 | Das Lied *I-Saan, meine Heimat* wurde von Wachirawit Tupimon verfasst und erzielte den ersten Platz in der zweiten Kategorie im ersten Wettbewerbsjahr.

Wenn du Lust hast, bring' ich dir Kochen bei. Tam-Pu Tam-Thai,
 es ist sehr leicht, weißt du?
 Lab-Koy-Soklek-Koykhaimoddang-Mokhurg,
 Lab-Koy-Soklek-Koykhaimoddang-Mokhurg.⁵
 Und I-Saan-Bratwurst schmeckt mir sehr gut.
 Markus, Moritz, ich liebe euch so sehr.
 Marco, Philip, Daniel, gebt mir mal einen Kuss.
 Ich bin bereit mit jemandem zu sein. Ich bin bereit mit jemandem zu sein.
 Für Ewigkeit bleibe ich ihm treu.
 Ich bin nicht verrückt, wie man denkt, sondern ich bin lieb.
 Möchtest du zu mir kommen? Ich will nach Berlin.
 Wenn du mich liebst, werde ich Prinzessin. Wir hab'n ein Kind, ganz süß,
 wie ich bin.
 Jetzt suche ich mir jemanden. Jetzt suche ich mir jemanden.
 Aber niemand möchte mich zur Frau nehmen.⁶

Auch dieser Text weist einige wichtige Merkmale der thailändischen *Lukthung*-Lieder auf. Er spiegelt die Vorstellung einer einfachen ländlichen Frau sowie ihre Träume von einem besseren Leben, die ihrer Migrationsbereitschaft zugrundeliegen. Der Traum vieler thailändischer Frauen, einen *Farang*⁷ zu heiraten, wird in den letzten Jahren bereits in mehreren thailändischen *Lukthung*-Liedern mehr oder weniger thematisiert oder zumindest impliziert, z.B. in dem Lied *Khun I-Puek* (»Frau I-Puek«;⁸ vgl. Sriratanasomboon 2010: 421), *Dschör Thoer Thi Jöraman* (»Man sah dich in Deutschland«).⁹ Mit seiner temporeichen einheimischen Tanzmelodie und seinem lustigem Inhalt genießt dieses deutschsprachige *Lukthung*-Lied unter meinen Studierenden große Beliebtheit. Viele können den Liedtext auswendig, obwohl er ziemlich lang ist.

In thailändischen *Lukthung*-Liedern und auch in mehreren Liedtexten, die von meinen weiblichen Studierenden verfasst sind, geht es sehr häufig um eine Frau, die von einem besseren Leben träumt und vor allem von einem reichen, guten, hübschen Mann. Diese Vorstellung trägt meines Erachtens mehr oder weniger zur Vorstellung der typischen thailändischen Frau im Kontext Heirats-

5 | Diverse Spezialitäten aus dem Nordosten Thailands.

6 | Das Lied *Von meiner Heimat entfernt* wurde von Kanokwon Kulkiatprasert, Kanokorn Yongpaiboon, Tunyathon Sap-In, Pajaree Thongjan und Rujirang Phongsai verfasst.

7 | Dieses thailändische Wort bezeichnet Ausländer mit weißer Hautfarbe.

8 | In diesem Lied erzählt die Sängerin von einer Frau, die »I-Puek« (wörtl. »klein«) genannt wurde, weil sie als kleines Mädchen sehr klein war sowie hässlich und ungepflegt aussah. Als junge, vornehme Frau kommt sie zurück in ihre Schule, um Stipendien zu vergeben. Sie ist durch ihren *Farang*-Mann reich und hübsch geworden. Dieses Lied wird z.T. im thailändischen nordöstlichen Dialekt gesungen und spiegelt den Traum vieler ländlicher Frauen in Thailand, vor allem in dieser Region, wider.

9 | Dieses Lied wird von einem Mann gesungen, der davon erzählt, dass man seine Ehefrau, die ihn verlassen hat, glücklich mit einem neuen Mann in Deutschland gesehen habe.

migration bei (vgl. ausführlicher dazu Ruenkaew 2003). Was die Darstellung einer thailändischen Frau in *Lukthung*-Liedern angeht, gefällt mir der Inhalt des nächsten Liedes persönlich sehr:

Mein Mann hat eine Geliebte... Haben alle es gewusst?
 Ich finde ihn sehr süß. Immer benimmt er sich sehr gut.
 Seit er das tut, verstehe ich ihn nicht!
 Mein Mann hat eine Geliebte... Reden alle darüber?
 Treue ist da guter Rat.
 Da er mir das aber angetan hat, räche ich mich an ihm.
 Ich muss dringend zum Friseur, Haar geschnitten und gefärbt,
 muss meine Haut sauber waschen, gehe zum Spa. Viel Vergnügen!
 Ich habe es nicht nötig und beachte ihn einfach nicht.
 Ich tue alles nur für mich. Mir ist egal, ob er zu mir kommt.
 Mein Mann hat eine Geliebte... Lästern alle über mich?
 Aber das stört mich nicht. Ich bin gerade beschäftigt.
 Ich bereite mich auf eine Reise vor.
 Mein Mann hat eine Geliebte... Ich hab' aber ein großes Glück!
 Nicht weiter dumm, jetzt bin ich klug. Ich hab' schon das Ticket gebucht.
 Mit einem Ruck fliege ich nach Deutschland.¹⁰

Erstens handelt es sich hier um eine Art Dialog zwischen einem Mann und einer Frau. Im Genre des thailändischen *Lukthung* kommt es häufig vor, dass ein von einer Frau gesungenes Lied inhaltlich auf ein voriges Lied, das von einem männlichen Sänger gesungen wurde, reagiert bzw. antwortet. Dem obigen Lied mit dem Titel *Mein Mann hat eine Geliebte* liegt die Melodie des Liedes *Meine Frau hat einen Geliebten*, das von einem Mann gesungen wurde, zugrunde. Hier entsteht also ein Dialog mit Ausgangslied auf der konzeptuellen Ebene. Was würde passieren, wenn umgekehrt eine Frau herausgefunden hat, dass ihr Mann eine Geliebte hat?

Zweitens werden hier deutliche Spuren der ›Emanzipation‹ einer thailändischen Frau erkennbar. Statt dass diese Frau nur weint und traurig über dieses Schicksal ›quengeln‹ würde, wie es sonst in thailändischen Liedern üblich ist, zeigt die »Ich«-Figur in diesem Lied das Bild einer starken Frau. Sie äußert sich darüber hinaus weder traurig noch als von irgendeinem Mann abhängig, weder von dem jetzigen noch von einem anderen, den sie möglicherweise in Deutschland kennenlernen würde. Sie drückt auch nicht explizit aus, was sie in Deutschland plant.

Meine Interpretation, die drittens dazu führte, dass ich dieses Lied sehr mag, wäre also, dass die Verfasserin durch das Deutschstudium zu dieser Haltung gekommen ist. Die Integration der westlichen Kultur und der einheimi-

10 | Das Lied *Mein Mann hat eine Geliebte* wurde von Kanokorn Yongpaiboon verfasst und bekam den zweiten Preis in der zweiten Kategorie des zweiten Wettbewerbsjahres.

schen passiert wohl schon in ihrer Wahrnehmung und zeigt sich in kreativer Weise durch ein *Lukthung*-Lied in deutscher Sprache.

Ein sehr hoher Grad der Integration der beiden Sprachen und Kulturen lässt sich ebenfalls im nächsten Lied beobachten. Das Lied heißt *Meine Liebe und die Heimat*. Der Verfasser wurde von dem Originallied *Rak Kao Thi Ban Koed* (»Alte Liebe in der Heimat«) inspiriert, sich in diesem Lied inhaltlich mit den beiden Themen »Liebe« und »Heimat« zu beschäftigen. Dieses Lied wurde nicht für einen Wettbewerb gedichtet, sondern entstand auf meine Bitte, weil wir für eine Veranstaltung mehr *Lukthung*-Lieder brauchten. Der Verfasser dieses Textes¹¹ zeigt mit diesem Lied seine fortgeschrittene Kompetenz, indem er nicht nur von seiner Heimat spricht, sondern auch die deutsche Kultur und die Migration einer thailändischen Frau nach Deutschland thematisiert und gleichzeitig immer wieder auf die thailändische Kultur und Tradition zurückgreift.

Ich verbringe viele Jahre, in Bangkok zu arbeiten.
 Heute komme ich in die Heimat,
 denn ich vermisse dich, meine Liebe,
 mit dir hab' ich mich so oft unterhalten.
 Wir sind im Kanal geschwommen,
 I-Pong¹² gerudert, Sa-No¹³ gesammelt,
 im Schlamm gespielt, Fische gefangen.
 Ich erinnere mich ganz genau.
 Aber ich weine. Schade! Du bist nicht hier.
 Ich hab' gehört, du bist in Deutschland,
 bleibst in München und arbeitest.
 Wirst du glücklich mit Schweinshaxe?
 Wirst du vergessen, dass wir Somtam¹⁴ gegessen haben?
 Ich wünsche dir Sicherheit und Glück.
 Sei nicht betrunken auf dem Oktoberfest.
 Komm bitte zurück nach Thailand.
 Bring mir bitte Schokolade mit.
 Ich warte auf dich. Wir treffen uns an Songkran.¹⁵

Selbstverständlich spielen hier wieder persönliche Erfahrungen eine bedeutende Rolle. Dieser Student kam zu jener Zeit gerade nach einem einmonatigen Sprachkurs in Düsseldorf zurück. Dabei wurde er von mir beraten, dass er nun seine Heimat irgendwie mit seinen Eindrücken von Deutschland kombinieren solle. Dass Essen in der thailändischen Gesellschaft von großer Bedeutung ist

11 | Dieses Lied wurde ebenfalls von Wachirawit Tupwimon verfasst.

12 | Ein kleines thailändisches Holzboot.

13 | Eine einheimische essbare Pflanze.

14 | Papayasalat, eine Spezialität im Nordosten Thailands, die überall im Lande und sogar von Touristen gerne gegessen wird, ist zu einem der wichtigsten Gerichte der thailändischen Küche geworden.

15 | Das traditionelle thailändische Neujahrsfest.

(dieses Phänomen lässt sich in zwei der bereits besprochenen Liedern gut beobachten), ferner wo sich junge thailändische Männer und Frauen treffen, nämlich auf Festen, zeigt sich ebenfalls deutlich in diesem kreativen Liedtext.

Anzumerken ist, dass für die hier besprochenen deutschsprachigen *Lukthung*-Liedtexte die Reimart nicht berücksichtigt wurde, obwohl alle Originale der thailändischen *Lukthung*-Lieder üblicherweise reich an gereimten Wörtern sind. Hätte man auch diesen Faktor beachten sollen, wäre diese Art von Schreibaufgabe noch viel schwerer gewesen, wie auch nachstehend zu diskutieren ist, wie schwierig es war, deutschsprachige Gedichte zu schreiben, die auf thailändischer Metrik basieren müssen.

3.2 Auf thailändischer Metrik basierende deutschsprachige Gedichte

Die Verslehre oder Metrik spielt in der thailändischen Sprache eine sehr große Rolle und ist sogar Teil einer linguistischen Grammatik.¹⁶ Im Thailändischen gibt es mehrere Versarten. Man spricht vor allem von vier groben Kategorien wie *Khloong*, *Chan*, *Kaap* und *Klon*, welche noch in zahlreiche Versarten eingeteilt werden. Während *Klon* als Oberbegriff von Gedichten verwendet wird, bezieht sich *Chan* nur auf Gedichte, deren Silbenanzahl, Reime wie auch das Metrum im Sinne von betonten und unbetonten Silben festgelegt werden. Im Gegensatz zu *Kaap* werden bei *Khloong* neben der Silbenanzahl und Reimart an bestimmten Stellen auch die Tonzeichen¹⁷ vorgeschrieben. Drei Versarten, die von unseren Deutschstudierenden verfasst wurden, werden im Folgenden dargestellt und analysiert.

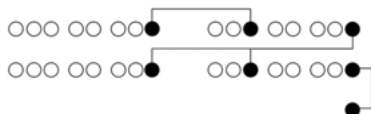
Likay-Singtexte

Beim *Likay*-Theater wird nicht nur gesprochen, sondern auch gesungen. Die von meinen Studierenden verfassten deutschsprachigen Singtexte weisen eine Besonderheit auf, weil sie auf einer bestimmten Metrik basieren mussten. In der thailändischen Dichtung bilden mehrere Wörter einen Versabschnitt, den man auch als Halbzeile bezeichnet. Sowohl die Reimart innerhalb einer Strophe

16 | Eine der meist zitierten Grammatiken des Thailändischen, das Buch *Lak Phasa Thai* (»Prinzipien der thailändischen Sprache«) von Uppakitsilpasarn (2002) besteht z.B. aus vier wichtigen Teilen: Rechtschreibung, Morphologie, Syntax und Metrik.

17 | Thailändisch ist eine sog. Tonsprache und verfügt insgesamt über fünf Toneme; d.h., durch Aussprache einer Silbe in fünf unterschiedlichen Tonhöhen gelangt man zu gänzlich unterschiedlichen Bedeutungen. Das Wort »maa« mit einem flachen Ton bedeutet »kommen«, während es mit einem steigenden Ton die Bedeutung »Pferd« trägt. Die Tonhöhe hat deshalb eine bedeutungsunterscheidende Funktion. Hinsichtlich der Charakteristik der thailändischen Sprache sei auf meine dafür einschlägige Arbeit verwiesen (vgl. Attaviryanupap 2008). Da es sich in diesem Beitrag nicht um eine detaillierte phonetische Beschreibung handelt, wird die Angabe über die Tonhöhe bzw. Tonverläufe aller thailändischen Wörter weggelassen.

und zwischen mehreren Strophen als auch die Silbenanzahl in jedem einzelnen Versabschnitt sind je nach Versart genau festgelegt. Eine Strophe der *Likay*-Lyrik besteht aus vier Halbzeilen, deren Reimart vorwiegend auf dem folgenden Muster basiert:



Dieses Muster wird auf Thai als *Klon Paed* (wörtl. ›Gedicht‹ + ›acht‹) genannt, weil jede Halbzeile acht Silben beinhaltet. Da es sich beim *Likay* um ein ländliches Volkstheater handelt, ist die Silbenanzahl in jeder Halbzeile ein wenig flexibel. Sie kann zwischen fünf und acht differieren.

Für das deutschsprachige *Likay*-Theater *Aschenputtel* wurde die oben gezeigte Reimart noch weiter vereinfacht. Da bei der Vorstellung jeder Figur immer sechs Halbzeilen gesungen wurden, wurden einfachheitshalber die Reime an zwei Stellen weggelassen (zwischen der dritten und der vierten Halbzeile) und zwischen den zwei Strophen, wobei die letzte ohnehin unvollständig ist:

Ich bin nur ein Bodyguard,
komme niemals zu spät,
Den Prinzen begleite ich.

Soldat seiner Majestät,
schütze den König überall.
Er verlässt sich auf mich, sehr

Ein solches deutschsprachiges Gedicht zu dichten war für die Studierenden, die Deutsch als Fremdsprache lernen, sehr schwierig oder sogar überfordernd. Man muss nicht nur auf den Inhalt und die Reime achten, sondern auch auf die Singbarkeit, wobei auch die Vokallänge und die Silbenstruktur (offene *versus* geschlossene Coda) eine bedeutende Rolle spielen. Die letzte Halbzeile wurde beispielsweise von *Er verlässt sich ganz auf mich* zu *Er verlässt sich auf mich, sehr* geändert, damit das letzte Wort einen langen Vokal hatte und mit Legato gesungen werden konnte. Es ist hier anzumerken, dass der Versuch, deutschsprachige Lyriktexte mit thailändischer Metrik zu dichten, sehr kompliziert und schwer war, zumal die Silbenstruktur in den beiden Sprachen sehr unterschiedlich ist. Das Thailändische erlaubt z.B. keine Konsonantencluster im Auslaut (vgl. ausführlicher dazu Attaviriyapap 2008). Der oben dargestellte Singtext des aufgeführten Stücks *Aschenputtel* war der einzige mit vollständig richtigen Reimen.

Nur wenn die zweite Strophe vollständig ausgeführt war, wurde zwischen dem letzten Wort der ersten Strophe und dem letzten Wort der zweiten Halbzeile der zweiten Strophe gereimt, wie das in dem folgenden Text ersichtlich ist:

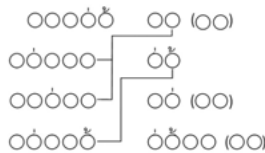
Stimmt! Du bist es wirklich.
Willst du mich heiraten?
Natürlich »Ja« sage ich.
Schon lang auf dich ich warte.
Sollte die Welt zu Grunde gehn,

Auf **dich** hab' ich lange gewartet. (1)
Weil ich dich sehr liebe.
Weil **ich** wie du denke. (2)
Ab heute bin ich nicht mehr allein.
so leben wir immer noch zusammen.

Der obige Text für das Duett in der Schlusszene zeigt darüber hinaus, dass nicht an allen markierten Stellen gute Reime gebildet wurden. Die Texte wurden im Laufe des Projekts mehrmals korrigiert. Zunächst mussten gravierende grammatische Fehler beseitigt werden, danach wurden für das Singen verschiedene mögliche Lösungen ausprobiert. Obwohl diese Texte bereits mehrmals aufgeführt wurden, bedürfen sie noch weiterer Verbesserungen. Ein Vorschlag für dieses Duett wäre z.B. »Ohne **dich** wär' mein Herz gebrochen« bei (1) und »Nur für **dich** ist meine Liebe« bei (2). Man sieht, dass man bei dieser Form von kreativem Schreiben immer an etwas Neues denken und dadurch seine Deutschkenntnisse immer weiter verbessern kann.

Khloong Sii Suphaap

In der deutschsprachigen Dichtung sind das Metrum und die Reimart von großer Bedeutung. Das Metrum gibt die Silbenbetonung in den Versen in unterschiedlichen Kombinationen an. Die Reimart betrifft das letzte Wort der einzelnen Verse, das einem individuellen Reimschema zugeordnet und mit variablen Buchstaben wiedergegeben werden muss. Im Gegensatz zu deutschen Gedichten, die wegen der erwähnten Charakteristika eine Art Akzentmetrik aufweisen, bestimmt im Thailändischen jedes einzelne Metrikmuster eines Gedichts die Silbenanzahl, die verpflichtete Reimart und in einigen Fällen auch die Tonhöhe bestimmter Silben, wie beispielsweise beim sog. *Khloong Sii Suphaap* (wörtl. ›Gedicht‹ + ›vier‹ + ›Wörter ohne Tonzeichen‹), dessen vorgegebenes Muster wie folgt aussieht:



Die zwei über einigen Silben angegebenen Zeichen verlangen jeweils eine bestimmte Tonhöhe der betroffenen Silbe. Mit dem folgenden Gedicht wollte die Verfasserin versuchen, ein deutschsprachiges *Khloong Sii Suphaap* zu verfassen:

Nicht zu viel essen	soll ich .
Nach dem Unterr icht :	Hunger !
Immer finde ich	alles lecker.
Was mach' ich wieder ?	Essen, essen.
Ich bin schon sehr dick.	Na, und ?
Mir läuft's Wasser im Mund	immer .

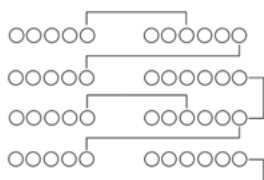
Sicher werd' ich **rund**.
Ich werde zwar dick**er**,

Macht nichts.
hab' aber gutes Herz.¹⁸

Man kann den Schluss ziehen, dass die oben erwähnte thailändische Metrik für das Deutsche nicht machbar ist, denn das Deutsche ist keine Tonsprache und verfügt über keine Toneme. Es sollte demgegenüber leichter bzw. weniger kompliziert sein, andere thailändische Gedichttypen, die keine Tonhöhe markieren, mit der deutschen Sprache zu kombinieren.

Kaap Jaanii

Unter den von unseren Studierenden verfassten Gedichten ließ sich auch ein im Hinblick auf das Phänomen der Interkulturalität¹⁹ sehr gelungenes Gedicht finden. Dieses wurde nach dem Muster des thailändischen *Kaap Jaanii* gedichtet, das der folgenden Struktur folgen muss:



Ein Vers hat zwei Zeilen, jede Zeile zwei Halbzeilen. Das aus dem Pali entlehnte Wort »Jaanii« bedeutet »elf« und impliziert die elfsilbrigen Zeilen. Das *Kaap Jaanii* wird deshalb häufig als »Kaap Jaanii 11« bezeichnet. Binnenreime innerhalb einer Halbzeile sind nicht vorgeschrieben, werden jedoch häufig gesetzt. Das Folgende ist ein Beispiel dafür, wie schön sich die deutsche Sprache und die thailändische Metrik von *Kaap Jaanii* und darüber hinaus auch mit der thailändischen Sprache kombinieren lässt:

Guten Tag Deutsche
Wie geht es Ihnen?
Ich will nun reden.
Lernen Sie Thailändisch,
Thai ist nicht schwer
Wenn wir uns treffen,
Tag, Monat und Jahr:
Man sagt dann »doon tii«,

Ich heiße Sie willkommen
Und wie fühlen Sie sich?
Verstehen Sie mich?
kann ich Sie das lehren.
Es ist sehr spannend.
sagen wir »Sawasdii«.
Man sagt da »Wan Duuan pii«.
wenn man geschlagen wird.

18 | Dieses Gedicht wurde ursprünglich von Kanokwon Kulkiatprasert verfasst und später von mir verändert. Nur die Töne konnten, wie bereits erklärt, nicht berücksichtigt werden.

19 | Yousefi (2008: 50) hebt den lernenden Umgang mit dem Eigenkulturellem und Fremdkulturellen als einen bedeutenden Aspekt der Interkulturalität hervor. Dieser erwünschte Umgang wie auch eine Perspektivenerweiterung durch Integration der beiden Sprachkulturen lassen sich in dem obigen *Kaap Jaanii* sehr gut beobachten.

»Kööd A-Rai Khün« auf Thai :	Ja, das heißt »Was passiert?«
Wenn man korrigiert,	auf Thai wird's »Kan Kae Khai «.
Wohin es sein mag ?	Denn man fragt »Dscha pai Nai ?«
Man fragt »Pai kab khrai «,	doch man meint »Wer geht mit dir ?«
»Puak thör tham A- rai «	fragt dabei »Was macht ihr ?«
Man sagt »Phuak rau phliia «.	Das heißt »Wir sind mü de «.
Und »Ich liebe dich ?«	Ja, dann sprich »Chan rak thör «.
Ich bin zu Hause:	Ich sage »Ju bhan na öhr «.
Und ich schlafe:	traumwandle, »non la mör «.
Mit der Thai-Lehre	wären Sie zufrieden.
Gibt es noch Fragen?	Die können Sie stellen.
Ich will erklären,	muss gehen, wie schade!
Danke für Ihre Zeit ,	Aufmerksamkeit und Interesse.
Es macht mir Freude.	Ich gehe. Auf Wiedersehn!

Das obige Gedicht *Thai-Unterricht*²⁰ wurde nach dem thailändischen *Kaap Jaanii* gedichtet. Die fett gedruckten Silben zeigen die vorgegebenen, verpflichtenden Reime. Neben der Anzahl der Silben, die bereits beim Dichten von Liedtexten beachtet werden muss, spielen auch gute Reime eine bedeutende Rolle. Trotzdem war es nicht möglich, an allen Stellen gute gereimte Wortpaare zu finden. Zum Teil ließen sich nur ähnlich klingende verwenden oder Konsonantencluster im Auslaut konnten nur teilweise berücksichtigt werden (z.B. »mich« und »Thailändisch«, »wird« versus »passiert«, »mag« versus »fragt«). Obwohl man im Hinblick auf die deutsche Silbenstruktur dieses *Kaap Jaanii* nicht als fehlerfrei bezeichnen kann, handelt es sich bei der Dichtung des vorliegenden Textes keinesfalls um ein »schlampiges Gereime«. Dieses deutschsprachige *Kaap Jaanii* ist originell und bewundernswert. Der so verfasste Text spiegelt wider, wie viel Mühe und Kreativität dahintersteckt, und erweist sich als eine erfolgreiche Integration der beiden Sprachen und Kulturen, denn nicht nur die Form, sondern auch der Inhalt weisen eine Mischung der beiden Pole in kreativer Weise auf. Hier findet eine westlich-östliche Begegnung in Form eines interkulturellen Dialogs statt.

Die Originalität des obigen Gedichts zeigt nicht nur den Mut, mit der Fremdsprache Deutsch etwas Neues zu erproben. Inhaltlich lässt sich hier schön zeigen, wie Thai und Deutsch bzw. das Eigene und das Fremde miteinander verknüpft werden können. Eine solche Aufgabe ist für den DaF-Unterricht, vor allem auf fortgeschrittenem Niveau, sicherlich gut geeignet und empfehlenswert.

20 | Dieses *Kaap Jaanii* wurde von Phanwipa Sartsananan verfasst.

4. RELEVANZ FÜR DEN DAF-UNTERRICHT IM THAILÄNDISCHEN KONTEXT

Die Werke, die im Rahmen der hier besprochenen Projekte entstanden sind, stellen einen Ansatzpunkt für den Kulturaustausch dar. Sie wurden deshalb anlässlich des 150. Jahrestages der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen Deutschland und Thailand im Rahmen der Veranstaltung *Likay-Aufführung & Lukthung auf Deutsch*, die am 5. August 2012 im Auditorium der Thai-Deutschen Kulturstiftung (TDKS) in Bangkok stattfand, zur Aufführung gebracht. Im ersten Teil der Veranstaltung wurde das *Likay* mit dem Stück *Aschenputtel* in deutscher Sprache aufgeführt. Die Schauspieler traten vor einem echten *Likay*-Bühnenbild auf, sangen, tanzten und wurden von einem thailändischen Ensemble live begleitet. Im zweiten Teil wurde ein Konzert dargeboten. Gesungen wurden *Lukthung*-Lieder mit deutschen Texten.

Die Vorbereitung auf diese Aufführung dauerte ca. zwei Monate. Das Stück *Aschenputtel* wurde nach Überarbeitung einmal pro Woche geprobt. Für das *Lukthung*-Konzert wurden drei neue Lieder komponiert, um das geplante Programm zu vervollständigen. Auch die Sänger und Tänzerinnen probten regelmäßig ein- bis zweimal in der Woche. In dieser Arbeitsphase war zu beobachten, dass diese Form des kreativen Schreibens und die Inszenierung der daraus gewonnenen Schreibprodukte das Lernen des Deutschen als Fremdsprache unterstützen kann und in vielerlei Hinsicht auch für den gesteuerten Deutsch-erwerb eingesetzt werden sollte.

Neben der Schreibfähigkeit kann auch der Wortschatz durch das Komponieren von Liedtexten erweitert werden. Im Verlauf der Proben haben alle Schauspieler und Sänger ihre Aussprache des Deutschen deutlich verbessert. Die Aussprache vieler thailändischer DaF-Lernender ist mangelhaft, weil sie häufig das thailändische Lautsystem auf die deutsche Sprache übertragen (vgl. Attaviriyapap 2008). Bei einer solchen Aufführung wird besonders viel Wert darauf gelegt, so deutlich wie möglich zu sprechen, weil deutschsprachige Muttersprachler sonst den Inhalt nicht verstehen würden, zumal die thailändische Prägung des *Likays* und der *Lukthung*-Lieder durch die entstandenen Verfremdungseffekte naturgemäß das Verständnis erschwert. Die thailändischen Melodien und die Eigenschaft des Thailändischen als Tonsprache führen dazu, dass die deutschen Texte für die Ohren Deutschsprachiger ungewöhnlich klingen.

Die produzierten Liedtexte können außerdem für den Unterricht eingesetzt werden. Einige Studierende, die bei den Proben wie auch während der Aufführung die deutschen *Lukthung*-Texte hörten, berichteten, dass sie sich durch das häufige Hören und das Mitsingen deutsche Sätze und Ausdrücke besser merken könnten. Auf Bitte meiner Studierenden habe ich im Grammatikunterricht einige *Lukthung*-Lieder im Hinblick auf Wortschatz, Satzbau sowie darüber hinaus inhaltlich in Hinblick auf interkulturelle Aspekte besprochen. Die Kursteilnehmer hatten Spaß daran und haben dabei auch etwas gelernt.



Nach der erfolgreichen Veranstaltung *Likay-Aufführung & Lukthung auf Deutsch* waren unsere Studierenden dazu motiviert, weiterhin Texte zu schreiben. Einige erklärten sich bereit, sogar ohne Aufträge oder Wettbewerb weitere *Lukthung*-Liedtexte zu verfassen. Diese Art des kreativen Schreibens ermöglicht thailändischen DaF-Lernenden kreativ mit der deutschen Sprache umzugehen und dabei zu lernen, wie viel an Normabweichung auch in poetischen Texten erlaubt werden kann. Dabei lernt man nicht nur die Fremdsprache Deutsch, sondern man wird auch dazu gezwungen, sich mit der eigenen Kultur auseinanderzusetzen. Eine solche Schreibaufgabe eröffnet den Lernenden deshalb die Möglichkeit, eine neue Sicht auf Bekanntes zu bekommen. Dadurch wird auch die interkulturelle Kompetenz gefördert. Deshalb ist es empfehlenswert, eine solche Form des kreativen Schreibens im DaF-Unterricht einzusetzen. Das Schöne am kreativen Schreiben ist, dass es auf allen Lernstufen sinnvoll und möglich ist (vgl. Lorey 2000: 9). Je nach Sprachniveau der DaF-Lernenden kann

die Schreibaufgabe, deutschsprachige Liedtexte zu thailändischen Melodien oder Gedichte mit thailändischer Metrik zu verfassen, angepasst werden.

5. AUSBLICK

Wie bereits erwähnt, lässt sich die Methode des kreativen Schreibens auf unterschiedliche Arten einsetzen: beim Verfassen von deutschsprachigen *Lukthung*-Liedern, von *Likay*-Singtexten oder von Gedichten, die auf thailändischer Metrik basieren. Die so entstandenen Texte in deutscher Sprache bilden zum einen den Stoff für Aufführungen, die selbst wiederum das Erlernen des Deutschen im thailändischen Kontext unterstützen. Zum anderen können die produzierten Texte in einer weiteren Phase als Lehrmaterialien für den DaF-Unterricht genutzt werden. Darüber hinaus kann durch das Verfassen deutscher Texte auf der Folie thailändischer Vorlagen die Vermittlung thailändischer Kultur gefördert werden, denn die in den kreativen Schreibprojekten entstandenen Texte erleichtern deutschsprachigen Ausländern, seien es Touristen oder Wissenschaftler, die sich für ein solches Gebiet interessieren, oder Personen, die in Thailand arbeiten und leben, den Zugang zur thailändischen Kultur. Nicht zuletzt ist zu erwähnen, dass diese Art west-östlicher Begegnung durch die entstehenden Verfremdungseffekte eine Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden ermöglicht und einen interkulturellen Aspekt des DaF-Unterrichts im thailändischen Kontext widerspiegelt.

Die erwähnten Verfremdungseffekte werden immer weiter gesteigert, wenn solche Texte in Form der sog. thailändischen Versrezitation mündlich vorgetragen werden, wie dies z.B. bei *Likay*-Singtexten oder beim Rezitieren aller Beispieltex-te in thailändischer Weise vor einem deutschen Publikum der Fall ist, weil die deutschen Wörter dann nicht so ›deutsch‹ klingen. Diese Erfahrung haben meine Studierenden (durch Aufführungen) und ich (durch Vorträge) bereits mehrfach gemacht. Eine solche west-östliche sprachliche Begegnung erweist sich aus linguistischer Sicht in vielerlei Hinsicht als sehr interessant und erforschenswert, vor allem auf den Forschungsgebieten wie der Übersetzung und Poetik sowie für die interkulturelle Rezeption und Interpretation von Texten, die in kreativer Weise produziert wurden.

LITERATUR

- Attaviriyapap, Korakoch (2008): Thailändisches Deutsch? Ausspracheabweichungen bei thailändischen Immigrantinnen in der Deutschschweiz. In: Dokumentation der Tagungsbeiträge. IV. Thailändisches Germanistentreffen. 22.–24. März 2007. Faculty of Liberal Arts, Thammasat Universität. Bangkok, S. 184–199.
- Fritzsche, Joachim (2009): Schreibwerkstatt. Geschichten und Gedichte: Schreibaufgaben, -übung, -spiele. Stuttgart u.a.

- Lorey, Christoph (2000): Kreatives Schreiben im ersten Jahr Deutsch als Fremdsprache. Dreizehn Fragen und Antworten mit anregenden Aktivitäten. In: Forum Deutsch, S. 9–16.
- Ruenkaew, Pataya (2003): Heirat nach Deutschland. Motive und Hintergründe thailändisch-deutscher Eheschließungen. Frankfurt a.M.
- Schreiter, Ina (1998): Schreiben unterstützt das Lernen, kreatives Schreiben das autonome Lernen. In: Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht 3, H. 1, S. 25ff.; online unter: <https://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-03-1/beitrag/schreit2.htm> [Stand: 31. Mai 2014].
- Sriratanasomboon, Chinda (2010): Thai Women in German Eyes: The Representation of Thai Women in Contemporary German Writings. Phil. Diss. Chulalongkorn University. Bangkok.
- Uppakitsilpasarn, Phraya (2002): Lak Phasa Thai («Prinzipien der thailändischen Sprache»). 12. Aufl. Bangkok.
- Yousefi, Hamid Reza (2008): Phänomenologie des Eigenen und des Fremden. Eine interkulturelle Perspektive. In: Ders. u.a. (Hg.): Wege zur Kultur. Gemeinsamkeiten – Differenzen – Interdisziplinäre Dimensionen. Nordhausen, S. 25–52.

Der Fremde und das Mädchen

Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* im literarischen Kontext

BRITTA HERRMANN

Abstract

*This contribution follows the idea that Heinrich von Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo* should be read against the background of the story of Inkle and Yarico (adapted by Gessner and Bodmer) and of Herder's *Neger-Idyllen*. It advocates the thesis that most of the misinterpretations within the novella can be ascribed to the patterns and plots of colonial narration taken up and presented in these pretexts, and it intends to demonstrate, how concepts of gender and (insufficient) intercultural hermeneutics are conditioned by such narrative patterns.*

Title: The Maiden and the Stranger. Heinrich von Kleists Novella *Die Verlobung in St. Domingo* in Literary Context

Keywords: Bodmer, Johann Jakob (1698–1783); colonial narratives/plots; gender; Gessner, Salomon (1730–1788); Herder, Johann Gottfried (1744–1803); *Neger-Idyllen*

Der Fremde und das Mädchen: Damit sind zentrale Aspekte benannt, auf die hin Kleists kurze, aber in der Forschung überaus häufig behandelte Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* in jüngerer Zeit hin des Öfteren untersucht worden sind, nämlich die koloniale und die interkulturelle Thematik sowie der Geschlechterdiskurs.¹

Der Fremde und das Mädchen: Das charakterisiert aber auch ein ab 1750 adaptiertes Muster einer weithin bekannten kolonialen ›Liebesgeschichte‹, das mir grundlegend für die Deutung der Erzählung zu sein scheint – und grundlegend für die vielfach zu beobachtenden und beobachteten Missdeutungen innerhalb der Erzählungen selbst. Im Folgenden wird daher zunächst der diskursive und intertextuelle Referenzrahmen vorgestellt und sodann eine knappe Lektüre der Erzählung vorgenommen werden, die den Blick auf das Problem einer narrativ verstellten interkulturellen Hermeneutik lenkt.

1 | Vgl. etwa Uerlings 1991; Charbon 1996; Gribnitz 2002; Bay 2005; Heimböckel 2008; Beil 2008.

1. KOLONIALE ERZÄHLMUSTER

Was endlich ist von der Kultur zu sagen, die von *Spaniern, Portugiesen, Engländern und Holländern* nach Ost- und Westindien, unter die Neger nach Afrika, in die friedlichen Inseln der Südwelt gebracht ist? Schreien nicht alle diese Länder, mehr oder weniger um Rache? Um so mehr nach Rache, da sie auf eine unübersehbare Zeit in ein fortgehend-wachsendes Verderben gestürzt sind. (Herder 1991: 672)

Diese Passage, die sich wie ein Hypotext zu Kleists Erzählung von 1811 liest, findet sich in den zwischen 1793 und 1797 erschienenen *Briefen zur Beförderung der Humanität* Johann Gottfried Herders. Herder kritisiert darin die angemessene Suprematie der Europäer und ihrer Kultur, indem er auf zahllose Greuelthaten hinweist, die aus ökonomischen Interessen begangen worden sind, auf den Sklavenhandel, auf die »ungerechten Kriege, Geiz, Betrug, Unterdrückung, [...] Krankheiten und schädliche Gaben«, welche der Europäer in andere Weltteile getragen habe und so »die Keime eigener Kultur der Völker, wo und wie er nur konnte, zerstört.« (Ebd.) Man könne es daher den an Kräften unterlegenen Nationen nicht verübeln, wenn sie sich »gegen fremde Besucher mit List oder mit Gewalt verteidigen« (ebd.: 687). Die gegenteilige Auffassung mag »zwar Europäisch, aber gewiß nicht *menschlich*« sein (ebd.: 688).

Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* handelt nun offenbar von einem solchen Recht auf Rache, List und Gewalt. Und auch wieder nicht, weil dieses Recht, wie die Erzählung auch zeigt, im europäischen Diskurs letztlich nicht als ›Recht‹ erscheinen darf:² Im »Tumel der Rache« (Kleist 2011: 164) jagt auf der Insel St. Domingo der ›Neger‹ Congo Hoango, der einst in seiner Jugend in Afrika gefangen genommen und versklavt worden ist, seinem Herrn, dem französischen Plantagenbesitzer Villeneuve, eine Kugel durch den Kopf und zündet die Plantage an. In demselben Tumel der Rache ersinnt Hoangos Bettgefährtin Babekan eine List, durch die sie mit Hilfe ihrer 15-jährigen Tochter Toni die »weißen Hunde« (ebd.: 165) in eine Falle und in den Tod lockt. Doch gehört diese Trias von Rache, List und Gewalt im 18. Jahrhundert nicht eigentlich zu den literarischen Topoi und auch nicht in den moralischen Diskurs

2 | Diese These habe ich bereits auf den venezianischen *Kleist-Tagen* 2010 vorgestellt. Zur Delegitimierung von ›schwarzer‹ Gewalt in der Erzählung s. inzwischen aber ausführlich auch Neumeyer 2012. Rache ist freilich nicht nur im (textuellen und zeitgenössischen) Diskurs über die Schwarzen als blinde und rohe Gewalt markiert, die im Bluttausch mündet. Vielmehr ist auch Michael Kohlhaas ein Rasender, jedenfalls aus Luthers textinterner Perspektive in der gleichnamigen Erzählung von Kleist, und der weiße Pferdehändler mordet gleichfalls wahllos. Auch die Dynamik der *Herrmannsschlacht* entbindet sich aus einer Rachegeschichte. Es würde sich lohnen, Kleists Rache-Texte im Hinblick auf die Darstellung und (De-)Legitimierung von Gewalt sowie auf die Sympathie lenkung miteinander zu vergleichen und den zeitgenössischen Diskurs über die Legitimität von Rache, Recht und Rechtsgefühl übergreifender zu rekonstruieren.

der Aufklärung³ – weswegen der Erzähler in Kleists Text Congo Hoango auch als ›fürchterlich‹ und Babekans List als ›gräßlich‹ charakterisiert. Und weswegen der weiße Protagonist der Geschichte, der Schweizer Gustav von der Ried, davon überzeugt sein darf, dass die Rache der Schwarzen an den Weißen der menschlichen und göttlichen Ordnung widerspricht:

Die Rache des Himmels, meinte er, indem er sich mit einem leidenschaftlichen Ausdruck erhob, würde dadurch entwaftet: die Engel selbst, dadurch empört, stellten sich auf Seiten derer, die Unrecht hätten, und nähmen, zur Aufrechterhaltung menschlicher und göttlicher Ordnung, ihre Sache! (Kleist 2011: 175)

Dies ist, mit Herder gesprochen, eine Auffassung, die »zwar Europäisch, aber gewiß nicht *menschlich*« ist.

Statt menschlich nachvollziehbarer Rachegegeschichten ist es vielmehr gängige europäische Tradition, von den vermeintlichen Wohltaten der Weißen zu erzählen, aufgrund derer dann beispielsweise die versklavten Schwarzen zu unendlicher Dankbarkeit verpflichtet sind. Wie wir noch sehen werden, ist dies genau die Folie, die Hoango in Kleists Erzählung negiert. Eine andere europäische Erzähltradition besteht darin, zwar nicht Wohltaten, sondern die Übeltaten der kolonialen Unterdrücker zu schildern. Doch dienen diese Schilderungen nur dazu, den Kolonisatoren die edlen Wilden oder den guten Schwarzen als friedliches Idealbild gegenüberzustellen und so Zivilisationskritik zu üben. Ein wirkungsmächtiges, geschlechtlich spezifisches Erzählmuster bildet hierfür die koloniale und interkulturelle Liebesgeschichte. Sie handelt von einem eingeborenen Mädchen und einem Europäer, einem ›Fremden‹. Das Mädchen verliebt sich in den Fremden und rettet ihn vor dem eigenen Volk. Der Fremde jedoch sieht sich an sein Liebesversprechen nicht gebunden und vergilt auf üble Weise die empfangenen Wohltaten mit Liebesverrat und Schlimmerem. Als paradigmatisches Beispiel für ein derartiges Erzählschema kann die vielfach adaptierte Geschichte von Inkle und Yarico gelten (vgl. Gelzer 2004).⁴ Für die deutschsprachige Literatur des 18. Jahrhunderts haben sie um 1750 etwa der Schweizer Johann Jakob Bodmer, Erfinder der ›herzrührenden Schreibart‹ und Wegbereiter der literarischen Empfindsamkeit, sowie der Schweizer Idyllendichter Salomon Gessner bearbeitet, mit dessen Werk Kleist bestens vertraut war. Ihre Versionen der Geschichte von Inkle und Yarico, so die These dieses Beitrags, bilden eine Folie, vor der Kleists Erzählung zu lesen ist.⁵ Und dass die soeben genannten Verfasser Schweizer sind, dürfte ebenfalls nicht ohne Bedeutung für die *Verlobung* sein.⁶

3 | Wohl aber in den zeitgenössischen Diskurs über die Anthropologie der ›Neger‹: vgl. Neumeyer 2012: 111f.

4 | Einen Überblick über die deutschsprachigen Bearbeitungen bietet auch Kunz 2007.

5 | Bereits Herbert Uerlings verweist auf den Subtext der *Inkle-und Yarico*-Erzählung, ohne diesen allerdings genauer in den Blick zu nehmen: Uerlings 1997: 17 u. 27.

6 | Wiederholt wurde darüber nachgedacht, warum der Protagonist der *Verlobung* ein Schweizer ist. Abgesehen davon, dass es ein Schweizer Bataillon in Haiti gegeben zu

Nicht Geschichten also, wie sich die indigene Bevölkerung zu Recht »gegen fremde Besucher mit List und Gewalt verteidigt« (Herder), werden in Europa erzählt, sondern solche, in denen die »edlen Wilden« den Fremden mit Liebe entgegenkommen – und schändlich betrogen werden. Dies soll zwar die moralische Empörung bei den europäischen Rezipientinnen und Rezipienten schüren, ein Recht auf Rache aber gestehen diese Geschichten den »Wilden« dennoch nicht zu. Denn dann wären sie nicht mehr edel – und könnten nicht das »Andere« des Europäers verkörpern: Unschuld, Naivität, Natur, moralische Überlegenheit, physische und faktische Unterlegenheit.

Die koloniale Liebesgeschichte dient auch noch einem anderen Zweck. Es wurde in der Forschung bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass die sexuelle Beziehung zwischen dem Weißen und der »Wilden« eine metonymische Verschiebung für das Eindringen in die zu erobernden Länder sowie für deren Unterwerfung und Inbesitznahme ist (vgl. Schülting 1997: 21–78). Typisch für die europäische Bildtradition, das neue Territorium allegorisch als Frau abzubilden, ist die Darstellung der Eroberung Amerikas durch Amerigo Vespucci, wie sie auf einem kolorierten Kupferstich Jan van der Straets und Theodore Galles Ende des 16. Jahrhunderts Verbreitung fand: Dargestellt ist das entdeckte Amerika als unbedeckte Frau (ca. 1580–1585; vgl. Abb. auf der folgenden Seite). Sie ist durch die Nacktheit bildhaft in einen Urzustand versetzt, während der europäische Mann ihr nicht nur bekleidet (zivilisiert) gegenüber tritt, sondern auch mit den modernsten technischen Errungenschaften der Zeit ausgestattet ist (*Astrolabium*). Amerika wird durch den männlichen Eroberer aus dem Schlaf geweckt, wie auch die Inschrift des Bildes verrät: »Americen Americus rexit, & Semel vocavit inde semper excitam« (ebd.: 13f.).⁷ Bis dahin hat das Land/die Frau keine Geschichte. Ihre waffentechnisch veraltete Keule steht außer Reichweite, sie wehrt sich nicht gegen den Eindringling, vielmehr ist ihre Gestik als sexuell einladend gedeutet worden.⁸ Die wiederholten literarischen Erzählungen von der liebenden und hingabebereiten Eingeborenen variieren dieses Bild und rechtfertigen das koloniale Geschehen immer wieder neu. Auch wenn der »Liebesverrat«, d.h. der von Herder angeprangerte Sklavenhandel sowie die »ungerechten Kriege, Geiz, Betrug, Unterdrückung, [...] Krankheiten und schädliche Gaben« seitens des weißen Mannes, dann als moralisch verwerflich gezeichnet wird – die Eroberung selbst ist es nicht. Sie ist gewollt.

haben scheint (vgl. Charbon 1996: 81f.), wurde etwa spekuliert, dass der Schweizer unter französischem Kommando die politische Lage Deutschlands widerspiegele (vgl. Kontje 1999: 67–84, hier: 74). Der vorliegende Aufsatz vertritt hingegen die These, dass mit dem Schweizer Protagonisten intertextuelle Spuren gelegt wurden. Diese beziehen sich auf verschiedene Schweizer Einflüsse – neben den hier verfolgten sicher auch auf Kleists Gespräche mit Heinrich Zschokke und dessen Ausführungen im *Schweizer Boten* zu den Vorgängen in Haiti. Vgl. dazu Fischer 1988: 101f.; Beil 2008: 51.

7 | Theodore Galles Kupferstich gibt ein Bild Jan van der Straets wieder (Nr. 1 aus der Serie *Nova Reperta*).

8 | Vgl. hierzu auch Montrose 1993: 179f.; Schmidt-Linsenhoff 1998.

Jan van der Straet/Theodore Galle: America (ca. 1580–1585)



Die interkulturelle ›Liebesgeschichte‹ hat auch eine bislang unbeachtete Funktion für die europäische Geschlechterkonstruktion. Denn die für die deutsche Rezeption wichtigste Version der Erzählung von Inkle und Yarico, erschienen am 13. März 1711 im englischen *Spectator*, überträgt nicht nur koloniale Machtverhältnisse zurück auf das Verhältnis der europäischen Geschlechter, sondern dient zugleich ausdrücklich einer Verteidigung weiblicher Treue und Liebesfähigkeit. Dass diese Erzählung für die deutschsprachige Literatur ab Mitte des 18. Jahrhunderts mehrfach adaptiert, umgeschrieben und mit Bedeutung aufgeladen wird, weist darauf hin, dass und wie im Kontext von Empfindsamkeit und Spätaufklärung über den kolonialen Diskurs europäische Geschlechterverhältnisse neu ausgehandelt werden⁹ – und zwar bis hin zu Kleists *Verlobung in St. Domingo*. Denn auch hier wird die Erzählung von der weiblichen Treue und Liebe bis hin zur absoluten Selbstaufgabe erzählt, und zwar mehrfach. Und jedes Mal führt sie in die Katastrophe.

Im Folgenden möchte ich also zeigen, wie Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* vor dem Hintergrund der hier skizzierten Diskurse und Narrative zu lesen ist. Um dies zu tun, widmet sich der Aufsatz zunächst den Adaptionen der *Inkle-und-Yarico*-Geschichte seitens Bodmer und Gessner und wendet sich sodann noch einmal Herder zu, der einige aufschlussreiche

9 | Dafür spricht nicht zuletzt, dass Gellert, einer der Ersten, der die *Inkle und Yarico*-Geschichte für Deutschland adaptiert hat, das hier vorgefundene Erzählmuster von der edlen Wilden auch seinem erfolgreichen und für die Entwicklung der Empfindsamkeit bedeutsamen Roman *Das Leben der schwedischen Gräfin von G**** (1747) implementiert hat (vgl. Vollhardt 1988: 240).

Gedichte unter dem Titel *Neger-Idyllen* publiziert hat. Mithilfe des so hergestellten intertextuellen Bezugsrahmens wird sodann für den kleistschen Text herausgearbeitet, wie Rezeption, kulturelle Deutungsmuster und Handlungsweisen durch Erzählungen gesteuert sind. Oder genauer: wie Kleist eben dieses Faktum einsetzt, um die Handlung zu motivieren, die Figuren zu charakterisieren und die narrativen Muster zugleich in Frage zu stellen.

2. INKEL UND YARIKO IN DEUTSCHLAND

Auch wenn die Fabel von *Inkle und Yarico* bekannt sein dürfte,¹⁰ soll sie zunächst kurz ins Gedächtnis zurückgerufen werden: Ein englischer Kaufmann, Thomas Inkle, erleidet Schiffbruch an der amerikanischen Küste und wird von der Indianerin Yarico gerettet. Sie verbirgt ihn vor ihrem Stamm in einer Höhle, nährt ihn und verliebt sich in ihn, während er ihr ebenfalls seine Liebe beteuert und ihr ein gemeinsames Leben in Europa ausmalt. Durch ein vorbeikommendes englisches Schiff gelangen beide nach Barbados, wo der Kaufmann seine Geliebte umgehend auf einem Sklavenmarkt verkauft. Ihre entsetzte Eröffnung, dass sie von ihm ein Kind erwartet, bewirkt nur, dass er den Preis in die Höhe treibt. Damit endet die Geschichte.

Entnommen ist sie einer 1657 veröffentlichten Reisebeschreibung von Richard Ligon mit dem Titel *A True and Exact history of the Island of Barbadoes*. 1711 wird sie in der englischen Zeitschrift *Spectator* mit folgender Rahmenerzählung präsentiert: Während eines Salongesprächs pariert die Gastgeberin eine ihr zuvor von einem Besucher genüsslich präsentierte frauenfeindliche Invektive, die dem Dichter Petronius entlehnt sein soll und den alten Topos von der weiblichen Unbeständigkeit in der Liebe variiert. Dieser als genuin literarisches Konstrukt von Weiblichkeit markierten Geschichte stellt die Salondame Ligons Reisebericht als vermeintlich authentische Historie gegenüber, welche die Wahrheit über »us Women« präsentieren soll. Mit der universalisierenden Wendung »us Women« wird jegliche kulturelle, gesellschafts- und machtspezifische Differenz zwischen der versklavten »Indian Maid« und der englischen Salondame gelöscht (vgl. Addison/Steele 1965: 49 u. 50). Die weiße Frau wird dadurch zur guten ›Wilden‹, zur naiven Natur und am Ende auch zum passiven Tauschobjekt stilisiert. Der Rahmenerzähler ist angesichts *dieser* vortrefflichen Weiblichkeit zu Tränen gerührt. Und so soll es auch der Leser bzw. die Leserin sein.

Die Begegnung zwischen Inkle und Yarico wird in der *Spectator*-Erzählung ganz nach dem Modell von Galles *America*-Bild geschildert: als Opposition von nackt (Frau/Eingeborene) und verhüllt (Mann/Europäer), Natur und Kultur. Diese Opposition führt 1756 Johann Jakob Bodmers Verserzählung *Inkel und Yariko* fort. Zunächst wird Yarikos Begehren als ein Begehren nach dem Fremden geschildert, das heißt als ein Begehren, das weniger geschlechtlich denn auf die europäische Kultur hin ausgerichtet ist: »Alles an ihm war ihr fremd;

10 | Zu den verschiedenen Variationen vgl. Felsenstein 1999.

das runde, weiße, Gesichte, seine lockigten Haare, die europäische Kleidung, Alles dünkte sie artig« (Bodmer 1988: 44). Inkel hingegen nimmt Yarike primär geschlechtlich wahr. Zwar ist das Mädchen mit der »orangerot[en]« Hautfarbe für den Blick des Weißen (d.h. für den Blick Inkels, des Erzählers und des Lesers) auch als ethnisch different markiert, doch im Vordergrund steht die bloße – die entblößte – Weiblichkeit: Yarikos »dünne Kleidung« offenbart dem zwischen Angst und Begierde schwankenden Protagonisten die »Sanftmut der weiblichen Bildung« (ebd.: 43). Inkels Körperhermeneutik folgt dann deutlich den Codes seiner Kultur, wenn er von der »Sanftmut« des Körpers auf das »Mitleid der weiblichen Seele« schließt, die in Yarike vermutete Liebe beschwört und sich ihr, in den Mustern europäischer, höfisch-galanter Rhetorik, als Mann anbietet: »Nimm mich zu deinem Sklaven, kein Dienst, kein Geschäft wird mir zu schwer sein.« (Ebd.)

Durch seine Rede erzeugt Inkel, was er sieht: Mitleid und Liebe. Dass aber eine Verführungs-Rhetorik, in der die Frau zur Herrin erhöht wird, nicht referentiell gedacht ist, erkennt Yarike nicht. Sie *vertraut* Inkels Rede und seinen *Gebärden* und fühlt sich durch sein *Gebaren* ihm *angetraut*: »o mein Geliebter, mein Gatte« (ebd.: 46). Unschwer ist hier ein Subtext für die Begegnung Gustav von der Rieds mit dem Mädchen Toni in Kleists Erzählung und für die dortige »Verlobung« zu erkennen.

Inkels rhetorische männliche Selbstunterwerfung im doppelten Code von sexuellem und kolonialem Diskurs ist von Bodmer der Geschichte neu hinzugefügt. Ihr korrespondiert nun am Ende eine zweifache Versklavung der Frau: Sie wird hier von Inkel nämlich nicht nur verkauft, sondern der Erzähler schreibt ihr auch noch eine aufopfernde Liebe zu, für deren Artikulation sie den sprachlichen Code des »Fremden« nutzen muss. Sie bittet ihn, er selbst möge sie doch als Sklavin mit sich führen: »Willig sollst du mich sehn die hartesten Werke verrichten, / Kann ich nur um dich leben und deine Blicke genießen.« (Ebd.) Was bei ihm aber bloße Liebes-Rhetorik gewesen ist, kommt bei ihr von einem Herzen, das »menschlich und gut ist« (ebd.: 44). Hatte seine Rede performative Gewalt über dieses Herz, so bleibt Inkel selbst ungerührt, »felsherzig« (ebd.). An seiner Stelle soll das Herz des Rezipienten gerührt werden, wie in der *Spectator*-Vorlage. Der Preis für Rührung und Mitleid liegt allerdings in der Konstruktion der willigen und selbstlosen Frau. Und in deren mimetischer Übernahme eines fremden, männlichen, kolonialisierenden Diskurses.

Bodmers neu hinzugefügter Schluss unterstreicht dieses Weiblichkeitskonstrukt noch einmal: Eine zweite narrative Stimme erhebt sich nun und distanziert sich vom Urheber und Erzähler der soeben präsentierten Fabel, kritisiert denselben für das ebenso traurige wie abscheuliche Ende auf dem Sklavenmarkt und schlägt mit den Worten »Dürft' ich dazu etwas dichten, so dichtet' ich dieses« folgenden Ausgang der Geschichte vor: Yarikos Käufer erweist sich als gottesfürchtig und erstattet das schwangere Mädchen seinem Volk zurück. Yarikos Volk verflucht den Weißen. »Aber sie fluchet ihm nicht, sie liebt ihn auch untreu und wünschet ihm nur ein menschliches Herz, und wünscht sich selbst ihm zur Sklavin.« (Ebd.: 47)

In einer Studie zum ›guten Wilden‹ wurde »die domestizierte Figur des Sklaven« als »eine der raffiniertesten Erfindungen des kolonialen Machtdenkens« vorgestellt (Hofer 2000: 149).¹¹ Noch raffinierter aber ist die Figur der liebenden Sklavin. Denn durch sie wird Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland ein neues bürgerliches Frauenbild propagiert. Und zwar geschieht dies, indem das koloniale Machtdenken mit den Paradigmen der Zärtlichkeit aus der Frühphase der Empfindsamkeit verknüpft wird. Auf diese Weise wird ein vermeintlich ›natürlicher‹ weiblicher Geschlechtscharakter entworfen. Kleist greift diesen später auf, spitzt ihn zu – etwa im *Käthchen von Heilbronn*, aber eben auch in der *Verlobung* – oder konterkariert ihn: etwa in der *Penthesilea*.

3. KOLONIALE IDYLLEN

In Reaktion auf Bodmers Umschrift fühlte sich der Schweizer Idyllendichter Salomon Gessner dazu inspiriert, der Geschichte von Inkel und Yariko ein weiteres Ende hinzuzudichten, das gleichfalls 1756 erscheint. Nicht nur Yariko muss nämlich gerettet werden, auch Inkels Betragen widerspricht der die Empfindsamkeit prägenden moralphilosophischen Vorstellung, dass der Mensch von Natur aus gut sei: »So sehr kann die Güte kein Herze verlassen, daß nicht ein Rückfall der Tugend, kein Schauer der Reue, mächtig ihn fasse« (Gessner 1988: 48).¹²

Bei Gessner wird Inkel daher zu fünf Jahren Sklaverei verurteilt – eine Strafe, die er, bereits von Reue zerfressen, gerne auf sich nimmt, um »martern-de Buße« (ebd.: 51) zu tun. Yariko, die von Inkels Schicksal hört, ist gerührt, verzeiht ihm, kauft ihn frei und präsentiert sich ihm »bräutlich geschmückt, [...] ein zartes Kind saß auf ihrem Arm [...]: hier ist dein treues Weib und hier dein schönes Kind.« (Ebd.) Als Braut mit Kind auf dem Arm wird Yariko zugleich ikonografisch zur Marienfigur stilisiert und, wiewohl Indianerin, zur schwarzen Madonna (vgl. Scheer 2002: 1413).¹³ Schwarze Madonnen sind in der gegenreformatorischen Bewegung seit dem 16. Jahrhundert in Europa recht verbreitet. Sie werden insbesondere in Loretokapellen aufgestellt, Nachbildungen der Casa Santa des italienischen Wallfahrtsortes Loreto. Die Bedeutung ihrer dunklen Farbe ist umstritten, wird aber biblisch auf eine Stelle im Hohelied Salomos zurückgeführt: »Ich bin dunkel, aber schön.« (Hld 1,5). Dies wurde im 18. Jahrhundert durchaus als revidierender Kommentar zur traditionellen Farbsymbolik (schwarz = Farbe des Bösen) ausgelegt, und zwar dahingehend, dass

11 | Kritisch zu Hofers Prämissen (nicht zum Fazit) Dubiel 2007: 71.

12 | Eine Auffassung übrigens, welcher der Marquis de Sade mit seinen Schriften explizit widersprechen wird. Er treibt die Dialektik zwischen Sadismus und Empfindsamkeitsdiskurs hervor, die letztlich in den Kolonialgeschichten der Aufklärung bereits angelegt ist.

13 | Die weit verbreiteten Darstellungen der schwarzen Madonna variieren von hellbraun bis schwarz.

eine innige Verbindung mit der christlichen Kirche das Stigma der schwarzen Farbe zu transformieren vermag (vgl. Scheer 2002: 1433f.). Glaubt man Sander Gilman, so stellt diese Bibelstelle, mehr noch als die Herleitung der Rassen von den Söhnen Noahs, aus der christlichen Perspektive Material bereit, »upon which to discuss the nature of blackness« (Gilman 1982: 14). Vor allem aber wird die schwarze Madonna im 18. Jahrhundert als Symbol der Rekatholisierung im Zeichen eines archaischen, ursprünglichen Christentums eingesetzt (vgl. Scheer 2002: 1434).¹⁴ Die naturhafte und »ursprüngliche« Yariko erscheint vor diesem Hintergrund als Maria, Jungfrau, archetypische Mutter und Braut Gottes. Von der (edlen) Wilden avanciert sie zur christlich-katholischen Zentralfigur und zum Mittelpunkt der heiligen Familie.

In Gessners Text allerdings ist sie auch die Braut Inkels und *sein* Kind ist »schön«. Die farblich und religionspolitisch bereits komplex konnotierte heilige Familie wird nun von Gessner deutlich als Utopie der Erlösung des weißen Mannes von seinem »schwärzeste[n] Verbrechen« (Gessner 1988: 49) gestaltet. Indem Yariko/Maria ihm das Kind überreicht, wird Inkel die christliche Gnade zuteil; der Himmel lässt Inkels Reue, wie es im Text heißt, »nicht unvergolten« (ebd.: 51). Und Yariko bekommt die Rolle der schmerzens- und gnadenreichen Heiligen zugewiesen, die zum zweiten Mal als Retterin, nun aber im christlichen Kontext von Buße und Vergebung, erscheint. Zudem wird die bisherige maternale Familie paternal rekodiert, bildet der (weiße) Mann das neue Zentrum der Familie und, nimmt man den christlichen Kontext ernst, rückt letztlich an die Stelle Gottvaters selbst. Was damit über das sich neu entwickelnde zeitgenössische bürgerliche Familienkonzept (die Stellung des Vaters, die »Natur« der Frau) gesagt ist, wäre ein eigener Untersuchungsgegenstand. Gessner jedenfalls dichtet eine Geschichte von Gewalt, Verrat und Ausbeutung in eine familiäre Idylle um. Kleists Erzählung hingegen wird diese Umschrift wieder rückgängig machen und aus derselben Szene – Eintritt der dunklen Braut mit einem Kind auf dem Arm – eine Orgie blutiger Gewalt entbinden: Deutlicher kann man Gessners frühempfindsames, oder zeitgenössisch gesprochen: zärtliches, Arrangement nicht konterkarieren. Um nicht zu sagen: Deutlicher kann man es nicht karikieren und entlarven.

Kleists Erzählung speist sich darüber hinaus vor allem aus dem zeitgenössischen Diskurs über die Sklaven im Allgemeinen und die Aufstände in Saint Domingue im Besonderen (vgl. Zantop 1999: 164–187).¹⁵ Bereits ab den 1870er Jahren berichtet Christian Friedrich Daniel Karl Schubart in seiner *Vaterlandschronik* kritisch über die Zustände in den Kolonien und wendet diese Kritik, dem Zeitgeist des Sturm und Drang entsprechend, implizit gegen die fürstliche Tyrannenherrschaft in deutschen Landen. Später dienen die anwachsenden *Erzählungen von den Sitten und Schicksalen der Negersklaven*, so der Titel einer von Johann Ernst Kolb herausgegebenen Prosasammlung aus dem sym-

14 | Zu weiteren kulturellen Deutungsweisen vgl. Oleszkiewicz-Peralba 2009.

15 | Später auch Gribnitz 2002: etwa 193; ausführlich jetzt Neumeyer 2012.

bolischen Jahr 1789, als Reflex auf die Französische Revolution.¹⁶ Hier reiht sich auch ein weiterer potentieller Ko-Text der kleistschen *Verlobung* ein, Herders *Neger-Idyllen*, die direkt inspiriert sind von Schubart und Kolb (vgl. Wertheim 1980: 381; Zantop 1999: 174–177),¹⁷ die jedoch – aufgrund ihres Titels – durchaus auch als eine Replik auf die anakreontische Idylle und deren bekanntesten Vertreter Gessner gedeutet werden können. Bereits Johann Heinrich Voß hat eine sozialkritische Umfunktionierung der Idyllen-Gattung vorgenommen (vgl. Wertheim 1980: 380): Totengeläut vom Kirchturm, röchelnde Frösche sowie unbarmherzige Frohnherren, ausgestattet mit barbarischen Marterkammern, welche die Mädchen des Dorfes schänden und die dabei gezeugten Jungen anschließend am liebsten zu Lastvieh aufzögen, Wehklagen und blutiges Menschenfleisch konterkarieren etwa in Vossens Gedicht *Die Leibeigenen* das idyllische *Setting* von abendlicher Landschaft, Maienblumen, Hochzeitswünschen und Nachtigallengesang (vgl. Voß 1825: 3–16). Daran kann Herder anknüpfen und die Sozialkritik der Anti-Idylle noch radikalisieren, indem er sie in den kolonialen Kontext verlegt. So beispielsweise in *Die Frucht am Baume*, der ersten von Herders insgesamt fünf *Neger-Idyllen*:

Ich ging im schönsten Cedernain,
Und hörte der Vögel Lied,
Bewundernd ihrer Farben Glanz,
Bewundernd ihrer Bäume Pracht –
Als plötzlich aus der Höhe mich
Ein Ächzen weckte. Welch Gesicht! –

[...]

Ich sah den Menschenwidrigsten
Anblick. Ein Neger, halb zerfleischt,
Zerbissen; schon Ein Auge war
Ihm ausgehackt. (Herder 1991: 674f.)

Nicht nur widerspricht diese grausige »Frucht am Baume« der Idyllenform mit ihren arkadischen Landschaftsschilderungen. Das Erwachen des in die Natur versunkenen lyrischen Ich markiert vielmehr auch die grundsätzliche Differenz

16 | Vgl. dazu Wertheim 1980. Bis zum Plagiatsverdacht ähnlich argumentiert Solbrig 1990. Kritiken wie die Schubarts vermehren sich im Kontext der Französischen Revolution und verdeutlichen, dass sie keineswegs nur das Macht- und Herrschaftssystem auf fernen Kontinenten und Inseln betreffen, sondern in mehr oder weniger verdeckter Weise immer auch das absolutistische System in Europa anprangern (vgl. dazu Zantop 1999: 164–170).

17 | Die Aussagen beider Verfasserinnen sind widersprüchlich: Während Wertheim Schubarts Vaterlandschronik als einzige unmittelbare Quelle von Herders Idyllen ausmacht, benennt Zantop ausschließlich Kolb. Hier gibt es offenkundig eine Forschungslücke im Hinblick auf die Filiation der Einflüsse und Texte.

zwischen dem narrativen oder poetischen Konstrukt der (kolonialen) Idylle mit ihren arkadischen Topoi und der sozialen Realität. Nicht umsonst mokiert sich Herder darüber, dass die empfindsamen Zeitgenossen in Europa zwar bereit sind, bei ihrer Textlektüre selbst sterbende Schmetterlinge zu beweinen, und in Gesprächen »vor großen Gesinnungen« überkochen, dass sich dies jedoch sofort ändert, »sobald unser Vorurteil, unsre Habsucht dabei ins Spiel kommen«; dann »schlachten wir tausend Opfer, die uns keine Träne kosten.« (Ebd.: 686)

Doch auch bei Herder ist Rache kein legitimes Thema. Stattdessen stellt er den »weiße[n] Teufel[n]« (ebd.: 676) in seinen fünf Gedichten lauter edle Schwarze gegenüber, die sich mittels Selbstverstümmelung, Selbstmord und Selbstlosigkeit den willkürlichen Grausamkeiten und Befehlen der Kolonialherren zu entziehen trachten. Gilt die himmlische Gerechtigkeit bei Gessner dem Europäer Inkel, so können in Herders *Neger-Idyllen* nun die sich selbst aufopfernden Kolonisierten auf dieselbe hoffen. Allerdings mit einer bemerkenswerten Einschränkung: »O wenn Gerechtigkeit vom Himmel sieht« (ebd.: 679; Hervorh. d. Verf.).

In seinem Gedicht *Zimeo* thematisiert Herder sodann den Unabhängigkeitskampf auf Jamaica und das Anliegen der »Neger«, »[a]n Tigern sich zu rächen« (ebd.: 680). Mit einer Art Lied vom Tod findet sich auch hier zunächst der *Locus amoenus* kolonialer Geschichten gründlich destruiert und der Titel *Neger-Idyllen* ironisiert:

Die Herdenvolle Ebne war voll Angst-
Geschrei der Fliehenden, verfolgt von Schwarzen,
Die unter blühenden Pflanzungen Kaffee,
Cacao, Zuckerrohr und Indigo,
Und Ruku, in Pom'ranzen-Lauben sie
Erwürgten. In der Vögel Lied ergoß
Sich Weh und Ach der Sterbenden (ebd.: 679f.).

Im Fokus des Gedichts steht dennoch der gute Schwarze, der titelgebende Held Zimeo. Gütig und gerecht, mäßigt er die anderen und »Verschmäh't, selbst mit schuldiger Weißen Blut« sich zu beflecken (ebd.: 680). Dafür wird er am Ende vom gerechten Himmel – oder doch wieder nur vom Dichter? – damit belohnt, Frau und Kind, einst auf dem Sklavenmarkt von ihm getrennt, bei einem der von ihm verschonten Kolonialherren wiederzufinden, der die beiden aus »Mitleid« von den Spaniern losgekauft und quasi als Familienmitglieder behandelt hat:

Herzensdank,
Wie nie ein Weißer ihn auszudrücken mag,
Wahnsinn des Dankes sageten sie uns (ebd.: 683).

Der Schrei nach Rache mag für Herder zwar legitim sein, aber er widerspricht den literarischen Konventionen und dem europäischen Bild vom dankbaren

Schwarzen.¹⁸ Letztlich plädiert Herder für ein Modell der Wiedergutmachung, der restitutio: »Europa muß ersetzen was es verschuldet, gutmachen was es verbrochen hat« (Herder 1991: 741). Auch dies ist freilich ein Modell, bei dem die Kolonisierten aus ihrem Objektstatus nicht entlassen werden.

4. »WAHNSINN DER FREIHEIT« *DIE VERLOBUNG IN ST. DOMINGO*

Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* setzt im März 1803 ein. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich der Unabhängigkeitskampf in der ehemals französischen Kolonie Saint Domingue in der letzten Phase und General Dessalines hat, zur Stabilisierung der soeben frisch gegründeten Republik Haiti, den Befehl gegeben, alle noch im Land befindlichen Europäer zu ermorden.¹⁹ Vor dem Hintergrund dieses, wie es im Text heißt, »allgemeinen Taumel[s] der Rache« (Kleist 2011: 164), präsentiert die Erzählung zunächst drei individuelle Rachegeschichten: die des »Negers« Congo Hoango, der in seiner Jugend von der Goldküste Afrikas verschleppt wurde; die der mit Hoango zusammen lebenden Mulattin Babekan, welche von einem reichen Marseiller Kaufmann geschwängert und mit nachhaltigen Konsequenzen für Leib und Leben von diesem verlassen wurde; und die einer sexuell missbrauchten und misshandelten, namenlos bleibenden Sklavin.

Hoangos Geschichte wird von einem Erzähler präsentiert, der deutlich geprägt ist durch die zeitgenössischen Narrationen vom guten Schwarzen nach dem Modell von Herders Protagonisten Zimeo. Ausführlich wird die »unmenschliche[] Rachsucht« dieses »fürchterliche[n] alte[n] Negers« (ebd.: 164 u. 165) durch die Kontrastierung mit einem gängigen Bestandteil kolonialer »Neger-Idyllen«, nämlich der fürsorglich-paternalen Kolonialfamilie,²⁰ verdeutlicht. Da der junge Hoango seinem Herrn Guillaume von Villeneuve einst das Leben gerettet hat, hat dieser ihn über Jahrzehnte hinweg »mit unendlichen Wohlthaten überhäuft« (ebd.: 164): Er schenkte ihm Freiheit, Haus und Hof, die Mulattin Babekan und einen Ruhestand mit Gehalt. Dennoch ist Hoango einer der Ersten, »der die Büchse ergriff, und, eingedenk der Tyrannei, die ihn seinem Vaterlande entrissen hatte, seinem Herrn die Kugel durch den Kopf jagte.« (Ebd.) Definitiv kein Wahnsinn des Dankes. Vielmehr wird, gegen die Intention des Erzählers, sichtbar, dass die Dankbarkeit des Schwarzen Teil eines kolonialen Narrativs ist, welches die Erfahrungen der Kolonisierten und die Erinnerungen an die erlittene Gewalt verdrängt. Mit der Auflösung der kolonialen Ordnung vermag dieses Narrativ keine diskursive Macht mehr zu entfalten.

18 | Zum Topischen vgl. etwa auch das Beispiel bei Zantop 1999: 167.

19 | Die historische Seite dokumentiert Bernecker 1996: 45. Kleist datiert bekanntlich wie folgt: »[Z]u Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten« (Kleist 2011: 164).

20 | So auch bei Herder 1991: 684f.

Vielmehr treibt nun, eingedenk der eigenen Geschichte, der »Wahnsinn der Freiheit [...] die Negern und Kreolen [...] Rache zu nehmen.« (Ebd.: 174)

Babekans Geschichte wird überwiegend von ihr selbst erzählt, nicht kontinuierlich und linear, sondern in verstreuten Fragmenten, die der Rezipient von der Ried, aber auch das lesende Publikum, zusammensetzen und richtig deuten müsste. Bereits vom Erzähler wird eingangs berichtet, dass Villeneuve Babekan »an Weibes Statt« (ebd.: 164) Congo Hoango beigelegt hat. Später erfährt man von ihr selbst, dass sie zuvor mit dem »Neger Komar« verheiratet war, über dessen Schicksal jedoch im Text nichts weiter verraten wird (vgl. ebd.: 172). Diese markierte und gänzlich unkommentierte Leerstelle scheint eine ähnliche Funktion zu haben wie der berühmte Gedankenstrich in der *Marquise von O...* (1808): Leicht zu überlesen, gibt es dahinter eine verschwiegene Geschichte zu rekonstruieren. Die wahrscheinlichste dürfte sein, dass Komar die harten Bedingungen der Sklaverei nicht überlebt hat. Diese werden ausführlich geschildert in Justin Girod de Chantrons' *Reisen eines Schweizers in verschiedene Kolonien von Amerika während dem letztern Krieg*, 1782 auf Französisch erschienen und 1786 ins Deutsche übersetzt. Girod de Chantrons widmet einen wesentlichen Teil seiner Darstellung den Zuständen auf Saint Domingue und er verdeutlicht, dass sterbende Sklaven zum Alltag gehörten und die Sterblichkeit unter den männlichen Sklaven besonders hoch war. Die *Reisen eines Schweizers* bilden übrigens einen weiteren potentiellen Hypotext, der die Wahl eines Schweizer Protagonisten in Kleists Erzählung begründen könnte. In der Forschung wurde diese Möglichkeit bislang jedoch nicht diskutiert. Hingewiesen werden sollte auch darauf, dass Komar der Name eines Feldherren in Kleists anderem antikononialen Text, der *Herrmannsschlacht* (1821), ist. Dort verkündet Komar den Sieg über die Römer (V, 1). Drei Jahre später markiert der intertextuelle Verweis auf die gleichsam ausgelöschte Figur eine neue Perspektive auf die Rolle der Germanen (Preußen) gegenüber den Römern (Napoleon): von siegreichen Feldherren zu Sklaven einer fremden Nation.

Villeneuves »Geschenk« an Congo Hoango macht Babekan zu einem Objekt, das beliebig zwischen den Männern, weißen (Villeneuve) wie schwarzen (Congo Hoango, Komar), verschoben werden kann, ohne dass dies im Text weiter kommentiert würde oder narrativ begründet werden müsste. Villeneuve behandelt Babekan aber nicht nur wie selbstverständlich als Dankesgabe und Tauschware, sondern lässt sie auch derart auspeitschen, dass sie Zeit ihres Lebens entstellt ist und an Schwindsucht leidet. Den Anlass bietet eine Vaterschaftsklage, welche Babekan gegen einen Marseiller Kaufmann erhoben hatte. Dieser hatte sie einst geschwängert, sie dann aber »aus Scham vor einer jungen reichen Braut« (ebd.: 173) verleugnet – einer weißen Braut, wie anzunehmen steht. Babekan also erleidet ein ähnliches Schicksal wie Yariko: Sie hat sich in einen Weißen verliebt, dessen Versprechungen geglaubt, Liebesverrat erlitten und wurde weiter getauscht. Doch statt sich in das Muster der kolonialen Liebesgeschichte einzupassen, das ihr nur Fügung, Vergebung und Unterwerfung zugesteht, versucht Babekan ihr Recht zu erstreiten. Allerdings gilt für sie ein anderes Recht als für weiße Frauen

(und ein anderes als für weiße Männer sowieso).²¹ Denn in Babekans Fall geht es nicht nur um eine auch für weiße Frauen, zumal für Bedienstete und Leibeigene, wenig aussichtsreiche Klage, sondern es greift auch der *Code Noir*, der den Beischlaf zwischen Weißen und Schwarzen untersagt. Verstöße dagegen sind zwar gängige Praxis, dennoch gibt er Villeneuve das Recht, Babekan für ihr Begehren und Auf(wärts)begehren grausam zu bestrafen.

Des Weiteren erzählt Babekan, dass ihr Vater »aus St. Jago, von der Insel Cuba« stammt (ebd.: 169), also aus der Hafenstadt einer Kolonie, deren indigene Bevölkerung – wie auf Haiti – komplett ausgerottet wurde und die aus diesem Grund fortwährend Sklaven von der Westküste Afrikas importiert hat – eben nach St. Jago. Da Babekan eine Mulattin und die sexuelle Liaison der wenigen weißen Frauen in den Kolonien mit schwarzen Männern kein Teil des Diskurses (und wohl auch nicht der Praxis) ist, dürfte ihr Vater jedoch gerade kein Afrikaner, sondern ein Weißer gewesen sein. Man kann sich die maternale Geschichte von Verschleppung, Versklavung, Vergewaltigung hinzudenken, die Babekans Identität schon vor ihrer Geburt prägen – und die letztlich alle farbigen Frauen im Text erleiden.²² Sie formiert den (weiblichen) Gegendiskurs zur paternalen Kolonialkonstruktion vom gütigen Herrn und seinem treuen Sklaven.

Allerdings wird der Leser vom Erzähler durchaus strategisch dazu verleitet, über diese meist in Nebensätzen und Parenthesen eingebrachten Informationen, Signale und Leerstellen hinwegzulesen. Auf dieselbe »listige Weise« manipuliert Babekan innerhalb der Textebene Gustav von der Ried, einen Schweizer Offizier der französischen Armee, ihre Geschichte nicht oder nur partiell zur Kenntnis zu nehmen. Das fällt nicht weiter schwer, denn von der Ried ist, wie vermutlich auch der Großteil der zeitgenössischen Leserschaft, ganz von dem eingangs von Herder beschriebenen europäischen, aber unmenschlichen Denken beherrscht. Obwohl Babekans Geschichte von der Ried kurz in Verlegenheit setzt, wie es im Text heißt, ereifert er sich dennoch anschließend darüber, dass durch die »grausame und unerhörte Erbitterung, welche alle Einwohner dieser Insel ergriffen hat«, die seit Jahrhunderten bestehenden Verhältnisse nun aus den Fugen geraten sind – »wegen vielfacher und tadelnswürdiger Mißhandlungen, die sie von einigen schlechten Mitgliedern« (ebd.: 169 u. 174) der Weißen erlitten hätten.

Tatsächlich aber waren es nicht nur einige, die ihre Sklaven misshandelten. Die Zeitgenossen konnten sich anhand detaillierter Schilderungen darüber informieren, dass das »Verfahren mit den Sklaven« in Saint Domingue »selten von aller Grausamkeit ganz frey« war (Chantrans 1786: 103).²³ Letztlich wurden

21 | Auf die hier zu konstatierende Verschränkung von individueller und symbolischer (juristischer) Gewalt verweist Ehlers 2003: 134.

22 | Die Vergewaltigungspraxis der weißen Sklavenhalter wird nicht zuletzt an der Strafe deutlich, die Sklavinnen erlitten, bei denen man vermutete, dass sie die Kinder ihrer Herren abgetrieben haben. Vgl. dazu Chantrans 1786: 103.

23 | Überhaupt wurde über die Verhältnisse auf Saint Domingo, insbesondere während der Befreiungskriege, ausführlich berichtet (vgl. Schüller 1992). Die genaue

tausende Schwarze gefoltert, ersüft und verbrannt – sogar durch Schwefeldämpfe vergast (vgl. Schmidt 2003: 246). Das ist mehr als nur ›tadelnswürdig‹. Wer hier für den Erhalt des status quo plädiert, vertritt keine humanistische Position. Kleists Erzählung spricht dies freilich nicht aus. Nur aus der Perspektive von Babekans Geschichte wäre diese Haltung einzunehmen. Aber immerhin zeigt der Text diese Perspektive auf, und zwar indem er Babekan Topoi des europäischen Aufklärungsdiskurses in den Mund legt und durch die so erzeugte rhetorische Mimikry die Aussage verschiebt: »Ja, diese rasende Erbitterung, heuchelte die Alte. ›Ist es nicht, als ob die Hände *eines* Körpers, oder die Zähne *eines* Mundes gegen einander wüten wollten, weil das *eine* Glied nicht geschaffen ist, wie das andere?« (Kleist 2011: 169)²⁴

Indem Babekan den Diskurs des Fremden imitiert, heuchelt sie – und entlarvt damit im Gegenzug sowohl dessen unmittelbar vorangegangene Rede als auch den gängigen aufklärerischen Diskurs von der Einheit in der Vielfalt des Menschengeschlechts als Heuchelei. Hierzu zitiert Babekan ein im 18. Jahrhundert gebräuchliches und durch den antiken Historiografen Titus Livius verbreitetes Gleichnis, welches die Gesellschaft als Körper mit unterschiedlichen Funktionen darstellt, deren Zusammenwirken dem Gemeinwohl dient, deren Zerstrittenheit aber allen schadet. Livius berichtet, wie mit diesem Gleichnis in Rom einst ein Ständekampf verhindert wurde (vgl. Livius II: 32f.) – es ist also ein strategisches Gleichnis, eingesetzt um eine Umwälzung der Verhältnisse zu vermeiden. Eben dies verdeutlicht die Wiederholung dieser Rede aus der Perspektive einer ›Subalternen‹ (vgl. Spivak 2007).²⁵ Indem sie eine Rhetorik imitiert, die im 18. Jahrhundert nicht selten dazu dient, Gleichheit und Brüderlichkeit zu beschwören, produziert sie eine signifikante Verschiebung, eine intervenierende Entstellung: Dass die rasende Erbitterung der Aufständischen existiert und Schwarze gegen Weiße wüten, »weil das *eine* Glied nicht geschaffen ist, wie das andere«, ist ja nicht eine Folge der Differenz, sondern eine Folge von deren Diskriminierung durch den europäischen Rassismus und Feudalismus.²⁶ Indem Babekan das europäische Redemuster wiederholt, wird es deplatziert und es eröffnen sich andere

Rekonstruktion dieser intertextuellen Spuren ist für Kleists Erzählung aber meines Wissens nach bislang noch nicht erfolgt.

24 | Zum Verfahren der Mimikry als einer narrativen Strategie nicht nur Babekans, sondern des gesamten Textes vgl. auch Heckner 2001: hier bes. 233.

25 | Spivaks berühmter Essay von 1988 verweist darauf, dass die Rede der Subalternen im Kontext reduktionistischer Perspektiven und dominanter Sprechweisen nicht gehört wird. Indem sie jedoch die Redeformen der Mächtigen nutzen und wiederholen, erzeugen sie eine Kontrafaktur, welche nicht nur den Sinn, sondern auch die Subjektkonstitution in der Rede verändert – die der Mächtigen und der Subalternen.

26 | Die Sklavereikritik ist meist auch eine Feudalkritik und die Referenzen auf die Französische Revolution sowie die zeitgenössischen Ständeunruhen sind in Kleists Erzählung nicht zu übersehen – nicht zufällig ist der Weiße auch ein Adeliger. ›St. Domingo‹ ist um 1800 zu einem Topos avanciert, mit dem sich Unabhängigkeitskriege jeglicher Art verhandeln lassen und in dem sich die Achsen von Klasse, Rasse und Geschlecht metonymisch ineinander verschieben (vgl. Zantop 1999: 166).

»rules of recognition« (Bhabha 2006: 41), als Gustav sie für universal voraussetzt. Und es sind seine spezifischen, kolonialen *Rules of Recognition*, die den Schweizer permanent zu gravierenden Fehleinschätzungen der Situation veranlassen.

Mit Hilfe der Verführungskünste ihrer hellhäutigen Mischlingstochter Toni hat Babekan ihn, wie schon andere Flüchtlinge zuvor, in ihr Haus gelockt und sucht ihn nun solange dort festzuhalten, bis Hoango von seinen Streifzügen zurückkehrt und ihn tötet. Geschickt suggeriert sie mit den Hinweisen auf ihre und Tonis gemischte Hautfarbe eine Gemeinschaft mit den Weißen, die ihren eigenen Erzählungen widerspricht. Anders gesagt: Sie bedient den weißen Blick des ›Fremden‹ (wie ihn der Text meist nennt) und kann ihm dadurch buchstäblich vieles ›weiß‹ machen (vgl. Struck 1999). Gustav von der Ried verkennt denn auch, dass die gemischte Hautfarbe der beiden Frauen keineswegs, wie er meint, bezeugt, sie seien »mit uns Europäern in Einer Verdammniß«. (Kleist 2011: 169) Hieran zu appellieren, bekundet die Unfähigkeit des ›Fremden‹, Babekans Geschichte zu entziffern: »Euch [...] kann ich mich anvertrauen; aus der Farbe eures Gesichts schimmert mir ein Strahl von der meinigen entgegen. [...] Der Himmel, wenn mich nicht Alles trügt, [...] hat mich mitleidigen Menschen zugeführt [...]«. (Ebd.)²⁷

Man hat sich oft gefragt, wie es zu einem derart offenkundigen Missverständnis kommen konnte. Will man nicht von einer kompletten Ignoranz Gustav von der Rieds ausgehen, wird seine Fehldeutung erklärbar, wenn man zugrunde legt, dass seine *Rules of Recognition* nicht zuletzt durch literarische Muster geformt sind – z.B. durch die Geschichte von Inkel und Yariko. Wie Inkel auf der Flucht und wie dieser in einer »Mischung von Begierde und Angst« (ebd.: 180) agierend, appelliert Kleists ›Fremder‹ gleichfalls an das Mitleid der guten Wilden und an deren, das heißt an Tonis, vermeintliches sexuell motiviertes Entgegenkommen. Von Babekan wird er, das ist Teil ihrer Mimikry, in seinem narrativ geprägten Wahrnehmungsmuster noch bestärkt:

»Wir haben euch [...] mit Gefahr unsers Lebens eine Zuflucht in unserm Hause gestattet; seid ihr herein gekommen, um diese Wohlthat, nach der Sitte eurer Landsleute, mit Verrätherei zu vergelten?« – Behüte der Himmel! erwiderte der Fremde [...]. Er ergriff die Hand der Alten, drückte sie an sein Herz [...]. (Ebd.: 168)

An sich spielen Schweizer im Kolonialdiskurs eher keine tragende Rolle. Vielmehr scheint diese Passage auf die Versionen der *Inkel-und-Yariko*-Geschichte

27 | Von der Rieds Auffassung findet sich allerdings gedeckt durch die Beschreibung der Hierarchien auf Saint Domingue in Chantrons 1786: Die Mulattin sei »aus Eitelkeit eine Feindin des Africanischen Volks« und führe nicht selten das Haus ihres weißen Herrn (ebd.: 108). Sie habe »durch eine feinere und sorgfältigere Erziehung sich den europäischen Sitten mehr genähert« (ebd.: 137). Babekan, die lesen kann, Livius kennt und mit ihrer Herrin nach Paris gereist ist, könnte diesen Darstellungen einmal entsprochen haben. Aber ihre Geschichte ist längst eine andere.

der Schweizer Bodmer und Gessner hinzuweisen.²⁸ Dazu passt die Anspielung auf von der Rieds Landsleute und dazu passt auch die Geste, mit der der ›Fremde‹ reagiert und auf sein Herz verweist, um so den Verdacht inkelscher ›Felsherzigkeit‹ abzuwehren. Wie Inkel nimmt er den Mischling Toni nicht als ›Fremde‹ wahr. Statt ihre kulturelle und ethnische Differenz zu erkennen und anzuerkennen, betrachtet er sie als Andere des Selben – nämlich als dunklere Version seiner ersten – weißen – Braut. Später wird er sich, wie Inkel, durch den Beischlaf mit dem einheimischen Mädchen gerettet glauben und ihr, wie Bodmers Inkel, ein gemeinsames Leben in Europa ausmalen: eine Idylle an den Ufern der Aar, mit Babekan und Gustavs Vater als Schwiegerelternpaar; eine Idylle freilich, die von Anfang an absurde Züge hat und im Paradigma der narrativen Vorlage ohnehin als leeres Versprechen gewertet werden muss. Wie Yariko glaubt sich Toni nun aber tatsächlich dem ›Fremden‹ verlobt und handelt auch entsprechend der narrativen Vorlage. Nun gehört es jedoch zum spezifisch männlichen Plot der Erzählung vom Fremden und dem Mädchen, durch den Liebesakt und Liebespakt errettet zu werden (s. Inkel), wohingegen der weibliche Plot offenkundig durch Liebesverrat geprägt ist (s. Yariko und Babekan). Kleists Text ruft dieses Schema auf und modifiziert es zugleich so, dass es zu einem unerhörten Ereignis wird und in einer Orgie der Gewalt mündet. Am Ende wird niemand gerettet und beide sind verraten.

Wie sehr der ›Fremde‹ die farbigen Frauen nach dem Modell der kolonialen Liebesgeschichte wahrnimmt, zeigt zunächst aber noch eine dritte Rachege-schichte, die einer Sklavin, die von der Ried erzählt. Da diese Sklavin sich den Wünschen ihres weißen Herrn – zu vermuten steht: den sexuellen Wünschen – »nicht willfährig gezeigt hat«, habe dieser sie »hart behandelt und nachher an einen Creolischen Pflanzer verkauft« (ebd.: 174). Was wohl bedeutet, dass das Mädchen vergewaltigt, mindestens aber geschlagen und später an einen neuen Herrn verkauft wurde, wo sie kein besseres Schicksal gehabt haben dürfte. Denn der kreolische Pflanzer gehört zu jener Schicht der freien Farbigen, die zwar Eigentümer von Land und Sklaven sein konnten, jedoch keine politischen Rechte hatten. Um ihre soziale Distinktion zu markieren, grenzten sie sich gegenüber den Sklaven besonders heftig ab und zeichneten sich durch nicht weniger Brutalität aus als die Weißen. In Kleists Erzählung gilt Babekans und Hoangos Rache daher nicht nur weißen, sondern auch kreolischen Flüchtlingen (vgl. Bernecker 1996: 33f.). Und wie Babekan und Hoango rächt sich schließlich auch die namenlose Sklavin, »jener Mißhandlungen eingedenk« (Kleist 2011: 174), an ihrem früheren weißen Herrn. Wie sie erfährt, hat dieser sich beim Ausbruch der Rebellion vor den Schwarzen versteckt. Sie leidet inzwischen am Gelbfieber und schickt nach ihm, um ihn insgeheim damit zu infizieren. Der Kolonialherr glaubt sich gerettet und wundert sich auch nicht über das plötzliche sexuelle Entgegenkommen des Mädchens – und ebenso wenig wundert sich der Erzähler von der Ried. Erklärbar ist dies nur dadurch, dass das narrative Modell der *Inkel-und-Yariko*-Geschichte

28 | Zur Geschichte von Inkel und Yariko in Kleists Erzählung vgl. allgemein Lützelers 2001: 43.

für beide derart wirkungsmächtig ist, dass jedes davon abweichende Agieren seitens der farbigen Frau ihnen als undenkbar, als – wie der Schweizer kommentiert – »schauderhaft und merkwürdig« (ebd.) erscheint.

Dekuvriert wird mit dieser Geschichte demnach sowohl das Raster eines narrativen Modells, in dem nicht einmal ein Fluch gegenüber dem weißen Mann erlaubt ist, als auch die Art und Weise, wie die vermeintliche Natur der (schwarzen) Frau als triebhaft und sklavisch imaginiert wird.²⁹ Nebenbei lenkt diese Geschichte den Blick jedoch auf die sexuelle Triebhaftigkeit des europäischen Mannes, denn sie erst ermöglicht die Rache der todkranken Sklavin. Sie trifft bei Kleist konsequenterweise auch nicht allein deren ehemaligen Herrn, sondern alle weißen Männer: »[G]eh und gieb das gelbe Fieber allen, die dir gleichen!« (Ebd.: 175) Und so setzt Kleists Erzählung die »unmäßigen Ausschweifungen der Weißen mit den Negerinnen« (Chantrans 1786: 118) neben den falschen *Rules of Recognition* der Europäer als entscheidenden Faktor der Niederlage des französischen Heers in Szene. Denn historisch gesehen, gelten nicht allein die Siege Dessalines' und der mit diesem verbündeten Briten als ein Grund für den Rückzug der französischen Truppen, sondern auch deren Dezimierung durch tropische Krankheiten, insbesondere durch das Gelbfieber. Kleists Erzählung lässt die künftige Unabhängigkeit der Kolonie somit auch als ein Resultat weiblicher List und Rache erscheinen. Und in gewisser Weise verweist eine solche Darstellung reflektierend und kommentierend zurück auf Galles Bild von der Eroberung Amerikas: Der imaginierten sexuellen Einladung des Eroberers entspricht die Bekämpfung und Vertreibung des Eindringlings mit sexuellen Mitteln.

Direkt im Anschluss an die Geschichte der Sklavin vergewissert sich der »Fremde« beim Mädchen Toni, dass sie nicht genauso handeln würde. Er »fragte Toni: ob sie wohl einer solchen That fähig wäre? Nein! sagte Toni, indem sie verwirrt vor sich niedersah.« (Kleist 2011: 175) Und tatsächlich scheint nun das narrative Modell der kolonialen Liebesgeschichte in Szene gesetzt zu werden. Toni verliebt sich, verbringt die Nacht mit »dem Fremden«, fühlt sich ihm angetraut und rettet ihn mit einer List vor Hoango und Babekan, die von der Ried jedoch nicht durchschaut. Sie fesselt ihn und gibt den beiden Alten vor, den Weißen so an der Flucht gehindert zu haben, benachrichtigt aber heimlich dessen Verwandten, die im Wald warten und das Haus schließlich einnehmen. Der Schweizer glaubt sich nun, in Analogie zum weißen Plantagenbesitzer, von der farbigen Frau verraten und, so die gängige Deutung in der Kleist-Forschung, erschießt aus diesem durch Unwissenheit gespeisten Missverständnis heraus seine »Braut«. Man könnte aber auch sagen: Er erschießt sie, weil er sich selbst als eben jenen Plantagenbesitzer imaginiert und weil Toni aus seiner Wahrnehmung heraus nicht dem narrativen Muster der kolonialen Liebesgeschichte entsprechend handelt.

29 | Die »Geilheit« der »Negerinnen« beschreibt auch Chantrans 1786: 118. »Wollüstig und ohne alle Schamhaftigkeit« üben sie ihre Macht über den weißen Mann aus (ebd.: 137).

Darauf deutet insbesondere der Augenblick hin, in dem er sie, wie es heißt, »knirschend vor Wuth« (ebd.: 197) ermordet: in dem Augenblick nämlich, in dem Toni mit Seppy, einem von Hoangos Kindern, auf dem Arm in sein Zimmer tritt, und er sie angesichts dieses Anblicks als »Hure« bezeichnet: Czesłochowa

[...] als Toni, den Knaben Seppy auf dem Arm, [...] in das Zimmer trat. [...] und ehe die Jünglinge noch wußten, was er mit dem Pistol [...] anfangen wollte: drückte er [Gustav] dasselbe schon, knirschend vor Wuth, gegen Toni ab. Der Schuß war ihr mitten durch die Brust gegangen; und da sie [...] noch einige Schritte gegen ihn that, und [...] vor ihm niedersank: schleuderte er das Pistol über sie, stieß sie mit dem Fuß von sich, [...] indem er sie eine Hure nannte [...].

Vergleicht man diese Passage mit Gessner, so erscheint Toni hier ikonografisch ebenfalls als schwarze Madonna, nur eben nicht mit dem »schönen« Kind des Weißen Gustav, sondern dem eines »Negers«.³⁰ Die Einordnung als Hure statt als Heiliger trifft Toni demnach nicht etwa, weil sie sich Gustav vorehelich hingegeben hat, sondern weil sie ein schwarzes Kind auf dem Arm hat und ihm deshalb nicht als das »treue Weib« aus Gessners Versdichtung erscheint. Tonis vermeintlicher Verrat wäre folglich ein doppelter: ein sexueller und einer, der den Plot der männlichen Rettung dementiert. Dass dies nicht so ist, dass die »treue[] Toni« (Kleist 2011: 200), wie es am Ende der Erzählung heißt, sogar vollkommen dem narrativen Vorbild entsprochen hat, erkennt von der Ried erst mit ihrem Tod. So wie er übrigens auch bei seiner ersten, weißen, Braut erst durch ihren Tod »den Inbegriff aller Güte und Vortrefflichkeit« kennenlernte (ebd.: 178).

Die Forschung hat vielfach die Kommunikationsprobleme, das Missverstehen und die Unlesbarkeit der Zeichen in der *Verlobung von St. Domingo* thematisiert. Ein Großteil dieser Fehldeutungen, die vor allem den weißen Protagonisten und seine Situationseinschätzungen betreffen, lässt sich, so die These

30 | Diese Neugestaltung der Figurengruppe lohnt einen kleinen Exkurs, denn das tiefschwarze Kind bindet die hellhäutige Toni an ihre afrikanischen Ursprünge zurück. Damit rückt sie in die Nähe einer anderen Muttergöttinnen-Figur aus dem Voodoo-Kult, die aus der Resignifikation der schwarzen Madonna auf Saint Domingue hervorgegangen ist. Die historische Transformation ist in Gang gesetzt durch ein berühmtes Urbild der schwarzen Madonna, einer byzantinischen Ikone aus Czesłochowa. Offenbar wurde diese von polnischen Söldnern, die zunächst im Dienste Napoleons standen, sich dann jedoch auf die Seite der Aufständischen geschlagen haben sollen, nach Saint Domingue gebracht. Die Mater Salvatoris wechselt also gewissermaßen die Fronten, so wie Toni auch, jedoch genau andersherum. Darüber hinaus wurde die schwarze Madonna religiös rekontextualisiert »and became fused with the African Mother Goddess«, blieb aber ikonografisch dem katholischen Urbild sehr nahe. Als Ezili Dantò avancierte sie zur Voodoo-Göttin, die vor allem Kinder beschützt und charakterisiert ist durch »unconventional sexuality, independence, and hard work.« (Oleszkiewicz-Peralba 2009: 110) Ob Kleist davon gewusst hat oder haben konnte, ist unbekannt. Es gäbe aber einige Parallelen zur Gestaltung Tonis und motivierte die Szene des Verkennens durch eine zusätzliche Bedeutungsebene.

dieses Beitrags, zurückführen auf das hier vorgestellte Grundmuster kolonialen Erzählens (vgl. Lützeler 2001: 41–44), das zugleich als eines europäischer Geschlechtererzählungen fungiert.

Begreift man Kultur als Entstehungsort von Systemrationalitäten und als Feld symbolischer Machtkämpfe, so kommt darin der Fähigkeit literarischer Erzählungen, Wirklichkeit narrativ zu organisieren und zu begründen, eine besondere Bedeutung zu. Am Beispiel der im 18. Jahrhundert gängigen Erzählung von der Liebesbegegnung zwischen einem nicht-europäischen Mädchen und einem weißen ›Fremden‹ lässt sich aufzeigen, wie Geschlechterkonzepte, mangelnde interkulturelle Hermeneutik und koloniale Erzählungen miteinander verwoben sind, wie Positionen der Subjekt- und Objekthaftigkeit verhandelt werden, Handlungsmöglichkeiten vorgeformt sind und alternative Geschichten – etwa von Rache – ausgeschlossen werden. Dabei geht es stets um die *Terms of Trade* der eigenen Kultur, niemals um die der fremden. Kleists Erzählung knüpft an diesen Diskurs an und führt sowohl die Verunsicherung vor, die entsteht, wenn kulturstiftende Narrative nicht mehr funktionieren, als auch die Gewalt, die dadurch freigesetzt wird bzw. die von diesen Narrativen selbst ausgeübt worden ist.

LITERATUR

- Bay, Hansjörg (2005): Germanistik und (Post-)Kolonialismus. Zur Diskussion um Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Axel Dunker (Hg.): (Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Bielefeld, S. 69–96.
- Beil, Johannes Ulrich (2008): Was weiß Literatur? (Post-)Koloniale Diskurse und Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: Anne Bohnenkamp/Matías Martínez (Hg.): Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit. Göttingen, S. 37–75.
- Bernecker, Walther L. (1996): Kleine Geschichte Haitis. Frankfurt a.M.
- Bhabha, Homi K (2005): Signs taken for wonders. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hg.): The Post-Colonial Studies Reader. Second Edition. London/New York, S. 38–43.
- Bodmer, Johann Jacob (1988): Inkel und Yariko. In: Heide Hollmer u.a. (Hg.): Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe. München, S. 43–47.
- Chantrans, Justin Girod de (1786): Reisen eines Schweizers in verschiedene Kolonien von Amerika während dem letztern Krieg. Leipzig.
- Charbon, Rémy (1996): Der ›weiße‹ Blick. Über Kleists *Verlobung in St. Domingo*. In: Kleist-Jahrbuch, S. 77–88.
- Dubiel, Jochen (2007): Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur. Bielefeld.
- Ehlers, Monika (2003): »Wer bist du«? Performanz, Gewalt und Begehren in Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Dies./Eva Lezzi (Hg.): Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Köln, S. 132–145.
- Felsenstein, Frank (Hg.; 1999): English Trader, Indian Maid. Representing Gender, Race, and Slavery in the new World. An Inkle and Yarico Reader. Baltimore.

- Fischer, Bernd (1988): *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*. München.
- Gelzer, Florian (2004): Inkle und Yarico in Deutschland. Postkoloniale Theorie und Gattungsgeschichte im Konflikt. In: *German Quarterly* 77, H. 2, S. 125–144.
- Gessner, Salomon (1988): Inkel und Yariko. In: Heide Hollmer u.a. (Hg.): *Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe*. München, S. 48–51.
- Gilman, Sander (1982): *On Blackness without Blacks: Essays on the Image of the Black in Germany*. Boston (MA).
- Gribnitz, Barbara (2002): Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von ›Rasse‹ und ›Geschlecht‹ in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*. Würzburg.
- Heckner, Elke (2001): Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: *Kleist-Jahrbuch*, S. 226–244.
- Heimböckel, Dieter (2008): Zugängliche Unzugänglichkeit. Heinrich von Kleists Topographie des Fremden. In: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.): *Grenzräume der Schrift*. Bielefeld, S. 95–110.
- Herder, Johann Gottfried (1991): Briefe zur Beförderung der Humanität. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Martin Bollacher u.a. Bd. 7. Hg. von Dietrich Irmischer. Frankfurt a.M.
- Hofer, Hermann (2000): Befreien französische Autoren des 18. Jahrhunderts die schwarzen Rebellen und die Sklaven aus ihren Ketten? oder Versuch darüber, wie man den Guten Wilden zur Strecke bringt. In: Thomas Koebner/Gerhard Pickerodt (Hg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Frankfurt a.M., S. 137–170.
- Kleist, Heinrich von (2011): *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe* hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. 2. München, S. 164–200.
- Kontje, Todd (1999): Passing for German. Politics and Patriarchy in Kleist, Körner, and Fischer. In: *German Studies Review* 22, S. 67–84.
- Kunz, Isabel (2007): *Inkle und Yariko. Der Edle Wilde auf den deutschsprachigen Bühnen des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Diss. München; online unter: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/6921/1/Kunz_Isabel.pdf [Stand: 31. Mai 2014].
- Lützel, Paul Michael (2001): Verführung und Missionierung. Zu den Exempeln in *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Ders./David Pan (Hg.): *Kleists Erzählungen und Dramen*. Neue Studien. Würzburg, S. 35–48.
- Montrose, Louis (1993): The Work of Gender in the Discourse of Discovery. In: Stephen Greenblatt (Hg.): *New World Encounters*. Berkeley/Oxford, S. 177–217.
- Neumeyer, Harald (2012): »Neger-Empörung«. Zur Legitimierung von Gewalt in Heinrich von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Nicolas Pethes (Hg.): *Ausnahmezustand. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Göttingen, S. 89–130.
- Oleszkiewicz-Peralba, Malgorzata (2009): *The Black Madonna in Latin America and Europe: Tradition and Transformation*. Albuquerque (NM).
- Scheer, Monique (2002): From Majesty to Mystery: Change in the Meanings of Black Madonnas from the Sixteenth to Nineteenth Centuries. In: *The American Historical Review* 107, H. 5, S. 1412–1440; online unter: www.academicroom.com/article/majesty-mystery-change-meanings-black-madonnas-sixteenth-nineteenth-centuries [Stand: 31. Mai 2014].

- Schmidt, Jochen (2003): Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1998): Amerigo erfindet America. Zu Jan van der Straets Kupferstichfolge »Nova Reperta«. In: Heide Wunder/Gisela Engel (Hg.): Geschlechterperspektiven. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Königstein, S. 372–394.
- Schüller, Karin (1992): Die deutsche Rezeption haitianischer Geschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien.
- Schülting, Sabine (1997): Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika. Reinbek b. Hamburg.
- Solbrig, Ingeborg H. (1990): Herder and the »Harlem Renaissance« of black culture in America: the case of the »Neger-Idyllen«. In: Kurt Müller-Vollmer (Hg.): Herder Today. Contributions from the International Herder Conference, November 5–8, 1987, Stanford (CA): Conference Proceeding. Berlin, S. 402–414.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2007): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Übers. aus d. Engl. v. Alexander Joskowicz u. Stefan Nowotny. Wien.
- Steele, Richard (1965): Tuesday, March 13 [1711]. In: Joseph Addison/Ders.: The Spectator. Hg. v. Donald F. Bond. Bd 1. Oxford, S. 47–51.
- Struck, Wolfgang (1999): Schwarz-Weiß-Rot, oder: »Lernt des Verräters Mitleid auf Domingo«. »Die Verlobung in St. Domingo« zwischen Befreiungskrieg und Kolonialismus. In: Kleist-Jahrbuch, S. 203–214.
- Titus Livius: Ab Urbe Condita. In: Römische Geschichte – Von der Gründung der Stadt an. Übersetzt v. Otto Güthling. Hg. v. Lenelotte Möller. Wiesbaden 2009.
- Uerlings, Herbert (1991): Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists *Verlobung in St. Domingo*. In: Kleist-Jahrbuch, S. 185–201.
- Ders. (1997): Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen.
- Vollhardt, Friedrich (1988): Inkel und Yariko. In: Heide Hollmer u.a. (Hg.): Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe. München, S. 233–243.
- Voß, Johann Heinrich (1825): Sämtliche Gedichte. Teil 2. Königsberg.
- Wegmann, Nikolaus (1994): Was heißt einen »klassischen Text« lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung. In: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Vosskamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart, S. 334–350.
- Wertheim, Ursula (1980): Christian Friedrich Daniel Schubarts Artikel zum Kolonial- und Sklaverei-Problem und Herders »Neger-Idyllen«. In: Walter Dietze (Hg.): Herder-Kolloquium 1978. Referate und Diskussionsbeiträge. Weimar, S. 376–386.
- Zantop, Susanne M. (1999): Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870). Berlin.

Wilhelm Raabes ›schöne Jüdinnen‹

Interkulturelle Bewertungen von Ethik und Ästhetik in literaturwissenschaftlichen Textanalysen

JAN SÜSELBECK

Abstract:

*Focusing Wilhelm Raabe's evolution in portraying ›lovely Jewish women‹, this essay discusses methodological problems and questions of philologic dealings with evaluations of ethic and aesthetic in literary texts representing intercultural interaction. Marking one of the most central stereotypes in literary antisemitism of the 19th century, the ›beautiful Jewish girl‹ turns out to be one of Raabe's favourite characters in prose. But especially in this case Raabe's texts *Holunderblüte* (1863), *Frau Salome* (1875) and *Höxter und Corvey* (1875) reveal a progress from simple and problematic plots to much more complex strategies of writing. This paper demonstrates the philological difficulties in deciding whether such texts should be criticised as examples of literary antisemitism or not.*

Title: Wilhelm Raabe's ›beautiful Jewish women‹. Intercultural Evaluations of Ethics and Aesthetics in Interpretations of Literary Texts

Keywords: Raabe, Wilhelm (1831–1910); literary anti-Semitism; ethics; aesthetics; gender

1. VERFAHRENSWEISEN LITERATURWISSENSCHAFTLICHER BEWERTUNGEN VON TEXTEN DES LITERARISCHEN ANTISEMITISMUS

Kann es Sinn und Zweck literaturwissenschaftlicher Analysen sein, Texte daraufhin zu untersuchen, ob sie antisemitische Vorstellungen tradieren oder kritisieren? Der in Bern lehrende Literaturwissenschaftler und Spezialist für literarischen Antisemitismus, Matthias N. Lorenz, bringt es auf den Punkt: »Die Grundproblematik einer literaturwissenschaftlichen Antisemitismusforschung ist das komplexe Verhältnis von künstlerisch-fiktionalen Ausdrucksformen und deren politisch-moralischer Bewertung.« (Lorenz 2008: 3) Verlange eine solche Form der Betrachtung doch, »so etwas wie ›Verantwortlichkeiten‹ für ein ästhetisches Sprechen einzufordern«, obwohl die Literatur als Kunst »bestenfalls an ästhetische Regelsysteme« gebunden sei, »keineswegs aber zwingend an eine außerliterarische Realität« (ebd.).

Obwohl eine kategorische Ausblendung moralischer Wertungskategorien bei Themen wie dem Antisemitismus mindestens heikel erscheinen muss, haben sich Literaturwissenschaftler häufig auf diese »ästhetischen Regelsysteme« zurückgezogen, um sich ethischer Bewertungen zu enthalten. Dennoch bleibt die Frage, inwiefern Kategorien wie die »Ästhetik« bzw. die der »Schönheit« von Texten oder des in ihnen Dargestellten als Instrument der Vermittlung bestimmter ethischer Werte fungieren und auch so intendiert sein können: Schließlich setzte sich das Konstrukt einer strikten Trennung von Ethik und Ästhetik erst in der Moderne durch, während man beide Kategorien in der antiken Tradition noch gleichsetzte. Wurde doch in der griechischen Antike »unter Schönheit sowohl das moralisch Gute [...] als auch das im heutigen Sinn ästhetisch Schöne verstanden« (vgl. Buck 2011: 89). Ist die Rezeption von Kunst im Sinne eines »interesselosen Wohlgefallens« (Kant) an Ästhetik überhaupt möglich (vgl. ebd.: 94f.)?

Beim Versuch einer Antwort müsste man, so die These dieses Beitrags, eine Metaperspektive auf die andere einnehmen. Gilt es doch, die Erforschung der Rolle der Literaturwissenschaft im Prozess der ethischen und ästhetischen Rezeption von Literatur in Gang zu bringen. Einer Wissenschaft mithin, die ihre Argumentationsformen und Zuordnungsvoraussetzungen, also die kulturellen Konventionen der konkretisierenden Anwendung abstrakter Wertausdrücke, mit denen diese Bewertungen jeweils vorgenommen wurden und werden (vgl. Heydebrand/Winko 1996: 109f.), in der Beurteilung des literarischen Antisemitismus nicht immer hinreichend hinterfragt hat. Nicht nur Wertmaßstäbe können hier schließlich divergieren, sondern auch die unterschiedliche Interpretation, Beschreibung, Hierarchisierung und Verwendung konkretisierungsbedürftiger Wertbegriffe bzw. auf unklare Weise damit verknüpfter politischer, ästhetischer und ethischer Maßstäbe, wie Thomas Anz in Auseinandersetzung mit der Wertungsforschung Renate von Heydebrands und Simone Winkos unterstrichen hat (vgl. Anz 2004: 216f.).

Im Folgenden geht es um einen kanonisierten Autor des 19. Jahrhunderts, dessen Leben und Werk geradezu paradigmatisch für derartige Forschungskontroversen herangezogen und untersucht wurden: Wilhelm Raabe. Dabei soll jedoch nicht ein weiteres Mal die alte Frage nach dem literarischen Antisemitismus in Raabes bekanntestem Roman *Der Hungerpastor* (1864) gestellt werden. Vielmehr gilt es, einige Texten aus seinem Werk in den Fokus zu rücken, die oft als »positive« Gegenbeispiele für seine literarische Behandlung des Judentums angeführt wurden: *Holunderblüte* (1863), *Frau Salome* (1875) und *Höxter und Corvey* (1875).

Einer bereits seit dem Mittelalter bekannten Motivik folgend, stellen diese Texte »schöne Jüdinnen« vor. »Sympathisch gezeichnete Juden in Raabes Novellen sind meist weiblich, wie etwa die Heldin in »Holunderblüte« und das Kind und die Greisin in »Höxter und Corvey«, stellt die Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger in ihrem Beitrag über *Jüdische Gestalten aus der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* fest. Die Konstruktion eines bestimmten Geschlechterbildes ist im Fall der »schönen Jüdin« ganz besonders mit ambivalenten Pro-

jektionen auf die angenommene Fremdheit und die Exotik einer Minderheit verknüpft, die in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts selten gut wegkam: Werde die Jüdin von dieser Abneigung ausgenommen, die »ihren Glaubensgenossen zuteil wird«, so biete »sie sich doch als der Typ der Verführerin an«, konstatiert Klüger, also als »erwünschte Projektion von unerwünschten Träumen«. In dieser Rolle sei sie »gerade in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts beachtenswert, dem Jahrhundert des Liberalismus einerseits und der sexuellen Repression andererseits« (Klüger 2009: 114).

Die Figuredarstellung und ihre Wirkung auf den Leser beruhen auf einer Mixtur von Begehren und Furcht. In seiner grundlegenden, 1993 erschienenen Studie *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Literatur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg* hat Florian Krobb dieses Phänomen bereits eingehender untersucht: Die ›schöne Jüdin‹ ist einerseits aufgrund ihrer betonten körperlichen Attraktivität Ziel von Verführungsversuchen von nichtjüdischer Seite, gerät dadurch andererseits in Konflikt mit ihrem sozialen und religiösen Umfeld und ist außerdem für eine Opferrolle in Pogromen und Vergewaltigungsszenen prädestiniert (vgl. Krobb 1993: 2). Spätestens im 19. Jahrhundert hat sich der Topos als Form einer literarischen Stigmatisierung, Stereotypisierung und damit auch als dialektisch einsetzbares Versatzstück des literarischen Antisemitismus von der »historischen Realität weitgehend losgelöst« und ein »Eigenleben« entwickelt (ebd.: 11).

2. ZUM METHODISCHEN VORGEHEN UND ZUR DEFINITION DES TERMINUS ›LITERARISCHER ANTISEMITISMUS‹

Zur Kategorisierung der wechselnden Wertungskriterien, die auch Literaturwissenschaftler gerne ins Feld führen, ohne sie immer unbedingt explizit zu machen, lohnt sich ein genauerer Seitenblick auf Renate von Heydebrands und Simone Winkos Meta-Perspektivierung dieser Phänomene. Heydebrand und Winko sprechen von *axiologischen Werten* (griechisch: »axios«, »wert«, »würdig«), also übergeordneten Wertungsmaßstäben oder -prinzipien, die auf verschiedene Objekte (etwa auf den Autor als Person, seine Absichten oder Fähigkeiten, auf literarische Texte oder ihre intendierte oder tatsächliche Wirkung auf den Leser) bzw. »attributiv« auf gewisse Eigenschaften dieser Objekte angewendet werden können. Die Autorinnen betonen, dass solche Wertungshandlungen »keineswegs immer bewußt« vollzogen werden (Heydebrand/Winko 1996: 40f.).

Bei der Frage, ob ein Text ›antisemitisch‹ sei oder nicht, können insbesondere *wirkungsbezogene* Wertmaßstäbe ins Feld geführt werden – also solche, die sich auf die tatsächliche, die angenommene oder intendierte Wirkung des Textes auf seine Leser beziehen: Hier können Regeln und Normen aus dem Bereich der Rhetorik und der Poetik zum Tragen kommen, aber auch individuelle Leseerfahrungen oder empirische Forschungsergebnisse (vgl. ebd.: 124–130).

Es gebe stets bestimmte »Werterwartungen«, die auf einen Kontext rekurrierten, also etwa ein »kollektives, konventionalisiertes Wissen der Wertenden« (ebd.: 44), in dem diese Werterwartungen sich bildeten. Es sei anzunehmen, dass die Ausbildung axiologischer Werte wie literaturtheoretischer Positionierungen und auch politischer Orientierungen durch gewisse »Gruppenzugehörigkeiten« (ebd.: 109) bedingt werde. Hinzu kämen aber auch individuelle und lebensgeschichtliche Faktoren, Erlebnisse, Erfahrungen oder psychische Dispositionen, also nicht zuletzt emotionale Schemata, auf die sich die Wertenden beziehen und die »daher nicht als intersubjektiv gelten können« (ebd.: 45). Infolgedessen erscheint nicht nur dem »Normalleser« seine jeweilige wertgeleitete Lesart von Texten evident (ebd.: 84), sondern auch der Literaturwissenschaftler kann als professioneller Leser dazu neigen, seine Wahrnehmung oder Nicht-Wahrnehmung von Elementen des literarischen Antisemitismus in den Texten Raabes für unhintergebar zu halten, ohne sich der problematischen Selektivität seiner Wahrnehmung solcher Textmerkmale oder der möglichen Fragwürdigkeit der Form, in der er diese behandelt, bewusst zu werden.

Gleichzeitig haben sich auch die Bewertungen der einmal als realitätsnah empfundenen Darstellung von Juden in Texten, also die Bewertungen der Bewertungen, die die Texte im Umgang mit ihren Figuren selbst vorgenommen haben, mittlerweile methodisch grundlegend geändert. Diejenigen, die solche Texte bewerten, denen literarischer Antisemitismus vorgeworfen wird, benutzen ohnehin oft unterschiedliche Methoden, oder genauer: verschiedene *Verfahrensweisen* der Bewertung. Die neuere interkulturelle Literaturwissenschaft versucht, in dezidiert selbstreflexiver Weise jene »Erzeugungsregeln von Grenzziehungen und damit die Ein- und Ausschlussbewegungen zu untersuchen, nach denen sich das Profil der Wissenschaften formiert«, um das »Fremde« nicht mehr nur als eine festgeschriebene Eigenschaft, sondern als »relationale Größe« zu begreifen (Körte 2004: 373). In den 1990er Jahren wechselten die philologischen Parameter gleichzeitig hin zur dezidierten Bewertung textueller Darstellungsmuster des literarischen Antisemitismus,¹ die sich nach der Jahrtausendwende noch einmal weiter differenzierten.

Dabei wurde bewusst nicht etwa von einem »Antisemitismus in der Literatur« gesprochen, sondern von »Literarischem Antisemitismus«, »um die spezifische ästhetische und mediale Form dieses Kommunikationsraumes zu bezeichnen« (Bogdal/Holz/Lorenz 2007: VII). Die betreffende Definition stammt von Mark H. Gelber, der den Begriff des literarischen Antisemitismus bereits 1985 prägte und ausführlich diskutierte:

It is clear that [...] any useful definition of literary antisemitism must proceed from literature itself, that is, from texts. Thus [...] literary antisemitism will be defined as *the potential or capacity of a text to encourage or positively evaluate antisemitic attitudes or behaviours* (Gelber 1985: 16).

1 | Siehe hierzu vor allem die viel zitierte Pionierarbeit von Gubser 1998.

Auch Gelber stellt also wirkungsbezogene Argumente für die Diagnose des literarischen Antisemitismus ins Zentrum seiner Definition – das mutmaßliche Potenzial oder die Kapazität eines Textes, antisemitische Einstellungen oder Verhaltensweisen positiv zu bewerten oder den Leser gar selbst zu diesen zu ermutigen.

1998 hat Martin Gubser vor allem durch die Analyse von Texten wie dem *Hungerpastor* eine Sechs-Punkte-›Checkliste‹ erarbeitet, um feststellen zu können, ob in einem Werk literarischer Antisemitismus vorliegt:

1. die Tradierung von Klischees negativ begriffenen Jüdischseins durch entsprechende Figuren im Text,
2. ›jiddelnde‹ Figurensprache, die als inferior dargestellt wird,
3. negative Figurenzeichnung durch Stilmittel wie Metaphern, Ironie und Hyperbel,
4. ein manichäisches Weltbild, in dem die Juden auf der ›bösen‹ Seite stehen, *weil* sie Juden sind,
5. Erzählerkommentare, die als Versuch erkennbar sind, den Leser von dem negativen Wesen jüdischer Figuren im Text zu überzeugen, und
6. das Fehlen geeigneter Distanzierungsmittel, die im Text darauf hinweisen könnten, dass Antisemitismus nur aufgezeigt werden soll (vgl. Gubser 1998: 309f.).

Mona Körte hat allerdings darauf hingewiesen, dass eine »blinde Anwendung« dieses »Kriterienkatalogs« angesichts der Literarizität und also grundsätzlichen Mehrdeutigkeit von Texten zu verkürzten Interpretationen führen könne, um zu schlussfolgern: »Literarischer Antisemitismus lässt sich in seinen subtilen Ausformungen [...] nur von Werk zu Werk, als Ergebnis eines immer neuen *close reading* unter Berücksichtigung aller textueller Komponenten bestimmen.« (Körte 2007: 66) Im Folgenden kann und soll es also nicht um eine reflexhafte ›Aburteilung‹ bisher besonders positiv bewerteter Werke Raabes gehen. Vielmehr wird der Versuch unternommen, die behandelten Texte einer differenzierten Relektüre zu unterziehen, die den jetzigen Stand methodischer Reflexion zur Grundlage hat.

3. DIE ›SCHÖNEN JÜDINNEN‹ IN RAABES *HOLUNDERBLÜTE*, *FRAU SALOME* UND *HÖXTER UND CORVEY*

Die Novelle *Holunderblüte* handelt von einer 15-jährigen Prager Jüdin namens Jemima Löw, an die sich der autodiegetische Erzähler des Textes in der Rahmenhandlung in einer Mischung aus unglücklicher Liebe, Wehmut und seltsam vage bleibenden Schulgefühlen erinnert. Dass Raabe die Novelle während seiner Arbeit am *Hungerpastor* verfasste, führte Hans Otto Horch 1985 noch als Beleg dafür an, diese »unmittelbare Verschränkung« hätte sowohl zeitge-

nössischen Lesern als auch der Forschung als Hinweis darauf erkennbar sein müssen, dass sich »hinter der Konstruktion des Romans keine judenfeindliche Absicht verbirgt« (Horch 1985: 163). Erstaunlich lange Zeit war danach die Annahme Konsens, man könne die Problematik eines Werks wie *Der Hungerpastor* unter Verweis auf die Existenz anderer, angeblich weniger problematischer Texte wie *Holunderblüte* relativieren.

Wie jedoch unter anderem Hans-Joachim Hahn gezeigt hat, kommt auch diese Novelle nicht ohne Klischees des literarischen Antisemitismus aus (vgl. Hahn 2010: 85–103; vgl. dazu außerdem Brittnacher 2007: 75–86). Die Sphäre des Judentums wird in dem Text mit unheimlicher Todesverfallenheit und nicht zuletzt mit Dreck und Gestank assoziiert: »O über den Schmutz«, heißt es da etwa über das Elternhaus Jemima Löws: »Und was ich roch, war fast noch schlimmer als das, was ich sah.« (Raabe 1962: 99) Für den deutschen Erzähler mit dem plakativen Namen Hermann, der angeblich mit »germanischer Ausdauer« gesegnet ist (ebd.: 97), erscheint Jemima innerhalb der fremden slawischen Welt Prags als Verkörperung des Anderen, was durch den angsteinflößenden zentralen Handlungsort des alten, legendenumrankten und gespenstischen Judenfriedhofes, auf dem sie auftritt, zusätzlich unterstrichen wird (vgl. Hahn 2010: 93–99). Hermann bezeichnet diesen Friedhof als das »schmutzigste Labyrinth, welches die menschliche Phantasie sich vorstellen kann«, er spürt dort, im süßen Duft der symbolträchtigen Holunderblüten, unmittelbare Atembeklemmungen und fragt sich entrüstet, wieso die Juden diesen Ort ausgerechnet »Beth Chaim«, das »Haus des Lebens«, nennen würden (Raabe 1962: 97). Schließlich erfasst ihn dort ein

Grauen mit gespenstischer Hand am hellen Tage. Es war, als rege sich der Boden wie ein Würmerhaufen, es war, als schoben überall bleiche Knochenhände die Steine zurück und die Blätter und das Gras auseinander; ich stand wie zwischen rollenden Totenköpfen, und all der lebendige Moder griff grinsend nach mir und dem schönen Mädchen an meiner Seite. (Ebd.: 108)

Neben diesen furchterregenden Grusel-Attributen, die Jemima beigeordnet werden, fällt die durchgängig ambivalente Beschreibung ihres Charakters auf: Die 15-jährige Kindfrau ist »träge, doch nicht unzierlich« (ebd.: 94), ihre »kleine braune Hand« fährt Hermann nicht ohne Doppeldeutigkeit »geöffnet mit unverkennbarem Verlangen entgegen«, um Geld zu erbetteln (ebd.: 95). Dieses »verwahrloste und doch so reizende Geschöpf« (ebd.: 99), ein »schmutziges, boshafes Ding, mit dem man wohl des Spaßes wegen eine Viertelstunde verschwatzen konnte« (ebd.: 103), erscheint Hermann als »zierliche[s] Irrlicht«, ist »neckisch« und »schadenfroh«, sie »verleitet« den Erzähler als »leichtfüßige Führerin«, die ihn allerdings auch »in die Finsternis« hineinschickt (ebd.: 95). So tritt sie nicht nur als »Schalk« auf, sondern wird auch als junge »Hexe« bezeichnet. Bald hält Hermann sie

für eine Fee, ausgerüstet mit großer Macht, die Menschen zu quälen, und dem besten Willen, diese Macht zu mißbrauchen. Dann war sie wieder nur ein armes, schönes, holdseliges, melancholisches Kind der Menschen, für welches man sein Herzblut hätte lassen mögen, für welches man hätte sterben mögen. (Ebd.: 103)

Dies geschieht allerdings am Ende genau *nicht* – vielmehr muss Jemima, dem Klischee des Schicksals so vieler ›schöner Jüdinnen‹ gemäß, früh sterben, und sie ist von Anfang an aufgrund einer angeblichen Herzkrankheit verloren: Dem Protagonisten, der in der Rahmenhandlung als Mediziner auftritt und in Prag eigentlich sein Fach studieren wollte, erscheint es daher bald unmöglich, sie zu retten, und er reist auf den Rat eines alten Mannes auf dem Friedhof hin überstürzt aus Böhmen ab. Die Selbstvorwürfe, die sich Hermann danach dennoch wegen Jemimas Schicksal macht,² hat Hans Richard Brittnacher bereits als ein Symbol für ein bürgerliches schlechtes Gewissen gedeutet, hinter dem sich die Ignoranz gegenüber dem Hep-Hep-Pogrom von 1819 verbirgt.³

Die über zehn Jahre später entstandene Erzählung *Frau Salome* ist dagegen weit komplexer und selbstreflexiver strukturiert als *Holunderblüte*.⁴ Flori-

2 | So heißt es an einer Stelle (113), an der es um den besagten Greis geht, der Hermann dazu aufforderte, Prag zu verlassen: »Ich hatte nicht eine Waffe gegen diesen alten grausamen Mann. Er drohte, er bat, und ich – wich ihm zuletzt, obgleich ich wußte, daß es nicht gut war, und so habe ich die arme Jemima aus der Judenstadt in Prag getötet, und deshalb ist mir die Holunderblüte, welche alle anderen Menschen so sehr erfreut, immerdar die Blume des Todes und des Gerichtes.«

3 | Vgl. Brittnacher 2007: 86: »In der Indifferenz breiter bürgerlicher Schichten angesichts antisemitischer Übergriffe, wie sie sich in jenem Winter von 1819 ereigneten, wiederholt sich Hermanns Feigheit. Die Zeit, in der sich Hermann fortstahl, um nicht für eine Liebe mit einem Mädchen anderen Glaubens eintreten zu müssen – eben diese Zeit war in der Realgeschichte das Jahr der Pogrome.« Erstmals auf diesen Zusammenhang verwiesen hat Dieter Arendt (1980: 108–140). Ralf Georg Czapla wiederum bemerkt in seinem Beitrag (vgl. Czapla 1999), dass Arendts Annahme, Raabe habe mit seiner Novelle auf die »rassistischen Strömungen seiner Zeit« antworten wollen, »in den Bereich zwar nachvollziehbarer, letztlich aber kaum beweisbarer Spekulation« gehöre (ebd.: 49). Auch die Belege, die Brittnacher in seinem Aufsatz (vgl. Brittnacher 2007: 85) anführt, um seine These zu untermauern, dass der im Text manifest werdende Antisemitismus nicht dem Autor Raabe, sondern nur dem Erzähler Hermann anzulasten sei, können hier keine Sicherheit geben. Geht Brittnacher doch an der Stelle seiner Interpretation auch wieder nur auf die Äußerungen des Erzählers ein, um zu belegen, dass dieser bis zuletzt Schuldgefühle wegen Jemimas Tod hege – nicht aber auf den empirischen Autor Raabe.

4 | Die erzähltechnisch vergleichsweise schlicht gebaute Novelle *Holunderblüte* birgt allerdings immerhin an jener Stelle eine gewisse intertextuelle Selbstreflexivität, an der Hermann erwähnt, dass er während seiner Bekanntschaft mit Jemima mit »großem Eifer und schmerzlichem Genuß den Shakespeare« gelesen habe, weil er glaubt, »alle Frauen dieses Dichters in diesem unerzogenen Judenmädchen vereinigt zu finden« (ebd.: 103). Damit verweist Raabe auf die lange literarische Tradition der

an Krobb liest diesen Text als »diametrale[n] Gegenentwurf« zu den sonst im 19. Jahrhundert üblichen Modellierungen der »schönen Jüdin« (Krobb 1993: 162). Allerdings finden sich bei aller Sympathie, mit der die Figur der Witwe Salome, Baronin von Veitor, hier gezeichnet wird, auch in diesem Werk zunächst Ambivalenzen. Frau Salome wird in Anlehnung an eine Goethe-Anekdote zu Beginn des Romans leitmotivisch mit einer im »langgehalsten Zuckerglase« gefangenen Schlange mit »verständigen Augen« verglichen (Raabe 1955: 7), wobei Frau Salome selbstironisch betont, es sei »aber gefährlich, die Hand in den gläsernen Behälter zu senken!« (Ebd.: 68)⁵

Der Ton der Erzählung verbleibt hier im Modus harmlosen Scherzens, wenn auch das Motiv der Schlange als Symbol des Judentums seit biblischen Zeiten geläufig ist und in modernen antisemitischen Kontexten zu Dämonisierungszwecken umgedeutet wurde. Im Buch Mose heißt es: »Da sprach der Herr zu Mose: Mache Dir eine eherne Schlange und richte sie zum Zeichen auf.« (4 Mos 21,8) In der antisemitischen Weltverschwörungsfiktion der *Protokolle der Weisen von Zion* wiederum, deren verschiedene textuelle Vorstufen bzw. Plagiats-Vorlagen, unter anderem Hermann Goedsches alias Sir John Retcliffes reaktionärer Kolportage-Roman *Biarritz* (1868), bereits lange vor dem Erscheinen von *Frau Salome* vorlagen, verkörpert diese Schlange das schreckenerregende Sinnbild der kommenden jüdischen Weltherrschaft, postuliert durch einen anonymen jüdischen Wortführer:

Das Ziel, welches wir uns gesteckt haben, liegt, wie ich ihnen heute schon mitteilen kann, nur noch wenige Schritte entfernt; wir brauchen nur noch einen kleinen Weg zurückzulegen. Unser Weg ähnelt dem Ringeln der Schlange, die sich zusammen zieht, also jener Schlange, die wir zum Sinnbild unseres Volkes gewählt haben. Wenn dieser Ring erst geschlossen sein wird, dann sind alle europäischen Reiche von ihm wie durch kräftige Schraubstöcke zusammengepreßt. (Sammons 1998: 38)

Damit soll nicht behauptet werden, dass Raabe in *Frau Salome* die *Protokolle der Weisen von Zion* zitierte, die zur Entstehungszeit des Textes noch gar nicht kur-

»schönen Jüdin« seit Shakespeares 1600 publiziertem Drama *The Most Excellent Historie of the Merchant of Venice* und erinnert implizit an die genuine Literarizität des Topos, die von »realen« historischen Vorbildern längst entkoppelt war. Siehe dazu auch Czaplá 1999: 59: »So unterschiedlich diese Frauengestalten auch sein mögen, ihnen allen ist eines gemein: Sie sind Kunstgestalten, supraindividuell und doch in der Lage, Konfigurationen menschlichen Schicksals zu sein. Nicht anders verhält es sich mit Jemima. Auch sie wandelt sich, während der Arzt ihre Geschichte niederschreibt, zu einer Kunstgestalt. Die Erinnerung des Erzählers an sie ist daher nicht nur eine Vergegenwärtigung der Geschichte des jüdischen Volkes, sondern, und darin liegt die eigentliche Funktion der Erzählung, jenseits aller Diskussionen um Anti- und Philosemitismus, – die Evokation von Poesie.« Nicht zuletzt ist denkbar, dass Raabe in dem Zusammenhang an das illustrierte Buch Heinrich Heines über *Shakespeares Mädchen und Frauen* von 1838 gedacht hat (vgl. Heine 1993: 7–191).

5 | Vgl. außerdem auch die Wiederholung dieser Bemerkung ebd.: 77.

sierten, sondern nur angedeutet werden, welchen weiten Assoziationsraum von Judenbildern Raabes Metapher zu Beginn der Erzählung bereits aufzurufen vermochte. Der Erzählkontext in *Frau Salome* legt alles andere als eine vergleichbar dämonisierende Wahrnehmung der ›schönen Jüdin‹ als Schlange nahe, wie sie die *Protokolle* zu Beginn des 20. Jahrhunderts weltweit multiplizieren halfen – und doch ist das Bild für sich genommen auch schon bei Raabe wohl keineswegs nur schmeichelhaft oder gar zufällig gewählt.

Im Übrigen wird sogar angenommen, dass Raabes Frühwerk einen der literarischen Prätexte für Goedsches *Biarritz* und damit auch für die *Protokolle* lieferte: Jeffrey L. Sammons, der eine instruktive, kritisch kommentierte Ausgabe herausgegeben hat, in der die Entstehungsgeschichte der Verschwörungstheorie und ihrer Rezeption in Kürze dargestellt wird, vermutet, dass Goedsche die Idee seiner unheimlichen Romanszene auf dem Prager Friedhof, die als zentrale Anregung für die spätere plagiatorische Kompilation der *Protokolle* gilt, seinerseits von Raabe übernahm, der die angebliche Unheimlichkeit und Bedrohlichkeit dieses als überaus morbide und fremd beschriebenen Ortes, wie gesehen, bereits 1863 in seiner Novelle *Holunderblüte* effektiv dargestellt hatte (vgl. Sammons 1998: 8).

Frau Salome wird zudem im Unterschied zur darbenen, rückständigen deutschen Bevölkerung des Bergdorfes im Harz, in dem die Erzählung hauptsächlich spielt, nicht nur als schöne, sondern auch als reiche Jüdin vorgestellt, deren Weltschmerz-Klagen der Protagonist Justizrat Scholten brüsk zurückweist:

Sagen Sie, Sie närrische Judenmadam, sehe ich so aus, als ob ich mir durch sentimental-kläglich Redensarten die Laune verderben ließe? Da müssen Sie doch einen anderen Jeremias suchen und sich mit ihm auf die Trümmer von Jeruscholajim setzen. [...] Eine hebräische Millionärin und dazu hübsche und gesunde junge Witwe, und zwar aus Berlin, die ihre Villeggiatur hier in der Gegend in einer eigenen Villa hält, muß sich mir auf eine andere Weise zu den Akten geben, ehe ich ihr und ihrem sonor-melancholisch verschleierten Stimmorgan glaube, daß sie sich über ihr Dasein zu beklagen hat. (Ebd.: 27)

Auch wenn es sich hierbei wohl um eine betont raue Art eines neckischen Dialogs handeln soll, dessen beleidigende Elemente zudem durch einige Widersprüchlichkeiten im Charakter des knarzigen Verehrers Scholten gebrochen und relativiert werden, so bleiben dabei doch gewisse Klischeehaftigkeiten in der Zeichnung Frau Salomes bestehen. So etwa auch die offenbar unvermeidliche Erwähnung, dass die Dame, »wenn sie in Leidenschaft geriet, sofort immer in den jüdischen Akzent und Inversionsredestil fiel« (ebd.: 67).⁶ Hierin gleicht sie übrigens auch ihrer Vorgängerin Jemima, die ebenfalls in jene charakteris-

6 | Leicht verquere Formulierungen von ihr finden sich denn auch ebd. sowie auf S. 80.

tisch-verdrehte Formulierungen mit vorgezogenem Verb verfällt, die man gerne als »Judendeutsch« bezeichnete.⁷

Raabes Darstellung deckt sich in diesem Punkt mit einer zeitgenössischen Zuschreibung, die auf Richard Wagners Schrift *Das Judenthum in der Musik* (1850/1869) zurückgeht. Lautete doch Wagners absurde Behauptung, jüdische Komponisten seien gar nicht imstande, musikalischen Werke zu komponieren, weil sie nicht einmal irgendeine Sprache, deren erregtester und leidenschaftlichster Ausdruck stets das Singen sei (vgl. Wagner 2000: 152), jemals erlernen, sondern immer nur notdürftig imitieren könnten: »Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer.« (Ebd.: 149)⁸

Vor Matthias Richters Dissertation zur *Sprache der jüdischen Figuren in der deutschen Literatur* (vgl. Richter 1995) ließ man in der Analyse literarischer Darstellungen jüdischer Figuren diesen Aspekt des sog. Literaturjiddischen in der Regel außer Acht: So nennt Richter die *fiktive* Form dessen, was die Autoren des 19. Jahrhunderts für typische sprachliche und dialektale Abnormitäten »des Juden« hielten. Die »literaturjiddische« Figurenrede sei demnach das »Ergebnis einer Wahl« des Autors, nicht aber unbedingt unter Berücksichtigung dessen, was einmal tatsächlich als Jiddisch oder Westjiddisch unter Juden in Mitteleuropa gesprochen wurde: Die Gestalt dieser Figurenrede sei »von ihrer textuellen Funktion bestimmt oder wenigstens mitbestimmt«, deklariert Richter. »Die Rücksichtnahme auf Korrektheit im linguistischen Sinne, auf sprachlichen Realismus, ist ein Aspekt, der berücksichtigt sein kann, aber keinesfalls berücksichtigt sein muss.« (Richter 1995: 97f.) Und weiter:

Literaturtheoretisch gesehen, sind diese Spracheigentümlichkeiten in fiktionalen Texten primär nicht Elemente des realen Jiddisch; vielmehr konstruieren sie die Sprache jüdischer Figuren in der Literatur, also ein fiktionales jüdisches Idiom, das ich Literaturjiddisch nennen will. (Ebd.: 98)

Es bleibt der Verdacht, dass auch Raabe in seiner Darstellung der Sprache Frau Salomes auf Stereotypen zurückgreift, die eher auf Wagner zurückgehen als auf den Wunsch, jiddisches Sprechen »realitätsnah« wiederzugeben. Dennoch lässt sich gerade an Raabes *Frau Salome* das ethische Problem einer Bewertung von Texten, die im Kontext des literarischen Antisemitismus stehen, besonders gut veranschaulichen, weil gleichzeitig klar ist, dass Raabe hier tatsächlich eine po-

7 | Vgl. etwa Raabe 1962: 95: »Nun, ich will hinbringen den Herrn.«

8 | Unter anderem heißt es bei Wagner auf S. 151 weiter: »Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserem Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unserer nationalen Sprache gänzlich uneigentümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenkonstruktionen gibt diesem Lautausdruck vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhörung unsre Aufmerksamkeit unwillkürlich mehr bei diesem widerlichen Wie, als bei dem darin enthaltenen Was der jüdischen Rede verweilt.«

sitive Revision der Novelle *Holunderblüte* betreibt und eine »Korrektur« seiner »vorausgegangenen Judendarstellungen« vornimmt, wie auch Hans-Joachim Hahn 2010 konstatiert hat.⁹ Gerade durch die »beharrliche Übertreibung bei der Etikettierung der Frau Salome wird der Blick des Lesers durch die Hohlheit der Bezeichnungen hindurch auf das Individuelle und das durch das Individuum repräsentierte kollektive Schicksal [der Juden] gelenkt«, urteilte Florian Krobb (1993: 162). Anders als Jemima in *Holunderblüte*, die nach einer Beobachtung Iulia-Karin Patruits das »hegemoniale Blickregime« Hermanns sogar selbst explizit unterstützt, wenn sie von sich als einem »unnützen, unwissenden, schmutzigen kleinen Ding« spricht, dem er »viel Freude gebracht« habe (Raabe 1962: 107), überwindet Frau Salome derartige Selbstbezeichnungen und nimmt den Leser für sich ein (vgl. Patrut 2008: 192f.).

Es bleibt jedoch »ein gewisses Unbehagen zurück«, wie Eva Geulen in ihrer etwas ratlosen Deutung des Textes zuletzt nicht ganz zu Unrecht bemerkt hat. Grundsätzlich sei es fast schon zu einer Binsenweisheit geworden, Raabes Spätwerk für seine Selbstreflexivität, zeitgenössische Wissensgesättigtheit und seine gleichzeitigen kritischen Aspekte zu rühmen – so sehr, dass Geulen bereits wieder Zweifel an dieser zu einer Art Selbstläufer avancierten Tendenz anmeldete. Raabe thematisiere in seiner Erzählung so etwas wie eine »stereotyp deutsche Gemeinschaft schwieriger Sonderlinge«, der Frau Salome ebenso angehöre wie die anderen wunderlichen Figuren im Text. Geulen macht in dieser »Egalisierung der Exzentriker« eine »Verallgemeinerung« und etwas »irritierend Nivellierendes« aus (Geulen 2011: 427).

Von einer weniger humorvollen und dafür umso emotionalisierenden Seite her wird in Raabes Pogrom-Erzählung *Höxter und Corvey* eine Leser-Identifikation mit der jungen Jüdin Simeath und ihrer Großmutter Kröppel-Leah hergestellt, oder zumindest um Empathie mit diesen Opfern christlicher Misshandlungen zu Höxter im Jahre 1673 geworben. Thomas Anz hat unter Verweis auf »Kulturtechniken der Sympathienlenkung«, wie sie auch der Filmwissenschaftler Jens Eder untersucht hat, darauf aufmerksam gemacht, dass man etwa um eine Figur fürchten kann, wenn diese »gar nicht weiß, dass sie in Gefahr ist« (Anz 2012: 345): Literarische Darstellungen »evozieren Angst, wenn

9 | Vgl. Hahn 2010: 99f.: »Darüber hinaus erweist sich der Text in der Weiterführung und Verschiebung von Motiven jedoch als eine sehr viel stärker auf die ältere Erzählung [*Holunderblüte*] verweisende Reflexion, als bisher herausgearbeitet wurde.« Anders als dieses Werk müsse *Frau Salome* tatsächlich »als ein komplexerer Text verstanden werden, der mit Zuschreibungen und der literarischen Konstruktion von Alterität reflexiv umgeht. Auch die literarische Selbstreflexion ist darin sehr viel ausgefeilter, ebenso wie die Erzählperspektive variiert und mit mehreren Fokalisierungen (Genette) arbeitet.« Auch schon Krobb hat betont, dass die »Verständnisgewißheit des Lesers« gegenüber den Klischees der ›schönen Jüdin‹ in »Frau Salome« zunehmend perspektivisch gebrochen würden, indem »das Stereotyp decouvriert, das potentielle Vorverständnis ironisiert und am Erzählschluß durch eine radikale Umwertung des alten Klischees ersetzt« werde (Krobb 1993: 158).

Figuren, die sie zu Sympathieträgern machen, vom Tod bedroht sind, Angst mit den Figuren oder Angst/Sorge um die Figuren« (ebd.: 347).¹⁰

Ähnliches geschieht auch in Raabes *Höxter und Corvey*: Im Unterschied zu der Darstellung in *Holunderblüte*, wo uns lediglich die Angst des Protagonisten vor und um Jemima berichtet wird, die gleichzeitig in ihrer Ambivalenz seltsam diffus bleibt und uns als Leser eher auf Distanz zur ›schönen Jüdin‹ hält, werden wir als Rezipienten von *Höxter und Corvey* mit narratologischen Mitteln verstärkt zur emotionalen Anteilnahme stimuliert. Durch die erzählperspektivisch und mittels mehrfacher Retardierungen¹¹ eher schleichend konkretisierte Todesbedrohung der Jüdinnen baut sich eine wachsende Spannung auf: Der Leser beginnt sich bereits zu Beginn der Erzählung um die schutzlose Kröppel-Leah zu sorgen, weil er dort von den begehrlichen Blicken des Fährmannes an der Weser auf ihr Bündel mit ihrer »Erbschaft« erfährt, ohne dass die Jüdin selbst dies bemerkt (vgl. Raabe 1956: 273f.). Das sich hier aufbauende Mitgefühl nimmt noch zu, als ihre schöne, 14-jährige Enkelin Simeath eingeführt wird, die ähnlich wie Frau Salome in den Trümmern ihres verwüsteten Hauses weint »wie weiland der Prophet Jeremias auf den Trümmern der Stadt Jerusalem« (ebd.: 285). In der Folge ist der Leser aufgrund verschiedener Perspektivwechsel des Erzählers über das in der Stadt entstehende Pogrom, dessen Ausläufer sich Simeath und ihrer heimgekehrten Großmutter gefährlich nähern, über weite Strecken weit besser informiert als die beiden möglichen Opfer. Am Ende dürfte deshalb auch der Leser oder die Leserin besonders froh und erleichtert sein, wenn zumindest Simeath die grauenhaften Ereignisse überlebt.

Selbst wenn also in *Höxter und Corvey* das Motivset der schönen jüdischen Kindfrau durch die Figur Simeath und ihre sexuelle Ausgeliefertheit abermals bedient wird,¹² erlaubt es die Sorge, die Raabes Text für sie und ihre Großmutter

10 | Ebd.: 347. Vgl. zu solchen Mechanismen auch Eder 2008. Hier insbesondere Teil IV: *Figuren und Zuschauer: Imaginative Nähe und emotionale Anteilnahme* (561–706).

11 | Siehe zur unkonventionellen Erzählweise Raabes im Kontext des Realismus und des zeitgenössischen Historismus auch Cadonna 1985: 63–91.

12 | Auch das mehr oder minder manifeste sexuelle Begehren, das sich auf diese Figur richtet, wird im Text u.a. an der Stelle plötzlich explizit, als der Student Lambert Tewes, der zu ihren Rettern gehört, dem jungen Mädchen einen Kuss raubt. Bemerkenswert ist es, dass dies auch hier wieder in einem Moment geschieht, in dem die ›schöne Jüdin‹ bereits zum Opfer einer Beinahe-Vergewaltigung geworden ist und den jungen Mann gerade in ihrer Derangiertheit besonders zu seinem Schritt hinzureißen scheint. Zunächst wirft er davor einen »verstohlenen Seitenblick auf das hübsche zerzauste [!] Judenmädchen«. Simeath bedankt sich für seine Hilfe, wobei die Reaktion des Studenten darauf exakt jene Übertretung der respektvollen körperlichen Distanzwahrung andeutet, die er selbst zuvor so engagiert verhindert hat: »Ich will es dem Herren nie vergessen!« rief Simeath nur noch lauter weinend; dann beugte sie sich, griff nach der Hand des wilden [!] Scholaren und wollte eben die Lippen drauf drücken, als Meister Lambert ihr die Pfote rasch entzog und ihr einen laut schallenden Kuß auf den Mund gab.« (Ebd.: 334)

Kröppel-Leah erzeugt, die eigene Haltung des Lesers zum Judentum anhand der lebendig erzählten historischen Verfolgungssituation zu überprüfen: »Charaktere, die intensive Gefühle auslösen«, können laut Jens Eder »zugleich Mittel sein, andere Menschen, sich selbst oder allgemeine Lebenszusammenhänge besser zu verstehen, die eigene Empathiefähigkeit oder moralische Urteilsfähigkeit zu vertiefen« (Eder 2008: 562).

4. RAABES ›SCHÖNE JÜDINNEN‹ IM WERKKONTEXT

Diese positiven Befunde bleiben jedoch differenziert zu betrachten. Gerade die Widersprüchlichkeiten in Leben und Werk von Autoren, deren Texte auf literarischen Antisemitismus hin untersucht werden, dürfen nicht als Belege für die Zweifelhaftigkeit oder gar ›Undenkbarkeit‹ ihres persönlichen Antisemitismus angeführt werden. Dagegen hat etwa der Soziologe Klaus Holz eingewandt:

Der Antisemitismus birgt ambivalente, widersprüchliche, paradoxe Sinngehalte, die einen Schlüssel zu seinem Verständnis darstellen. Allerdings werden diese in der Forschung häufig übersehen, bzw. den Antisemiten als Inkonsistenzen vorgehalten. Selten werden sie aufmerksam gedeutet, dann aber vorschnell erklärt. Die ambivalenten Sinngehalte des Antisemitismus aber sind keine Fehler der antisemitischen Texte, sondern konstitutiver Sinn und spezifisches Kennzeichen des modernen Antisemitismus. (Holz 2010: 292)

Sabine Doering hat bereits darauf hingewiesen, dass die »Existenz positiver Figuren aus der jeweils negativ konnotierten Sphäre« die Wahrnehmung konfessioneller Stereotypen bei Raabe, also die »binäre Wertung[,] nicht außer Kraft« setze,

vielmehr werden die Ausnahmefiguren ja gerade als Abweichung von der zuvor etablierten Norm beschrieben und bekräftigen in der Umkehrung der Wertungen nur umso deutlicher die Gültigkeit der eingeführten Unterscheidungskriterien. Erst wenn die Religions- oder Konfessionszugehörigkeit einer Person tatsächlich unerheblich für ihre charakterliche Bewertung geworden ist, verliert die polarisierte Schilderung der Konfessionen ihre orientierende Funktion. Von einer solchen Dekonstruktion bzw. erzählerischen Unterwanderung konfessioneller Stereotypen ist Raabe [...] allerdings noch weit entfernt. (Doering 2003: 13)

Festzuhalten bleibt: Ideologiekritische und ethisch motivierte Textanalysen werden in der Literaturwissenschaft mittlerweile nicht mehr unbedingt als ›moralisierende‹ Wertungsformen abgetan, die den ästhetischen Wert von Kunstwerken missachten müssten – sondern sie erleben eine ganz neu reflektierte Renaissance. So wurde während der 1990er Jahre vor allem in anglo-amerikanischen Debatten verstärkt ein *Ethical Turn* oder auch *Ethical Criticism* ausgerufen, der sowohl auf die ›Grenzenlosigkeit‹ poststrukturalistischen Diskursdenkens

als auch auf die althergebrachte Autonomie-Ästhetik als Form der Ablehnung moralischer Herangehensweisen an die Literatur kritisch reagierte.¹³

Mit Blick auf das Gesamtwerk Raabes muss aus solch einer Perspektive etwa auch eine Frage wie die erörtert werden, inwiefern ethisch fragwürdige Texte in ihrer Tendenz zur unterkomplexen Darstellung von Figuren auch ästhetische Defizite aufweisen. Fällt doch auf, dass Raabe zeitlebens vor allem durch seinen antisemitischen *Hungerpastor* sein Auskommen fand und sich mit diesem für seinen Erfolg so maßgeblichen Roman aus heutiger Sicht gerade keinerlei ästhetische Meriten erwarb.¹⁴ So kann die Untersuchung des literarischen Antisemitismus nicht zuletzt zu einer Revision des akademischen bzw. seminaristischen Kanons führen, und zwar in dem Sinn, dass man einst kanonisierte Texte nicht einfach nur als solche auffassen können muss, die das Publikum als ›Bildungsinstrumente‹ immer noch positiv konditionieren sollen – sondern auch als solche, die in dem Spannungsfeld zwischen ästhetischen und kulturellen Alteritätskonstruktionen zu kontrapunktischen, kritischen Relektüren herausfordern und so zur Schärfung kulturhistorischer Kompetenz anzuregen vermögen (vgl. Geier 2012: 256–260). Das besondere »*Potential* der Literatur, Einblicke in Mechanismen kultureller Konstruktion von geschlechtlicher und ethnischer Differenz zu eröffnen«, dürfe »nicht zu einem genuinen Merkmal des literarischen Diskurses überhöht werden«, schreibt Andrea Geier (ebd.: 259):

Literarische Texte *können* Alteritätskonstruktionen durch ihre ästhetische ›Inszenierung‹ kritisch sichtbar machen, aber ebenso durch ihre ästhetischen Verfahren auf eine Verschleierung der Naturalisierungsstrategien kultureller Differenzkonstruktionen zielen – und mit Letzterem hat es etwa die literarische Antisemitismusforschung meistens zu tun. (Ebd.)

Das moderne, multiperspektivische Erzählen wie in *Frau Salome* und *Höxter und Corvey* wäre in diesem Kontext als eine Voraussetzung für moralische Mehrdeutigkeiten und Toleranz im Erzähldiskurs beschreibbar (vgl. Buck 2011: 109 u. 327). Damit erweist sich letztlich sogar der immer wieder ins Feld geführte Gegensatz autonomie-ästhetischer und moralischer Wertungskategorien selbst als bloße Konstruktion (vgl. ebd.: 384) – wie allerdings auch die Annahme einer möglichen eindeutigen Verbindung beider Wertungsformen eine solche Konstruktion bleiben mag: Auch ästhetisch avancierte Texte können ethisch proble-

13 | Vgl. dazu etwa den Überblick bei Buck 2011: 96–114. Buck verweist hier unter anderem auf Überlegungen und grundlegende Beiträge von Gary B. Madison, Marty Fairbairn, Vernon W. Gras, Wayne C. Booth, Martha Nussbaum, David Parker, John Gardner, Noël Carrol und Cathrin Misselhorn.

14 | Vgl. etwa Thuncke 2002: 71: Raabes *Hungerpastor* sei ein epigonales Frühwerk, dass »außer seinen berühmt-berüchtigten antijüdische Elementen keine literarischen Verdienste aufweisen kann«.

matisch erscheinende Sinngehalte transportieren, wie etwa die Betrachtung des literarischen Antisemitismus in der Romantik gezeigt hat.¹⁵

Trotzdem sind es gerade auch neue Methoden, Verfahren und Theorien zur Untersuchung des außerliterarischen Antisemitismus wie etwa die des Soziologen Klaus Holz zum »Nationalen Antisemitismus« (2001), die zusammen mit einem stärkeren ethischen Interesse für die Texte dazu geführt haben, ein Problem wie den literarischen Antisemitismus überhaupt neu zu definieren und wahrzunehmen. Durch eine Analyse der politischen Wirkmächtigkeit solcher Texte könnte die Literaturwissenschaft zudem im Zeitalter des *Cultural Turns* einen wichtigen Beitrag zur Antisemitismusforschung allgemein leisten, der unter anderem auch die Geschichtswissenschaft und die Soziologie interdisziplinär aufhorchen lassen dürfte (vgl. Pyta 2011: 381–400).

LITERATUR

- Anz, Thomas (2004): Literaturkritik. Geschichte-Theorie-Praxis. Mit Beiträgen von Thomas Anz, Rainer Baasner, Ralf Georg Bogner, Oliver Pfohlmann u. Maria Zens. München.
- Ders. (2012): Freunde und Feinde. Kulturtechniken der Sympathie lenkung und ihre emotionalen Effekte in literarischen Kriegsdarstellungen. In: Søren Fauth/Kasper Green Krejberg/Jan Süselbeck (Hg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen, S. 335–354.
- Arendt, Dieter (1980): »Nun auf die Juden!« Figurationen des Judentums im Werk Wilhelm Raabes. In: Tribüne 19, S. 108–140.
- Bogdal, Klaus-Michael/Holz, Klaus/Lorenz, Matthias N. (2007): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart, S. VII–VIII.
- Brittnacher, Hans Richard (2007): Antisemitismus und Liebesverrat in Wilhelm Raabes *Holunderblüte*. In: Ders. u.a. (Hg.): Horizonte verschmelzen. Zur Hermeneutik der Vermittlung. Festschrift für Hartmut Eggert zum 70. Geburtstag. Würzburg, S. 75–86.
- Buck, Sabine (2011): Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik. Paderborn.

15 | Vgl. Puschner 2008: 496: »Theodor W. Adornos Diktum, daß die ›politische Unwahrheit‹ per se die ›ästhetische Gestalt‹ beflecke, erweist sich bei näherer Betrachtung als zu optimistisch. Eine sozialgeschichtlich wie ästhetisch gleichermaßen interessierte Literaturwissenschaft darf der Spannung zwischen kompositorischer Brillanz und politischer Brisanz literarischer Texte nicht ausweichen; will sie verantwortungsvoll agieren, muß sie beiden Problemkreisen ihre Aufmerksamkeit schenken.« Siehe dazu auch den Beitrag von Gunnar Och, der anhand von E.T.A. Hoffmanns Text *Die Brautwahl* (1819) zeigt, inwiefern »hohes ästhetisches Raffinement und eine dezidiert antisemitische Tendenz sich nicht nur nicht ausschließen müssen, sondern sogar wechselseitig bedingen können« (vgl. Och 2009: 58).

- Cadonna, Martin Loew (1985): Schichtungen des Geschichtlichen. Zum Erzählverfahren in Raabes »Höxter und Corvey«. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 26, S. 63–91.
- Czapla, Ralf Georg (1999): »Gedenke der Holunderblüte!« oder Schreiben wider das Vergessen. Erinnerter Geschichte bei Wilhelm Raabe und Johannes Bobrowski. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 40, S. 33–59.
- Doering, Sabine (2003): Standhafte Krieger und sittenlose Verführer. Konfessionelle Stereotypen in Reformationsdichtungen bei Wilhelm Raabe, Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 44, S. 1–20.
- Eder, Jens (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg.
- Geier, Andrea (2012): Wer soll Gustav Freytags *Soll und Haben* lesen? Zu den kanonischen Qualitäten eines antisemitischen Bestsellers. In: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hg.): Postkolonialismus und Kanon. Bielefeld, S. 237–260.
- Gelber, Mark H. (1985): What is Literary Antisemitism? In: *Jewish Social Studies* 47, H. 1, S. 1–18.
- Geulen, Eva (2011): Schwierigkeiten mit Wilhelm Raabes *Frau Salome*. In: Michael Neumann/Kerstin Stüssel (Hg.): Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Konstanz, S. 417–428.
- Gubser, Martin (1998): Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts. Göttingen.
- Hahn, Hans-Joachim (2010): Angst, Außenseiter und Alterität. Raabes Realismus und sein Judenbild. In: Dirk Götsche/Ulf-Michael Schneider (Hg.): Strukturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Würzburg, S. 85–103.
- Heine, Heinrich (1993): Shakespeares Mädchen und Frauen. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 10: Shakespeares Mädchen und Frauen und Kleinere literaturkritische Schriften. Bearb. v. Jan-Christoph Hauschild. Hamburg, S. 7–191.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone (Hg.; 1996): Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation. Paderborn u.a.
- Holz, Klaus (2001): Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung. Hamburg.
- Ders. (2010): Der Jude. Dritter der Nationen. In: Eva Eßlinger u.a. (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin, S. 292–303.
- Horch, Hans Otto (1985): Judenbilder in der realistischen Erzählliteratur. Jüdische Figuren bei Gustav Freytag, Fritz Reuter, Berthold Auerbach und Wilhelm Raabe. In: Herbert A. Strauss/Christhard Hoffmann (Hg.): Juden und Judentum in der Literatur. München, S. 140–171.
- Klüger, Ruth (2009): Die Leiche unterm Tisch. Jüdische Gestalten aus der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. In: Dies.: Katastrophen. Über deutsche Literatur. Göttingen, S. 96–119.
- Körte, Mona (2004): »Juden und deutsche Literatur«. Die Erzeugungsregeln von Grenzziehungen in der Germanistik. In: Werner Bergmann/Dies. (Hg.): Antisemitismusforschung in den Wissenschaften. Berlin, S. 353–374.
- Dies. (2007): *Judaeus ex machina* und »jüdisches *perpetuum mobile*«. Technik oder Demontage eines Literarischen Antisemitismus? In: Klaus-Michael Bogdal/Klaus Holz/Matthias N. Lorenz (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Stuttgart, S. 59–84.

- Krobb, Florian (1993): *Die schöne Jüdin. Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen.
- Lorenz, Matthias N. (2008): *Juden.Bilder in Literatur und Film seit 1945*. In: Ders. (Hg.): *Juden.Bilder. Text + Kritik*, H. 180, S. 3–5.
- Och, Gunnar (2009): *Literarischer Antisemitismus am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Erzählung Die Brautwahl*. In: Mark H. Gelber/Jakob Hessing/Robert Jütte (Hg.): *Integration und Ausgrenzung. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Festschrift für Hans Otto Horch zum 65. Geburtstag*. Tübingen, S. 57–71.
- Patrut, Julia-Karin (2008): »Zigeuner« und Juden bei Wilhelm Raabe. In: Herbert Uerlings/Dies. (Hg.): *»Zigeuner« und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion*. Frankfurt a.M. u.a., S. 169–199.
- Puschner, Marco (2008): *Antisemitismus im Kontext der Politischen Romantik. Konstruktionen des »Deutschen« und des »Jüdischen« bei Arnim, Brentano und Saul Ascher*. Tübingen.
- Pyta, Wolfram (2011): *Politikgeschichte und Literaturwissenschaft*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 36, H. 2, S. 381–400.
- Raabe, Wilhelm (1955): *Frau Salome*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. v. Karl Hoppe. Zwölfter Bd. Bearb. v. Hans Butzmann u. Hans Oppermann. Freiburg i.Br./Braunschweig, S. 7–100.
- Ders. (1956): *Höxter und Corvey*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. v. Karl Hoppe. Elfter Bd. Bearb. v. Gerhart Mayer u. Hans Butzmann. Freiburg i.Br./Braunschweig, S. 261–353.
- Ders. (1962): *Holunderblüte*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. v. Karl Hoppe. Neunter Bd. Erster Teil. Bearb. v. Karl Hoppe, Hans Oppermann u. Hans Plischke. Göttingen, S. 85–119.
- Richter, Matthias (1995): *Sprache der jüdischen Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933). Studien zu Form und Funktion*. Göttingen.
- Sammons, Jeffrey L. (1998): *Die Protokolle der Weisen von Zion. Die Grundlage des modernen Antisemitismus – eine Fälschung. Text und Kommentar*. Göttingen.
- Thuncke, Jörg (2002): »Es sind nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten«: Erwiderung auf Wilhelm Raabes Roman *Der Hungerpastor* in Wilhelm Jensens *Die Juden von Cölln*. In: Sigrid Thielking (Hg.): *Raabe-Rapporte. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Zugänge zum Werk Wilhelm Raabes*. Wiesbaden, S. 57–80.
- Wagner, Richard (2000): *Das Judentum in der Musik*. In: Jens Malte Fischer (Hg.): *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt a.M., S. 139–196.

Raoul Schrotts *Finis Terrae*

Das Ende einer Selbstlüge am Ende der Welt

DOMINIK HAGMANN

Abstract

Raoul Schrotts' first novel *Finis Terrae* features a tremendously complex principle of construction. Through two fictitious editorships the text assumes three different layers. This particular construction serves to authenticate the written work. At the same time the fictitious editor questions the validity of the narrative, which contributes to a reader's confusion. As a matter of fact, there is evidence that Ludwig Höhnels' booklets are to be interpreted in a figurative sense, and contain manifestations of his own unconsciousness. This contribution attempts to prove that Höhnel is a phantasm of Giovanni Schiaparelli that strives to escape his past. As the story progresses this self-illusion collapses, and as a consequence, Höhnel's identity is dissolving. The collapsing of the topmost layer of identity reflects itself in the journey at the edge of the world.

Title: Raoul Schott's *Finis Terrae*. The End of a Self-Delusion at the End of the World

Keywords: contemporary literature; Austrian literature; narrative strategies; identity

Obwohl Raoul Schrotts Debütroman *Finis Terrae* (2009)¹ ein höchst undurchschaubares und komplexes Werk ist, das der Entschlüsselung bedarf, wurde es bisher in der Literaturwissenschaft nur ansatzweise erforscht. Gerade ein psychoanalytischer Ansatz, der in diesem Fall durchaus angebracht wäre, fehlt, und das, obwohl die Veröffentlichung des Romans mittlerweile schon 18 Jahre zurückliegt. Der vorliegende Aufsatz geht von der These aus, dass die zwei Figuren im Zentrum von *Finis Terrae*, Ludwig von Höhnel und Giovanni Virginio Schiaparelli, verschiedene Identitätsausprägungen derselben Person sind. Zu seiner ersten Begegnung mit Schiaparelli schreibt Höhnel: »Daß ich dort jedoch auf Schiaparelli traf, war ein Zufall. Was ich in ihm sah, eine Projektion. Wir waren uns ähnlich und auch wieder nicht« (FT 174). Schlägt man *Projektion* (»projection«) im *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse* nach, ergibt sich Folgendes: »Die Projektion ist ein Abwehrmechanismus, bei dem ein innerer Wunsch/Gedanke/Gefühl aus dem Subjekt hinaus- in ein anderes Subjekt hineinversetzt wird« (Evans 2002: 240). Ist Schiaparelli eine Projektion Höhnels? Obwohl der Interpretationsaufwand relativ groß ist, scheint diese These berechtigt, ja eigentlich wird eine psychoanalytische Interpretation im Vorwort sogar durch den Herausgeber motiviert: Er sieht Höhnels Aufzeichnungen als »Psychogramm einer Haltung, die man fast autistisch nennen könnte« (FT 14), sie

1 | Im Weiteren mit der Sigle »FT« und arabischer Seitenzahl zitiert.

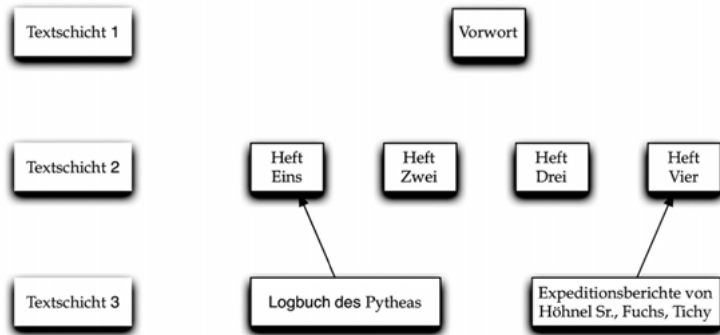
erinnern ihn an die »Sprachübungen Schliemanns, die von der Forschung psychoanalytisch interpretiert werden« (FT 9), und schliesslich findet er, »eingelegt ins dritte Heft« (FT 15), die »Reproduktion eines Courbet aus der Sammlung Lacan« (FT 16). Demnach versucht der Aufsatz, nach einer formalen Analyse des komplexen Konstruktionsprinzips des Romans im ersten Teil, im zweiten Teil mithilfe einer größtenteils werkimmanenten psychoanalytischen Lektüre zumindest für einige der Rätsel von *Finis Terrae* einen Lösungsvorschlag zu finden.

1. HERAUSGEBERFIKTION UND SCHICHTUNGSPRINZIP

Die Veröffentlichung eines Textes durch einen Herausgeber, je nachdem mit der Voranstellung eines Kommentars, ist zuerst einmal ein realer und üblicher Vorgang in der Medienbranche: Ein Text »a«, von Autor »x« geschrieben, wird von Herausgeber »y« publiziert. Herausgeber »y« hat auf bestimmte Art und Weise Zugang zum Text erhalten, möglicherweise hat er ihn gefunden oder Autor »x« hat ihn ihm selbst überreicht, und gibt diesem Text nun eine Veröffentlichungsplattform. Eventuell greift er dabei auch in die Textgestalt ein, vielleicht nur mit Korrekturen, vielleicht jedoch auch mit größeren Eingriffen oder gar mit eigenem Gestaltungswillen, wie z.B. bei Übersetzungen. Die Herausgeberfiktion simuliert diesen an sich realen Vorgang fiktional, ohne dass er tatsächlich stattfinden würde. Der reale Autor setzt einen fiktiven Herausgeber ein, der vorgibt, einen fremden Text zu veröffentlichen. Dabei kann der fiktive Herausgeber, wie in *Finis Terrae*, denselben Namen wie der reale Autor tragen, muss es aber nicht zwingend. Durch den Kunstgriff der Herausgeberfiktion kann die »Tatsächlichkeit« (Breitbarth 2010: 341) des (angeblich) herausgegebenen Textes behauptet werden, also dass die berichteten Ereignisse tatsächlich so stattgefunden hätten bzw. tatsächlich so von Autor »x« niedergeschrieben geworden wären.

Finis Terrae beinhaltet gewissermaßen eine doppelte Herausgeberfiktion. Der fiktive Herausgeber, der sein Vorwort mit »Raoul Schrott, Seillans, Mai 1995« (FT 16) unterzeichnet, kommt in Besitz von vier Heften, die ein gewisser Ludwig Höhnel geschrieben habe. In diesen Heften wiederum sind Texte enthalten, die Höhnel von anderen Autoren übernommen hat: Das Logbuch des Pytheas von Massalia, das er angeblich übersetzt hat, und eine Zusammenstellung diverser Expeditionsberichte über einen »Vorfall, der sich in den 30er Jahren auf der Süd-Insel des Rudolfsees zutrug« (FT 15). Durch diese Konstruktion entsteht eine dreifache Schichtung des Textes: erstens als »(Pseudo-)Paratext« (Breitbarth 2010: 342) das Vorwort des fiktiven Herausgebers Raoul Schrott, zweitens die vier Hefte Höhnels und drittens das (fiktive) antike Logbuch von Pytheas und die Expeditionsberichte.

Abb. 1: Die drei Textschichten

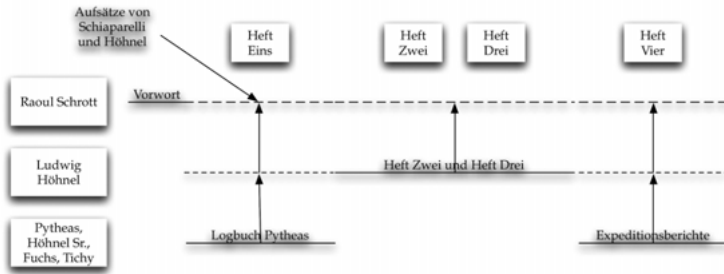


Zwischen den drei Textschichten bestehen komplexe Abhängigkeitsverhältnisse. An erster Stelle durch die Eingriffe der beiden Herausgeber in die jeweilig tieferen Textschichten. Das Logbuch des Pytheas und die Expeditionsberichte, die unterste Textschicht, wurden von Ludwig Höhnel bearbeitet bzw. sogar übersetzt und so zu *Heft Eins* und *Heft Vier* verarbeitet. Der Herausgeber Raoul Schrott wiederum – wenn ich von Raoul Schrott spreche, meine ich ab jetzt immer den *fiktiven* Herausgeber – hat die vier Hefte Höhnels ediert:

Wo es möglich war, habe ich die Seiten in ihrer ursprünglichen Anordnung belassen und nur hie und da geglättet oder gestrichen, mit Ausnahme jener Stellen, die in den Briefen und in der autobiographischen Erzählung doppelt vorkommen [...]. (FT 10)

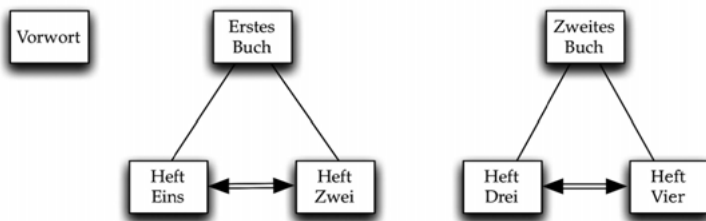
Heft Eins und *Heft Vier* wurden also zweimal bearbeitet, zuerst durch Höhnel und dann durch Schrott. Zudem verwendet Schrott laut seinem Vorwort bei der Edition von *Heft Eins* noch zwei weitere Quellen: »Bei der Edition dieses von Höhnel aus dem Griechischen übertragenen Textes konnte ich auf zwei Artikel zurückgreifen« (FT 11). Der eine Artikel stammt von Schiaparelli, der auch als handelnde Figur in *Heft Drei* oder als Adressat der Briefe in *Heft Zwei* fungiert, der andere von Höhnel selbst, wobei die Relation dadurch verkompliziert wird, dass die »wissenschaftliche Bearbeitung« (FT 12) von Höhnels Aufsatz Schiaparelli oblag. Die folgende Darstellung veranschaulicht die editorischen Abhängigkeitsverhältnisse.

Abb. 2: Die editorischen Abhängigkeitsverhältnisse



An zweiter Stelle bestehen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den Textschichten hinsichtlich der Zeit- und Raumstruktur. »Um die Symmetrie der einzelnen Teile deutlicher sichtbar werden zu lassen« (FT 10), hat Schrott den »Nachlaß in zwei Bücher[] zu je zwei Heften« (FT 10) unterteilt. Das erste Buch besteht aus *Heft Eins* und *Heft Zwei*, das zweite aus *Heft Drei* und *Heft Vier*. Jeweils zwischen *Heft Eins* und *Zwei* bzw. *Heft Drei* und *Vier* besteht ein enger zeitlicher und räumlicher Konnex. Die Übersetzung des Logbuchs von Pytheas fertigt Höhnel in derselben Zeit an, in der er auch die Briefe aus *Heft Zwei* schreibt. Gleichzeitig unternimmt er eine Reise entlang der europäischen Westküste, die auf weiten Strecken der Route von Pytheas' Fahrt folgt. Auch zwischen *Heft Drei* und *Vier* gibt es sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche Entsprechung: *Heft Vier* entsteht während der in *Heft Drei* beschriebenen Ausgrabungen am Turkanasee, und auch die Expeditionen in *Heft Vier* haben den Turkana- bzw. damals noch Rudolfsee zum Ziel.

Abb. 3: Die zeitlich-räumlichen Abhängigkeitsverhältnisse



An dritter Stelle gibt es auch auf der Handlungsebene, d.h. auf der intratextuellen Ebene, direkte Berührungen zwischen den Textschichten. Üblicherweise hat der Herausgeber nur Einfluss auf die Textoberfläche des von ihm herausgegebenen Textes. In *Finis Terrae* kommt eine weitere Dimension dazu: Daneben, dass Schrott editorisch in die Hefte Höhnels eingreift, erzählt er im Vorwort von persönlichen Begegnungen mit Figuren, die in dem von ihm herausgegebenen Text auftreten. Giovanni und Sofia Schiaparelli trifft er in deren Haus, das auch Höhnel in *Heft Drei* besucht und beschreibt. Schrott kann dieses Haus »vom

Balkon aus sehen« (FT 6), es befindet sich in Seillans, wo auch der reale Autor Raoul Schrott zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Finis Terrae* wohnte.² Zu guter Letzt berichtet der Herausgeber im Vorwort auch von einer Begegnung mit Höhnel. Die vier Hefte werden damit neben der Herausgeberfiktion auch dadurch beglaubigt, dass der Herausgeber seinerseits persönliche Begegnungen mit den (fiktiven) Figuren des herausgegebenen Textes behauptet, um so deren Existenz zu bestätigen.

Raoul Schrott – hier meine ich den realen – etabliert eine doppelte Herausgeberfiktion, die zusätzlich durch mehrfache Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den entstehenden Textschichten authentifiziert wird. Es bestehen editorische, zeitlich-räumliche und intratextuelle Verknüpfungen zwischen den drei Schichten. Dass der fiktive Herausgeber den realen Namen des Autors (»Raoul Schrott«) trägt und auch denselben Wohnort (»Seillans«) wie dieser hat, verleiht ihm zusätzliche Autorität.

2. DAS ENDE EINER SELBSTLÜGE AM ENDE DER WELT

Finis Terrae gibt dem Leser vor, ein faktengetreuer Text zu sein, dabei ist das gerade in zentralen Punkten nicht der Fall. Während *alle* Einträge in *Heft Vier*, abgesehen von einigen kleineren sprachlichen Änderungen, *wortwörtlich* den nachgewiesenen originalen Reiseberichten entnommen sind (vgl. Fuchs 1935; Höhnel 1892; Tichy 1980), ist *Heft Eins* komplett fingiert. Während ansonsten *alle* Figuren, die erwähnt werden, tatsächlich existieren, sind gerade die zentralen drei fiktiv. Und während die Fußnoten im Vorwort ansonsten stimmen und auf real existente Texte verweisen, sind zwei davon falsch: Die eine – »Ludwig Höhnel, Pytheas von Massalia; Bulletin de Correspondance Héliénique, 113, Paris 1987« (FT 11) – gänzlich, die andere – »Ghjuvan V. Schiaparelli, Die Vorläufer des Copernicus im Altertum – Historische Untersuchungen; Bulletin de Correspondance Héliénique, 110, Paris 1986« (FT 11) – bezeichnet einen Text, den es zwar tatsächlich gibt, der aber nicht 1986 in Paris, sondern 1876 in Leipzig veröffentlicht wurde und keinerlei Bezug auf Pytheas nimmt (vgl. Schiaparelli 1876). Der Leser soll glauben, dass auch diese Fußnoten richtig sind und dass die Figuren Höhnel und Schiaparelli eine faktische Grundlage haben, obwohl sie natürlich fiktiv sind. Sowieso scheint der Herausgeber manipulativ zu wirken. Im Vorwort gibt er zu jedem Heft einen kurzen Kommentar ab und steuert damit die Rezeptionsrichtung des Lesers gezielt. So schreibt er zu *Heft Drei*, es sei »nicht unwahrscheinlich, daß Ludwig Höhnel Teile seiner Biographie verfälscht hat« (FT 15) und Höhnel »dem Wesentlichen« (FT 14) geschickt ausweichen würde. Während also auf der einen Seite die absolute Authentizität des Materials behauptet wird, stellt der Herausgeber auf der anderen Seite dessen Wahrheitsgehalt unmittelbar in Frage. Durch diesen Kunstgriff ist der Leser im

2 | Vgl. http://bachmannpreis.orf.at/25_jahre/1994/autoren_1994.htm [Stand 31. Mai 2014].

Zwiespalt und muss »das Berichtete ständig hinterfragen und neu durchleuchten [...], um sich Orientierung zu verschaffen« (Höppner 2007: 31).

2.1 Die tatsächliche Chronologie

Teil des Täuschungsspiels ist, dass durch das komplexe Konstruktionsprinzip des Romans die tatsächliche Chronologie der Handlung vertuscht wird. *Finis Terrae* ist von zahlreichen Anachronien durchzogen. Als Grundlage für die nachfolgende Interpretation wird an dieser Stelle die Handlung von *Finis Terrae* in ihrer Chronologie rekonstruiert.

Es beginnt im dritten Heft, das laut Schrott »vor den ersten beiden entstanden« (FT₁₄) ist, mit relativ unbestimmten Erzählungen Höhnels von seiner Kindheit, die er in Windhoek, der Hauptstadt Namibias, verbracht hat. Nach dem Selbstmord der Mutter tritt er in die Marineakademie ein, die er aber schon kurz darauf wieder abbricht, »um das Studium der Archäologie anzufangen« (FT₁₇₃). Dank dem Namen seines berühmten Großvaters erhält er eine »Praktikantenstelle in Koobi Fora am Turkanasee« (FT₁₇₄). Bei den dortigen Grabungen trifft er den Kollegen Ghjuvan Schiaparelli. Auf der Flucht vor aufgebrachten Eingeborenen, die die Grabungen als »Vorwand, um [...] ihnen ihr Gebiet zu nehmen« (FT₁₈₄), sehen, wird Schiaparelli angeschossen und verkrüppelt. Danach hört Höhnel lange nichts mehr von ihm und kehrt nach Windhoek zurück. Längere Zeit später besucht er Schiaparelli im Haus in Seillans. Dort erfährt er von Schiaparellis Fund der »Aufzeichnungen des Pytheas von Masalia« (FT₂₀₀) und begegnet Schiaparellis Schwester Sofia, mit der er später Geschlechtsverkehr hat. Als Nächstes erfährt der Leser, dass Höhnel auf dem Balkon eines gemieteten Zimmers in Marseille sitzt und »an der Übersetzung des Pytheas-Fragments« (FT₂₁₅) arbeitet. Er wird von Sofia besucht und vernimmt von ihr, dass sie die Schwester von Schiaparelli ist. Danach werden die Aufzeichnungen immer wirrer und undurchschaubarer. Höhnel fährt mit Schiaparelli in einem Auto Richtung Westen und dieser erzählt seine Geschichte: Als »die Deutschen in Paris einmarschierten« (FT₂₂₄), flüchtete Schiaparelli mit seiner Familie nach Korsika. Dort wurden sie von »Nachbarn denunziert[]« (FT₂₂₄), worauf die Eltern ermordet wurden und er mit der Schwester Sofia »in Pflege« (FT₂₂₅) aufwuchs. Schwierig einzuordnen ist die Begegnung zwischen Schrott und Höhnel in Paris »Ende 1986 oder Anfang 1987« (FT₈), von der Schrott im Vorwort berichtet. Damals sei Höhnel »gerade aus Kenya zurück« (FT₉) gewesen, »wo er sich an paläontologischen Grabungen beteiligt hatte« (FT₉). Wenn man im Hinblick darauf, dass sich der Turkanasee in Kenya befindet, annimmt, dass es sich dabei um die in *Heft Drei* beschriebenen Grabungen handelt, müsste diese Begegnung irgendwann zwischen den Ereignissen von *Heft Drei* und *Heft Zwei* stattgefunden haben. In Letzterem sind Briefe gesammelt, die Höhnel während der Reise entlang der Westküste Europas geschrieben hat. Der erste Brief datiert auf den 24. März 1988, der letzte auf den 18. Mai 1988. Doch ist die Anordnung der Briefe nicht chronologisch. Der im Buch

an letzter Stelle stehende Brief datiert auf den 12. Mai, der zweitletzte auf den 15. Mai und der drittletzte und tatsächlich letzte auf den 18. Mai 1988. Der letzte Brief wurde also nicht in Land's End geschrieben, sondern auf den Îles Chausey, auf die Höhnel nach seinem Aufenthalt in Land's End wieder zurückkehrt. Die Polizei findet die Briefe »zusammen mit Höhnels Paß und seinen Habseligkeiten in einem Hotel« (FT 9) und lässt sie, da keine Angehörigen ermittelbar sind, dem Adressaten der meisten Briefe, Schiaparelli, zukommen. Einige Zeit später besucht Schrott wie zuvor Höhnel die Schiaparellis in ihrem Haus und erhält die vier Hefte von Sofia. Er bearbeitet die Hefte, stellt Nachforschungen an und schreibt im »Mai 1995« (FT 16) das Vorwort.

2.2 Fragmentierung (*Heft Drei*)

Zwischen Höhnel und Schiaparelli haben sich schon einige Parallelen gezeigt. Im Gegensatz zu den anderen Figuren des Buches, abgesehen von Sofia, sind sie fiktiv. Beide interessieren sich für Pytheas und sein Logbuch, und beide haben einen Aufsatz über dieses geschrieben. Sie sind beide Archäologen, und beide unterhalten eine sexuelle Beziehung zu Sofia. Auch ihre Vergangenheit zeigt Gemeinsamkeiten: Beide sind mit ihren Familien aus Europa geflüchtet, und beide haben ein Kindheitstrauma. Während Schiaparellis Traumatisierung offensichtlich von der Ermordung seiner Eltern auf Korsika rührt, bleibt Höhnels Kindheitstrauma verborgen. So sieht der Herausgeber den gelegentlichen Wechsel von Höhnels Aufzeichnungen »vom Deutschen ins Englische« (FT 9) als Mittel, um »Abstand zu sich selbst zu schaffen« (FT 9) und »den Ausdruck gewisser Kindheitstraumata« (FT 9) zu erleichtern. *Heft Drei* beginnt mit unbestimmten Kindheitserinnerungen von Höhnel, die während der folgenden Erzählungen von den Ausgrabungen am Turkanasee in bildhaften Erinnerungs-fetzen wiederkehren. Höhnel wird von etwas Unsagbarem aus seiner Vergangenheit umgetrieben:

Nein, das was ich jetzt schreiben will, hat noch Zeit. An allem, was ich zu Papier gebracht habe, merke ich, daß ich etwas Wesentlichem ausweiche, ich habe versucht, es mir als gegenwärtig vorzustellen, statt es wie ein Stück Vergangenheit zu erinnern [...]. (FT 190)

Es gelingt Höhnel nicht, sein Trauma in Worte zu fassen. Die archäologischen Grabungen symbolisieren Höhnels Versuch, zum »Innersten [s]einer selbst« (FT 173) vorzustößen. Höhnel bezeichnet seinen Austritt aus der Marineakademie und das nachfolgende Studium der Archäologie als »Versuch, den Anfängen zu begegnen, ihrer habhaft zu werden« (FT 173f). Er sucht nach seinen Anfängen, nach seiner Vergangenheit: »Der Rudolfsee. Als läge dort der Beginn meiner Geschichte« (FT 174). »Schicht um Schicht« sieben Schiaparelli und Höhnel »aus der versteinerten Vulkanasche« und dringen »zentimeterweise in die Tiefe« (FT 177). Dass sie dabei den Schädel eines Urmenschen finden und damit den Anfängen der Menschheit auf den Grund gehen, ist bezeichnend für

die Suche nach den Ursprüngen. Das Vordringen in das unbekannte Innere zeigt sich auch in *Heft Vier*, das Höhnel parallel zu den Grabungen am Rudolfsee verfasst. Die drei Expeditionen versuchen in das unberührte Innere des Sees vorzudringen, nämlich auf die Süd-Insel, von der selbst die Eingeborenen betonen, »daß weder sie noch ihre Vorfahren diese Insel je betreten haben« (FT 247). Das Ziel: »Entdecker des Innersten eines dunkeln Weltteils [...] werden« (FT 180). Alles drängt ins Innere. Doch was ist dieses Innerste, das »den Blicken entgeht und im Dunkeln bleibt« (FT 192)?

Der rational nicht mehr kontrollierbare Gedankenstrom Höhnels fließt in seinen Text ein: »Die Worte nehmen ihren eigenen Lauf, sie halten sich an vorgezeichnete Bahnen, auch gegen meinen Willen« (FT 192). So fördert der Schreibprozess das ins Unbewusste verdrängte Trauma zutage:

die Gedanken verfertigen sich beim Schreiben, ich weiß, dann aber wieder reißt es mich mit in eine Erregung, so, als begänne etwas in mir zu sprechen, über das ich mir sonst keine Rechenschaft abzulegen vermag. Meine Vergangenheit. (FT 215)

Gegen Ende von *Heft Drei* beginnt Höhnel, die Vergangenheit von Schiaparelli zu erzählen: »Es ist seine Geschichte, die mir noch fehlt, aber ich finde nun einen Anfang für sie« (FT 220). Doch eigentlich sind es seine eigenen »Anfänge« (FT 174), die er nun, nachdem er nach ihnen gesucht hat, findet – »der Beginn meiner Geschichte« (ebd.). Schiaparellis Geschichte ist eigentlich Höhnels Geschichte, die er bisher verdrängt hat. »Doch wozu all der Aufwand, diese billigen Ausflüchte. Ghjuvan« (FT 229). Die Erinnerungen drängen aus Höhnels Innerem an die (Text-)Oberfläche:

Ein Geständnis. Und das ständige Bedürfnis dazu. Als wäre das Ich ständig von Auflösung bedroht. Als wäre diese Flut der Erinnerungen durch nichts einzudämmen. Vielleicht habe ich mich deshalb immer bemüht, eine andere Gestalt zu finden, die mich hätte ersetzen können. (Ebd.)

Der Terminus *Gestalt* (auch im Orig. dt.) bezeichnet bei Jacques Lacan »das visuelle Bild eines Artgenossen, der als ein einheitliches Ganzes wahrgenommen wird« (Evans 2002: 125). Die Ganzheit des Ichs wird dabei ständig durch »Ängste vor der Auflösung« (ebd.: 126) bedroht. Über die *Gestalt* Schiaparellis gelingt es Höhnel, dessen Ich »von Auflösung bedroht« (FT 229) ist, seine Traumata in Worte zu fassen: Im Gegensatz zu Höhnels abstrakten Kindheitserinnerungen am Anfang von *Heft Drei* sind die Erzählungen aus Schiaparellis Kindheit am Ende von *Heft Drei* sehr wirklichkeitsnah beschrieben und weisen dabei ähnliche Muster auf. Während Höhnel eingangs erzählt, wie er sich als Kind vorgestellt hat, er »säße in einem hohlen Baum, und ringsum wütete das Feuer, ein Steppenbrand, der alles verzehrte« (FT 169), wird diese abstrakte Erinnerung später in der vermeintlichen Geschichte Schiaparellis bis ins Detail einzelner Sinneseindrücke auf brutale Weise konkret:

Sofia lag neben mir unter dem Heu, und als ich meine Eltern schreien hörte, hielt ich ihr den Mund zu, damit sie uns nicht verrät, sie biß mir die Hand blutig, sagte er, sie drückte sich an mich, ihr Körper war warm, und ich roch den Rauch, und ich hörte das Haus brennen, wir aber blieben in der Scheune und wagten uns erst am nächsten Morgen heraus, die ganze Nacht lagen wir ineinander und warteten auf die Eltern, doch die lagen vor dem niedergebrannten Haus, man hatte sie mit einem Flammenwerfer umgebracht. (FT 224)

Schiaparelli ist eine tiefere Bewusstseinsschicht von Höhnel – das Innere, zu dem dieser im Verlauf von *Heft Drei* langsam vordringt. Schiaparelli und Ludwig Höhnel sind ein und dieselbe Person, und »Schiaparelli war nur ein Vorwand, um den Schein zu wahren und ein Gesicht zu retten, das ich [Höhnel] längst verloren habe« (FT 190). Dass der Text nach Angabe des Herausgebers im ursprünglichen Manuskript »ständig zwischen einem er und einem ich« (FT 14) wechselt, unterstützt diese These.

Daneben wird auch eine inzestuöse Beziehung zwischen Schiaparelli und seiner Schwester Sofia angedeutet:

Das Mädchen, sagte er. Sofia. Als ich sie dann bluten sah, sagte er, war es, als würde ich alles ein weiteres Mal verlieren, als könnte ich nicht tief genug graben, nicht tief genug in ihren Körper kriechen, es war die Wärme ihrer Haut und die Narben, sagte er, als könnte ich in den Körper dieses Mädchens kriechen, als würde er dann warm. (FT 226)

Am Turkanasee erhält Schiaparelli einen Brief von Sofia, in dem »sie ihm eröffnet, daß er Vater geworden sei« (FT 191). Geht man von obiger These aus, dass Höhnel und Schiaparelli dieselbe Person sind, muss man annehmen, dass Höhnel auch Sofias Bruder und der Vater des Kindes ist. Und tatsächlich überkommt Höhnel »das Gefühl von Schuld« (FT 192), als er vom Brief erfährt. Damit kommt der Verdacht auf, dass nicht Schiaparelli ein »Vorwand« (FT 190) Höhnels ist, sondern umgekehrt: Schiaparelli nimmt einen anderen Namen an, Ludwig Höhnel, und verdrängt damit, dass er realiter denselben Familiennamen wie Sofia trägt und es sich um Inzest handelt. Nicht Schiaparelli ist eine alternative Identität Höhnels, sondern Höhnel ein Phantasma Schiaparellis, um seiner inzestuösen Realität (und seinem Trauma von der Ermordung der Eltern) zu entfliehen: »[A]ls hätte ich erst eine Geschichte erfinden müssen, nur um mir nicht in die Augen sehen zu müssen. Als bedürfe es all dieser Kulissen und Fassaden« (FT 230). Das erklärt einerseits den unbestimmten und fiktionalisierten Charakter der Eindrücke aus Höhnels angeblicher Kindheit am Anfang von *Heft Drei* und andererseits, weswegen Höhnels Name dem »Registrationsbüro« (FT 14) in Namibia laut Nachforschungen des Herausgebers nicht bekannt sei und wieso sowohl der Herausgeber als auch die Polizei nicht in der Lage sind, Angehörige Höhnels zu ermitteln (vgl. FT 9 u. 14). Als Kind ritzte Schiaparelli die Initialen »LH« (FT 227) in die Rinde eines Baumes. »Erst fünfzehn Jahre später, als sich der Baum ausgewachsen hatte, daß die Borke hart geworden war

und aufbrach und die Schrift erkennen ließ« (FT 227), entdeckte der Vater die falschen Initialen und schrieb Schiaparelli einen Brief, »doch da war es zu spät, da zählten die Worte nichts mehr« (ebd.). Zu diesem Zeitpunkt kann sich Schiaparelli seine Selbstlüge nicht mehr eingestehen: »etwas, das ich auch jetzt nicht über die Lippen bringe. Ein Name nur« (FT 230). Sofia jedoch konfrontiert ihn einmal mit seinem wirklichen Namen: »als sie plötzlich meinen Namen sagte, meinen Namen. Vielleicht erwartete sie sich, daß ich wütend werden oder mich ihre Offenheit in die Enge treiben würde« (FT 216). Doch er hält an der Identität Ludwig Höhnel fest und weist Schiaparelli als fremde Person von sich: »Ich kam erneut auf Ghjuvan, es fiel mir einfach nichts anderes ein [...]. Sie hielt einen Augenblick inne, dann sagte sie etwas und nannte ihn ihren Bruder« (ebd.).

Am Schluss von *Heft Drei* verschwimmen die beiden Identitäten Höhnel und Schiaparelli mehr und mehr ineinander. Höhnel gibt Schiaparellis Geschichte in der Ich-Form wieder, die gelegentlich eingeschoben »sagte er« werden immer seltener, und plötzlich erzählt wieder Höhnel von seiner Kindheit. Als Kind hat sich Höhnel die Sonnenbahn als »schiefe Bahn eines Wagens, der im Kreise fuhr« (FT 170), vorgestellt. Nun fährt er mit Schiaparelli »im Wagen [...] nach Westen« (FT 220) und das Land wird immer karger. Wie die Sonne in ihrer ewigen Kreisbahn gefangen, ziehen Höhnel und Schiaparelli, zu einem (Himmels-)Körper geworden, nach Westen. Die Aufzeichnungen werden immer kryptischer, und das ewige Drehen verliert sich im Nichts: »Nacht für Nacht, diese Sternbilder [...] in diesem behauenen, nahtlos ineinandergreifenden Gefüge, von diesem endlosen Kreisen glattgeschliffen und zu Staub gemahlen, bis jedes Zeichen, jeder Riß und jede Fissur erodiert war« (FT 233).

2.3 Auflösung (*Heft Zwei*)

Während es in den *Heften Drei* und *Vier* um die Suche nach dem Innern geht, drehen sich die ersten beiden Hefte in mehrfacher Hinsicht um die Reise an die Ränder. Zum einen unternehmen Höhnel und Pytheas Reisen an die geografischen Ränder. Felsen, Buchten, Kaps, Klippen und vorgelagerte Leuchttürme, die der Brandung trotzen, sind allgegenwärtig in den Briefen Höhnels. Über Portugal, Spanien, Frankreich und England folgt er der europäischen Küste und kommt wiederholt an Orte, die das in den Titel eingeschriebene Ende der Welt – *Finis Terrae* – sein wollen: das galizische Fisterra, San Teixido, das er »noch ein Ende der Welt, Cabo nel mundo« (FT 125) nennt, und schließlich das englische Land's End. Auch Pytheas reist in extreme Räume, er fährt weiter in den Norden als je ein Zeitgenosse vor ihm. Auf dem Weg an den Rand der damals bekannten Welt kommt es zu zahlreichen Grenzüberschreitungen, wie Edgar Platen feststellt: Schon »die Durchquerung der Straße von Gibraltar« (Platen 2011: 40) ist eine Grenzüberschreitung, dann fährt Pytheas vorbei am Kap Fisterra, wo die Einheimischen glauben, »das Ende der bewohnten Welt« (FT 34) nehme hier seinen Anfang, vorbei an der Île d'Ouessant, wo die Eingeborenen meinen, am »Ende der Welt« (FT 42) zu wohnen, und vorbei an den Hebriden, »die für

sie das Ende der Welt bedeuten« (FT 57), bis an die Packeisgrenze von Island, dem endgültigen »Rand der Erde« (FT 82), wo nichts anderes mehr bleibt, als umzukehren (vgl. Platen 2011: 40f.). Zum andern ist aber sowohl Pytheas' als auch Höhnels Reise eine Reise an die Ränder des Lebens. Pytheas' Logbuch ist durchzogen mit Beschreibungen von Todesriten: Auf den Isles of Scilly werden die Toten »in großen Steingräbern« (FT 47) bestattet, in Irland leben Kannibalen, die »es für eine ehrenvolle Sache halten, ihre Väter, wenn sie sterben, aufzufressen« (FT 49), andernorts werden die Leichen »auf einem Holzgerüst« (FT 62) aufgebahrt und den Elementen ausgesetzt, bis das Fleisch von den Knochen fällt, oder mit einer großen Feier und der Opferung einer Magd auf einem Schiff beigesetzt, das danach angezündet wird. Wohl sind es nicht zuletzt diese Berichte, die Höhnels Faszination für das Logbuch erklären. Schließlich ist auch Höhnels Reise die »von einem, der ans Ende der Welt fuhr, um zu sterben« (FT 157).

In *Heft Drei* ist Höhnel zu seinem Innern vorgestoßen, und »jetzt, wo alles aufbricht, was über die Jahre verschlossen war« (FT 113), reist er an das Ende der Welt, um das Ende seines Lebens zu finden: »was das Ende sein wird, weiß ich bereits, aber ich denke mir, daß in mir etwas zu einem Ende finden könnte, an einem Ort, einer terra incognita« (ebd.). Nachdem er Zugang zu der tieferen Schicht seines Ichs gefunden und sich die Identität Ludwig Höhnel als »Kulisse[]« (FT 230) offenbart hat, löst sich nun, in *Heft Zwei*, als Folge davon diese äußere Identitätsschicht ab – Höhnel stirbt. Wie sich Höhnel in *Heft Drei* »Schicht um Schicht in die Tiefe« (FT 177) grub, dringt nun der Tod »Schicht um Schicht« (FT 146) gegen Innen:

Dieser Tod trug Millimeter um Millimeter ab, durch das Blut, das in den Adern stockte und zersprang, mit der Haut, die sich Schicht um Schicht löste, bis darunter das Schwarz zum Vorschein kam wie Flechten auf einem Fels, das Melanom, der Melanit, und darunter wieder das Salz, die Salzlecke, das Salzlager, das der Wind und der Regen abtrug, bis zum Salband im offen daliegenden Gesteinsbruch, Tag um Tag. (Ebd.)

Höhnels Gedanken sind »nur mehr voneinander unterscheidbar wie die Gesteinsschichten in einem Bruch« (FT 160), und »das Bewußtsein des bevorstehenden Todes fraß sich [...] langsam durch, einer Säure gleich« (FT 145). Wie die Klippen am Rand des Lands von den heranstürmenden Wogen des Atlantik erodiert werden, beginnen sich die äußeren Schichten des Ichs abzulösen. Dieser Prozess spiegelt sich in Höhnels Umgebungsbeschreibungen wider. Überall lösen sich äußere Schichten ab: Die »Korkeichen am Straßenrand« sind »entrindet[]« (FT 114); »auf der vom Sonnenuntergang abgewandten Seite des Zuges atmet das Land aus, es streicht sich die Falten glatt, zieht sich die Haut ab« (FT 119); »vor Santiago schälten sich die Eukalyptuswälder« (FT 120); »an der westlichen Seite, dem Atlantik zu, bröckelt das steinerne Land ins Meer« (FT 122); Schiefer bricht »Platte um Platte in ein gestocktes Meer« (FT 125); die Spitzgiebel der Kaiserstraße sehen aus, »als ob von ihnen Schneelasten abrutschen würden« (FT 134); auf Sofias Gesicht »schält sich die Haut« (FT 137); »der

Asphalt bröckelt[] in Schichten ab« (FT139); das »Betonfundament des Windgenerators« (FT141) wurde freigelegt; die toten Quallen am Strand sind »grau am Rand« (FT144), wie auch die Wolkenbänke »weiß und zerbrechlich an ihren Rändern« (FT145) sind; und der Architekt des Leuchtturms von Cordouan

habe seinen Namen auf einen Stein gemeißelt und ihn unter einer Schicht von Kalkputz verborgen, auf der er wiederum den Namen seines Herrschers eingravieren ließ. So würde am Ende die Erosion seinen Namen wieder zum Vorschein bringen. (FT 128)

Genauso blättert die äußere Identitätsschicht Höhnel ab, und die innere, wahre Schicht kommt darunter hervor.

Um ein weiteres Indiz für den Zerfall der Identität Höhnel zu erläutern, muss Lacans berühmte Theorie vom *Spiegelstadium* (»stade du miroir«) herbeigezogen werden. Das Spiegelstadium ist ein »Fixpunkt in Lacans Werk« (Evans 2002: 277). Anfangs bezeichnet es nur ein bestimmtes Stadium in der kindlichen Entwicklung, später erweitert Lacan den Begriff und sieht darin »die Repräsentation einer permanenten Struktur der Subjektivität« (ebd.). Das Spiegelstadium beschreibt einen Prozess in der Ichbildung: Aufgrund der »fehlenden Koordination des Körpers« (ebd.: 278) empfindet das Kind seinen Körper als »zerstückelte[n] Körper« (ebd.). Im Spiegelstadium entwirft das Kind durch den Blick in den Spiegel, d.h. durch die Identifizierung mit dem eigenen Spiegelbild, ein imaginäres Bild von der *Gestalt* seines Körpers. Dadurch wird die Abgrenzung des eigenen Ichs als einem erlebbaren Ganzen von der Umgebung ermöglicht. Demzufolge ist das Ich »das Resultat der Identifizierung mit seinem eigenen Spiegelbild« (ebd.). In *Heft Zwei* kommen immer wieder Spiegel vor, doch nie kann Höhnel sein Spiegelbild als Ganzes erkennen. Einmal »hängt der Spiegel so niedrig, daß man nur Kinn und Mund sieht« (FT118), auf einer Fähre hängt »ein oxydierter Spiegel« (FT137), in dem man nichts erkennen kann, die »spiegelnde Oberfläche eines Sees« (FT129) macht »die optische Täuschung nur noch unerträglicher« (ebd.), und auf Velásquez' Gemälde *Las Meninas*, das in einem Hotelzimmer hängt, ist »ein blinder Spiegel« (FT108) abgebildet.³ Die *Identifikation* scheitert. Höhnels Ich lässt sich nicht mehr abgrenzen, es verliert seine Ganzheit und wird zu einem *zerstückelten Körper*. Auf den Îles Chausey, am Ende seiner Reise, wird das Motiv des zerstückelten Körpers wieder aufgerufen: Höhnel erinnert sich zuerst an einen »Vergnügungspark in Windhoek«, wo es »Figuren aus Karton« (FT146) gab, bei denen das Gesicht ausgeschnitten war, um sich darin fotografieren zu lassen, und dann an eine Zirkusvorstellung, bei der er »über den Zaun gestiegen war, um die Dame ohne Unterleib

3 | *Las Meninas* ist, nebenbei bemerkt, eine interessante Referenz zu *Finis Terrae*. Beide Werke haben eine Metaebene: Ähnlich Schrott, der sich selbst als Herausgeber in *Finis Terrae* hineinschreibt, zeigt auch *Las Meninas* Velásquez selbst, wie er mit einem Pinsel in der Hand vor einer Leinwand steht. Der Betrachter sieht nur die Rückseite der Leinwand, die Velásquez bemalt. Damit wird auch in *Las Meninas* ein Rätselspiel mit dem Rezipienten vollzogen, denn dieser muss sich fragen, was sich dahinter versteckt.

zu sehen, um mit eigenen Augen zu sehen, wo die Dinge aufhörten und wie sie endeten« (FT147). Es ist nicht mehr klar, wo die Dinge anfangen und wo sie enden. Höhnels Ich ist nicht mehr klar umgrenzt, es beginnt mit der Umgebung zu verschwimmen. Er fällt in einen »Schlaf, der wie ein endloses Fallen über den Rand der Welt ist« (FT145). Seine Gedanken gehen »ins Leere« (FT144), bis am Schluss auch die Sprache ihren Sinn verliert: Der Tod nagt an Höhnel, »bis das Holz der Sprache morsch wurde und diese Worte auch noch als letztes zerfielen« (FT146). Wie in Pytheas' Logbuch, wo Lücken mit senkrechten Strichen markiert werden, verlieren sich die Worte im Nichts. Entsprechend Lacans Diktum, dass das »Unbewusste wie eine Sprache strukturiert« (Evans 2002: 322) sei, löst sich damit auch die Identität Ludwig Höhnel auf.

Dass der Auflösungsprozess auf einer Insel stattfindet, passt zu *Heft Vier*, wo Höhnels Verschwinden mit den zwei Forschern, die auf der Süd-Insel des Turkanasees verloren gingen, vorweggenommen wurde. Die Insel ist der letzte Rückzugsort in einer Welt, die sich als Kugel herausgestellt hat, in der es kein »jenseits Thule« (FT168) mehr gibt. Sie symbolisiert das Innere. Das Innere, das nach der Auflösung der äußeren Ich-Schicht Höhnel übrig bleibt, ist Schiaparelli, den Schrott später in Seillans trifft. In der »Hoffnung, beim Wiederlesen auf etwas zu stoßen, das in der Niederschrift nicht zur Sprache findet, sich aber doch in den Wörtern festkrallt« (FT132), hat Höhnel die Briefe an seine tiefere Ich-Schicht, Schiaparelli, adressiert. Wenn Schrott im Vorwort die Frage nach dem »Motiv Höhnels, diese Aufzeichnungen überhaupt zu verfassen« (FT 9), stellt, ist die Antwort wohl, dass es sich um ein Geständnis gegenüber seiner selbst handelt – die Auflösung einer Selbstlüge, die die Auflösung der Identität Ludwig Höhnel mit sich zieht.

2.4 Das Begehren

Höhnel ist den »Gesetzen einer inzestuösen Mechanik unterworfen. Merkur, Venus, Erde, Mars, Jupiter und Saturn. Mein Vater, meine Mutter, Ghjuvan, Sofia und ich« (FT 217). Wie Planeten sind die Menschen auf »genau abgezielten Bahnen« (ebd.) gefangen, und letztlich lässt sich alles »nur auf sogenannte Triebe und Kräfte« (ebd.) zurückführen. Die »einzig greifbare Wirklichkeit« (FT178) besteht »in den Bedürfnissen des eigenen Körpers« (ebd.). Die Triebe sind der Ursprung von allem. Lacan unterscheidet zwischen dem *Begehren* (»désir«) und dem *Bedürfnis* (»besoin«; Evans 2002: 53f.). Während das Bedürfnis ein rein biologischer Instinkt ist, der befriedigt werden kann, muss das Begehren immer unbefriedigt bleiben und »übt einen konstanten und immerwährenden Druck« (ebd.: 55) auf den Menschen aus. Dabei sind die einzelnen Triebe immer »Partialmanifestationen einer einzelnen Kraft: des Begehrens« (ebd.). In *Finis Terrae* äußert sich das Begehren in mannigfaltigen Trieben: In der »gedankenlosen Gier« (FT190), mit der Schiaparelli »in das Innere, in die Erde« (ebd.) gräbt, wobei das Graben ein sexuelles Konnotat erhält; in Höhnels ödipa-

ler »Sehnsucht« (FT 202) nach seiner Mutter;⁴ in Pytheas' und Höhnels Suche nach den Rändern; allgemein in der Sehnsucht nach dem Fremden, die sich in der Reisesehnsucht, in der Todessehnsucht und in der Sehnsucht nach der Frau, die für den Mann als das Fremde markiert ist, ausdrückt. »Mit Männern zu schlafen, das war einfach, es brauchte kein Zimmer dafür [...], es war etwas, wo es keine Scham gab, man bei sich blieb und nichts einen in Frage stellte« (FT 210). Die Frau dagegen ist der »Abgrund, an dem der Mann zu Grunde geht« (Weibel 2008: 218). Sie ist »der Spiegel des Erschreckens des Mannes vor der Entdeckung seiner eigenen Triebwelt« (ebd.). Angesichts von Sofias nacktem Körper sagt Höhnel: »es war nur ihr Körper, der mir zu schwer war, daß ich nicht wusste, wo ihn anfangen, weil da nichts war, das ich wiedererkannte von mir« (FT 209). Wenn Höhnel von seiner Sehnsucht nach Sofia spricht, scheint er geradezu Lacans Vokabular zu verwenden, wie folgende Stelle beweist: »Sie übte auf mich eine eigenartige Anziehungskraft aus, aber ich scheute vor jeder Berührung zurück; das Begehren nahm nicht die Form einer Begierde an, nein, es erstickte, ich erstickte es in mir« (FT 216). Das Begehren bleibt, es kann nicht die »Form einer Begierde« annehmen und befriedigt werden. Auch im Drang des Herausgebers und des Lesers nach der Entschlüsselung von Höhnels Heften äußert sich das Begehren, die Lust, dem rätselhaften Text auf den Grund zu gehen. Auch dieses Begehren muss schließlich unbefriedigt bleiben, denn an zentralen Stellen bricht Höhnels Text jeweils ab: »Schiaparelli, nein, er war (die untere Hälfte der Seite ist abgerissen)« (FT 191). Der Herausgeber stellt die Existenz von Höhnel in Frage – zurecht, wie sich gezeigt hat – aber gleichzeitig behauptet er, diesen getroffen zu haben. Es handelt sich um eine Lüge, die dazu dient, das Begehren des Lesers zu schüren. So mutet diese Begegnung auch reichlich surreal an:

in einem kahlen Atelier, dessen Fenster trotz des hellen Nachmittages mit schwarzen Stoffbahnen verhängt waren. Es saßen nur drei Leute da, jeder in einer der Ecken. Ich stellte mich also in die vierte, neben der Tür; Stühle gab es keine mehr. Sonst war da nichts, kein einziges Möbelstück, einfach nichts. [...] Irgendwann kam Höhnel herein. (FT 8)

Durch ein geschicktes Täuschungsspiel, das einerseits die Authentizität der Hefte betont, sie aber andererseits gerade wieder in Frage stellt, beschwört der manipulative Herausgeber das Begehren des Lesers am Text (vgl. Greiner-Kemptner 1998).

4 | In Bezug auf *Finis Terrae* ein sehr gewinnbringendes Thema, das hier leider nicht weiter behandelt werden kann.

3. FAZIT

Finis Terrae präsentiert mit den vier Heften von Ludwig Höhnel das Psychogramm eines zerfallenden Bewusstseins. Hinweise sowohl in den Heften selbst als auch im Vorwort legen nahe, dass Höhnels Schriften zu einem großen Teil auch dessen Unbewusstes ausdrücken. Demzufolge wurde die These aufgestellt, dass Schiaparelli eine Projektion Höhnels ist. Später erwies sich jedoch die umgekehrte Annahme, dass Höhnel ein Phantasma Schiaparellis ist, als plausibler. Mithilfe dieser Projektion versucht Schiaparelli, seiner traumatischen Vergangenheit zu entfliehen. Im Verlauf von *Heft Drei* beginnt sich diese Selbstlüge aufzulösen, was dazu führt, dass sie am Ende von *Heft Zwei* endgültig obsolet wird und die Identität Ludwig Höhnel zerfällt. Besonderes Augenmerk verdient dabei das Konstruktionsprinzip von *Finis Terrae*. Die vier Hefte Höhnels werden mit verschiedenen erzählerischen Verfahren als authentisch markiert. So wird die fiktive Geschichte Ludwig Höhnels mit faktischen Informationen verwoben, wobei dem Leser die Unterscheidung zwischen den fiktiven und realen Inhalten erschwert wird, und den Heften ist ein mit dem Namen des Autors unterzeichnetes Vorwort vorangestellt, das sich jedoch bald als manipulativ offenbart. In der *mehrschichtigen* Textgestalt des Romans spiegelt sich die *mehrschichtige* Struktur des Bewusstseins des Protagonisten, während die Suche des Protagonisten nach tieferen Bewusstseinsschichten im Begehren des Lesers, die Textschichten von *Finis Terrae* zu entschlüsseln, ihre Entsprechung findet.

LITERATUR

- Anonymus (1972): Leakey's New Skull Changes Our Pedigree and Lengthens Our Past. In: Science News 102, Nr. 21, S. 324.
- Beaulieu, J.-B. Colbert de/Giot, P.-R. (1961): Un statère d'or de Cyrénaïque découvert sur une plage bretonne et la route atlantique de l'étain. In: Bulletin de la Société préhistorique de France 58, Nr. 5/6, S. 324–331.
- Breitbarth, Claudia (2010): Das mehrdimensionale Spiel mit Authentizitäts- und Historizitätsfiktion in Raoul Schrotts Prosawerken. In: Peter Hanenberg u.a. (Hg.): Kulturbau. Aufräumen, Ausräumen, Einräumen. Frankfurt a.M., S. 335–349.
- Evans, Dylan (2002): Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien.
- Fuchs, Vivian E. (1935): The lake Rudolf Rift Valley Expedition, 1934. In: The Geographical Journal 86, Nr. 2, S. 114–137.
- Greiner-Kemptoner, Ulrike (1998): »Die unendliche Erfahrung der Unendlichkeit«: zu Raoul Schrotts Roman »Finis Terrae«. In: Österreich in Geschichte und Literatur 42, H. 3, S. 176–183.
- Höhnel, Ludwig Ritter von (1892): Zum Rudolph-See und Stephanie-See. Die Forschungsreise des Grafen Samuel Teleki in Ost Äquatorial-Afrika 1887–1888. Wien.

- Höppner, Stefan (2007): *Ultima Thule im Südmeer*. Raoul Schrotts »Tristan da Cunha« als utopischer Roman (mit einem Seitenblick auf »Finis Terrae«). In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Raoul Schrott, H. 176*, S. 27–42.
- Platen, Edgar (2011): *Erhabenheit und Transitorik: postmoderne Romane historischer Arktisexpeditionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Nadolny, Ransmayr, Köhlmeier, Schrott, Mosebach). In: Monika Unzeitig (Hg.): *Grenzen überschreiten – transitorische Identitäten*. Bremen, S. 31–44.
- Pytheas von Marseille (1959): *Über das Weltmeer*. Die Fragmente übers. u. erl. v. Dietrich Stichtenoth. Köln/Graz.
- Ritók, Zsigmond (2002): Árpád Szabó. In: *Gnomon* 74, H. 8, S. 736–739.
- Rühling, Lutz (2008): *Fiktionalität und Poetizität*. In: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München, S. 25–51.
- Schiaparelli, Giovanni Virginio (1876): *Die Vorläufer des Copernicus im Alterthum*. Historische Untersuchungen. Leipzig.
- Schrott, Raoul (2009): *Finis Terrae*. Ein Nachlass. Frankfurt a.M.
- Tichy, Herbert (1980): *See an der Sonne: Auf den Spuren der frühen Menschen*. Wien.
- Weibel, Peter (2008): *Masochismus als post-phallisches Mandat: Fleisch, Fetisch, Freiheit*. In: Ludger Schwarte (Hg.): *Philosophien des Fleisches. Das Theater der Libertinage zwischen Kunst und Wissenschaft (1680–1750)*. Hildesheim, S. 217–234.

Peepshow und Perfektion

›Deutschlandbilder‹ – Genese und Funktionen in Zülfü Livanelis Roman *Leyla'nın Evi*¹

ROBERT WEGENER

Abstract

From the end of the 19th century until today, many Turkish writers have painted a picture of Germany and Germans. Although there has been a lot of imagological research conducted regarding the use of Turkish characters and Turkey in German fictional and non-fictional texts, the reverse has not been undertaken to any great extent. In the first chapter of this article I discuss the problems encountered in using an imagological approach for analysing fictional works. Following this the results of completed studies concerning images of Germany and Germans in Turkish writing are presented. Finally, as a case study, I analyse and interpret Zülfü Livaneli's popular novel, Leyla'nın Evi, and in particular its Turkish characters' perceptions of Germany and the novel's German characters. This analysis shows two key distinctions and their usefulness when performing imagological research, namely: the perceptive and apperceptive consciousnesses of the characters, and the difference between the main characters' individually attributed images versus commonly shared stereotypes.

Title: Peepshow and Perfection: The Genesis and Functionality of Images of Germany in Zülfü Livaneli's Novel *Leyla'nın Evi*

Keywords: imagology; national stereotypes; image of Germany; Turkish literature; contemporary literature

1. IMAGOLOGIE IM RAHMEN DER INTERKULTURELLEN LITERATURWISSENSCHAFT

Die Fragestellung, »welche ›Bilder der Anderen‹ in der Literatur vorkommen, mit welchen Mitteln und Effekten diese Bilder als ›Fiktionen des Fremden‹ literarisch, künstlerisch modelliert sind und welchen Beitrag Literatur damit zur interkulturellen Verständigung leistet oder auch verfehlt« (Mecklenburg 2008: 241), ist unter dem Begriff der »Interkulturellen Imagologie« (ebd.) ein anerkannter Untersuchungsgegenstand der interkulturellen Literaturwissenschaft geworden. Alternativ dazu ist auch von »komparatistischer Imagologie« die Rede, wenn »Fremdheit Züge einer nationalen Imago, eines Bildes vom ande-

¹ | Ich möchte Prof. em. Dr. Şeyda Ozil für ihre kritischen Anmerkungen und Ersel Kayaoğlu für die Durchsicht der Übersetzungen danken.

ren Land (und von dessen Bewohnern) annimmt« (Corbineau-Hoffmann 2004: 195).

An der Praxis imagologischer Untersuchungen in den Literaturwissenschaften kritisiert Florack (2007: 18–21) in Auseinandersetzung mit den Untersuchungen Leitners (1989), Blaichers (1992) und Zacharasiewicz' (1998), dass aus verschiedenen Einzelbeobachtungen häufig ein Gesamtbild konstruiert werde, welches erst durch eine inadäquate »mosaikartige Zusammensetzung über Textgrenzen hinweg« (ebd.: 21) entstehe. Die Überschreitung der Textgrenzen führe dazu, dass »das Strukturgefüge des einzelnen Werks« vernachlässigt und »de[r] Blick auf die komplexen kulturellen Verweisungszusammenhänge, in denen jedes Strukturelement steht« (ebd.), verstellt werde. Sie betont die Notwendigkeit, die »stets besondere Funktion, [...] die Motive des Fremden in den jeweiligen Texten haben« (ebd.), zu berücksichtigen. Es kann folglich nicht darum gehen, aus der Lektüre verschiedener Texte unter Vernachlässigung ihrer strukturellen Integration ein allgemeines Nationenbild – »Deutschlandbilder« oder stereotype »deutsche« Figuren – herauszuarbeiten, stattdessen ist zu analysieren, welche Gestalt und Funktion sie im jeweiligen Text haben. Das bedeutet mitunter die Möglichkeit, dass »es in Texten mit Nationalstereotypen überhaupt nicht um die Darstellung einer fremden Kultur« geht (Florack 2003: 37). Selbst wenn bestimmte Verhaltensweisen oder Typen immer wieder in verschiedenen Texten verwendet werden, bleibt bei der Analyse die Funktion entscheidend, welche ihnen im konkreten Textzusammenhang zukommt (vgl. Florack 2007: 60). Am Beispiel von »Deutschlandbildern« hat Behrendt (2007: 146) zwei Ebenen der Konkretion nationaler Images identifiziert:

Definitorisch lässt sich festhalten, dass Deutschlandbilder mentale Konstruktionen sind, die sowohl wahrnehmungsnah (perzeptiv) als auch reflexiv (apperzeptiv) entstehen. Sie bestehen aus abstrakten Symbolen und Assoziationen, die Erkenntnis stützend und Orientierung gebend unser Denken und Handeln gegenüber dem beeinflussen, was in unserem Umfeld als Deutschland bezeichnet wird.

Die Unterscheidung zwischen perzeptiver und apperzeptiver Ebene, welche an der Entstehung von Nationenbildern beteiligt sind, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit auf die Wahrnehmung und Reflexionen der Figuren in literarischen Texten übertragen. Was Figuren etwa als »deutsch« wahrnehmen, ob und wie sie diese Wahrnehmung reflektieren und welchen Einfluss ihre Reflexionen im weiteren narrativen Verlauf haben, sind die wesentlichen Fragen, die bei der Analyse der Figuren zu beantworten sind. Dabei gilt es zugleich, die allgemeine Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit, die der Figur innerhalb der Erzählung zugestanden wird, für eine angemessene Beurteilung heranzuziehen. Gerade der Übergang von der perzeptiven zur apperzeptiven Ebene, also das kognitive Schlussfolgern aus den Erlebnissen und Wahrnehmungen z.B. in Hinblick auf »Deutschland« und »deutsche« Figuren, erscheint für interkulturelle Fragestellungen relevant.

Literarische Texte bieten dem Leser grundsätzlich die Möglichkeit, die Genese individueller »mentaler Konstruktionen« einzelner Figuren, also auch die Entstehung von Nationenbildern,² zu beobachten und deren Auswirkungen auf die Haltung und das Handeln der Figur mitzuverfolgen. Dabei kann die Erzählinstanz die Erlebnisse und Reflexionen der Figuren relativieren, bestätigen oder unkommentiert lassen. Deshalb ist das Verhältnis der Erzählinstanz zu den Figuren zu berücksichtigen. Literarische Figuren bilden aufgrund ihrer perzeptiven Wahrnehmungen und apperzeptiven Reflexionen ein je spezifisches individuelles Bild über eine Nation aus, welches mit außerliterarischen, relativ stabilen und verbreiteten Stereotypen übereinstimmt oder diese relativiert.³ Für den Fall der Übereinstimmung lässt sich sagen, dass die Wahrnehmungen und Reflexionen der Figuren die außerliterarischen Stereotypen, welche sich als Formen »erstarrten Denkens« (Mecklenburg 2008: 239) gerade durch Erfahrungsarmut auszeichnen, mit den Erfahrungen der Figuren zumindest potentiell (re-) legitimieren, falls diese nicht anderweitig problematisiert werden.

Die Trennung zwischen Perzeption und Apperzeption bei der Analyse der Figuren sowie die Analyse des Verhältnisses zwischen Bildern und Stereotypen sind für eine adäquate Untersuchung der Funktion nationaler Images in fiktionalen Texten unverzichtbar.

2. DEUTSCHLANDBILDER IN DER TÜRKISCHEN LITERATUR – FORSCHUNGS-LAGE

Während für das Gebiet der ›Türkeibilder‹ und ›Bilder von Türken‹ in deutschsprachigen Texten eine Reihe von jüngeren Untersuchungen türkischer ForscherInnen vorliegen – z.B. Kula (1992, 1993, 1997), Öztürk (2000), Ünlü (2005), Karakuş (2006) und Coşan (2009) –, sind Untersuchungen zu Bildern von ›Deutschland‹ und ›deutschen‹ Figuren in erzählenden türkischen Texten bzw. Filmen hingegen ein bisher wenig untersuchtes Phänomen.⁴ Zwar bietet Hofmann (2013: 8) »ausgewählte Studien zur türkischen Gegenwartslitera-

2 | Anstatt Bilder einer ›Nation‹ lassen sich selbstverständlich auch die einer ›Religion‹ oder einer ›Kultur‹ mit dem gleichen Vorgehen untersuchen. Die konkrete Wahl sollte sich an den entsprechenden Bezeichnungen in den literarischen Texten orientieren.

3 | ›Bilder‹ und ›Stereotypen‹ lassen sich in einem ersten Zugriff definitorisch folgendermaßen unterscheiden: »Während sich ein Stereotyp gerade durch seine große Konstanz und Allgemeingültigkeit auszeichnet, kann ein ›Bild‹ (Image) stark variabel und sehr individuell geprägt sein.« (Stierstorfer 2003: 11)

4 | Die imagologische Untersuchung von Ahmet Koçak, die die Darstellung Europas in türkischen Romanen des 19. Jahrhunderts zum Thema hat, behandelt Deutschland sowie deutsche Figuren anhand von verschiedenen Romanen Ahmet Mithats sowie Halit Ziya Uşaklıgil's *Aşk-ı Memnu* (»Verbotene Liebe«) auf lediglich vier Seiten (vgl. 2013: 56ff.). Sein Interesse gilt jedoch stärker der Darstellung ›europäisch‹ verstandener sozio-kultureller Phänomene wie Hygiene, Einladungen usw. als nationalen Bildern.

tur«, die er als integralen Bestandteil seines Konzeptes der »deutsch-türkischen Literaturwissenschaft« (ebd.) betrachtet. Allerdings stehen im Mittelpunkt seiner Analysen der Übersetzungen türkischsprachiger Romane keine deutsch-türkischen Konstellationen,⁵ sondern der »Umgang [...] mit Tradition und Moderne, mit der Bedeutung der Religion und mit Genderkonzepten« (ebd.: 11). Auch die turkologischen Beiträge in Hofmann/Pohlmeier (2013) behandeln diesen Aspekt nicht.⁶ Deshalb bilden die aktuellen Arbeiten von Karakuş (2010) zu Sabahattin Alis Roman *Die Madonna mit dem Pelzmantel* (2008; *Kürk Mantolu Madonna* [1943]) und von Kayaoğlu (2010) zur Darstellung Deutschlands in türkischen Yeşilçam-Filmen der 1960er bis 80er Jahre einen wichtigen Ansatz.⁷

Die bisher einzige umfassendere Arbeit auf diesem Gebiet wurde vor mittlerweile 30 Jahren publiziert: Riemann (1983) stellt zahlreiche Autoren vor, die seit Ende des 19. Jahrhunderts ihren Lesern literarische und nicht-literarische Deutschlandbilder vermittelt haben. Dazu zählen Reisebeschreibungen u.a. von Ahmet İhsan Tokgöz (vgl. ebd.: 1ff.), Ahmet Mithat (vgl. ebd.: 7f.) oder Ahmet Haşım (vgl. ebd.: 8ff.) ebenso wie literarische Texte von Sabahattin Ali (vgl. ebd.: 20), Haldun Taner (vgl. ebd.: 23ff.),⁸ Sevgi Soysal (vgl. ebd.:

5 | Hofmann behandelt von Orhan Pamuk die Romane *Das schwarze Buch* (1994; *Kara Kitap* [1990]), *Das neue Leben* (1998, *Yeni Hayat* [1994]), *Rot ist mein Name* (2001; *Benim adım kırmızı* [1998]) sowie von Nedim Gürsel *Turbane in Venedig* (2002; *Resimli Dünya* [2000]) und von Mario Levi *Istanbul war ein Märchen* (2008; *Istanbul Bir Masaldı* [1999]). Lediglich bei Levi wird kurz auf die Thematisierung des Holocausts eingegangen (vgl. 2013: 217f.).

6 | Einzige Ausnahme ist der Beitrag von Hendrich, in dem Mario Levis literarisches Werk vorgestellt wird. Sie geht wie Hofmann auf den Aspekt des Holocausts in *Istanbul war ein Märchen* ein (vgl. Hendrich 2013: 188f.). Wichtig ist ihr Hinweis, dass in der deutschen Übersetzung der Epilog fehlt (vgl. ebd.: 186), wodurch die Problematik deutlich wird, die entstehen kann, wenn lediglich auf Übersetzungen zurückgegriffen wird. Ünal (2013: 42ff.) zeigt am Beispiel von Wolfgang Riemans Übersetzung von Livanis Roman *Mutluluk (Glückseligkeit)* [2008]) detailliert die Schwierigkeit der Übersetzung von Phraseologismen vom Türkischen ins Deutsche und kommt zu dem Fazit: »Während die autorisierte Übersetzung die türkischen Phraseologismen durch vermeintlich entsprechende Ausdrücke der deutschen Sprache wiedergibt, weicht deren konnotative Bedeutung in den meisten Fällen von derjenigen des türkischen Originals ab.« (Ebd.: 85) Auch Schweißgut (2013: 164) betont die Notwendigkeit der Arbeit mit den türkischen Originalen: »Übersetzungen, seien sie auch noch so gelungen, bleiben stets unzureichend, so dass Türkischkenntnisse nötig sind, um sich die sprachliche Ebene zu erschließen.«

7 | Kayaoğlu (2012) gibt einen Überblick über die filmische Darstellung Deutschlands als Ziel der Arbeitsmigration, der auch auf die Darstellung Deutschlands und deutscher Figuren eingeht.

8 | Riemann geht u.a. kurz auf die 1953 bzw. 1954 veröffentlichten Kurzgeschichten *Fraulein Haubold'un Kedisi* (»Frau Haubolds Katze«) und *45 Marka Seksapil* (»Sexappeal für 45 Mark«) ein.

27ff.)⁹ und Cengiz Dağcı (vgl. ebd.: 33ff.).¹⁰ An diesen AutorInnen wird deutlich, dass bereits lange vor dem Anwerbeabkommen zwischen Deutschland und der Türkei im Jahre 1961 türkisch-deutsche interkulturelle Konstellationen Thema in der türkischen Literatur waren. Darüber hinaus finden sich einschlägige deutschsprachige Texte aus der Zeit vor 1961.¹¹

Dagegen haben Hofmann und Pohlmeier vorgeschlagen, die »deutsch-türkische Literatur« auf deutschsprachige Texte zu begrenzen und mit dem Jahr 1961 beginnen zu lassen. Sie definieren »deutsch-türkische Literatur« als

Literatur in deutscher Sprache, in deren interkultureller Konstellation es zuerst und dezidiert um die Überwindung klischeehafter Bilder des Deutschen wie des Türkischen geht. [...] Die Geschichte der deutsch-türkischen Literatur beginnt mit dem Anwerbeabkommen [...]. (Hofmann/Pohlmeier 2013: 8)

Im Widerspruch zu dieser sprachlichen Grenzziehung erkennt Hofmann (2013: 16ff.) mit seinen *Studien zur türkischen Gegenwartsliteratur* an anderer Stelle die Bedeutung der in türkischer Sprache verfassten Texte als Bestandteil der »deutsch-türkischen Literaturwissenschaft« an. Außerdem enthält die Priorisierung in der angeführten Definition ein weniger literarisches als pädagogisches und damit pejoratives Moment, das Texte marginalisiert, welche diese Maßstäbe nicht erfüllen. Wie problematisch dieses Vorgehen ist, zeigt sich, wenn Hofmann (2013: 161) für seine Analysen zur türkischen Gegenwartsliteratur erklärt: »Für ein anspruchsvolles Lesepublikum und für die Literaturwissenschaft von Interesse sind aber nicht islamistisch orientierte Autorinnen und Autoren, die mit der Rückwendung zu den vermeintlichen ›Wurzeln‹ der türkischen Kultur die Europäisierung und die Verwestlichung der Türkei rückgängig machen wollen.« Hier werden ohne eingehende Begründung Texte ausgeschlossen, die für das Verständnis bedeutender anti-›westlicher‹ Diskurse in der türkischen und deutschen Gesellschaft zentral wären. Dabei können und sollten solche Texte gerade aufgrund ihres Gehalts an offensichtlich als problematisch empfundener ›Fremdheit‹ für die interkulturelle Literaturwissenschaft ebenso wie für das anspruchsvolle Lesepublikum von besonderem Interesse sein.

9 | Behandelte Roman: *Tante Rosa* (Originaltitel), veröffentlicht 1968.

10 | Dağcı erzählt in seinen 1956 und 1957 veröffentlichten Romanen *Korkunç Yıllar* (»Furchtbare Jahre«) und *Yurdunu Kaybeden Adam* (»Der Mann, der seine Heimat verlor«) den Krieg in Russland aus der Perspektive eines Krimtataren, der zunächst in der Roten Armee und dann in der »Legion Turkestan« kämpft.

11 | Ein bisher weitgehend unbeachtet gebliebener deutschsprachiger Text aus der Zeit vor dem Anwerbeabkommen ist der unter dem Pseudonym Kurban Said veröffentlichte Roman *Das Mädchen vom goldenen Horn* aus dem Jahr 1938 (vgl. Karakuş 2009).

Für die Zeit nach 1961 benutzt Riemann den Begriff der »Deutschlandliteratur«¹² für die Literatur von bzw. über die Gastarbeiter in türkischer Sprache, welche er mit den Erzählband *Almanya Almanya* (1965) von Nevzat Üstün, dem Roman *Türkler Almanya'da* (1966) von Bekir Yıldız und dem Gedichtband *Koca sapmalarda biz vardık* (1968) von Yüksel Pazarkaya beginnen lässt (vgl. Riemann 1983: 41). Auf diese drei Autoren konzentriert sich auch seine Darstellung; er konstatiert, dass diese »Deutschlandliteratur« zu einer breiten Literaturströmung geworden sei, und führt weitere Autoren wie Fethi Savaşçı oder Adalet Ağaoğlu an (vgl. ebd.: 99ff.). Riemann publizierte zudem eine Bibliografie »literarische[r] Arbeiten türkischer Autoren, in denen es um Deutschland und die Türkei, um Deutsche und Türken geht.« (Riemann 1990: VII) Diese Bibliografie mit dem Titel *Über das Leben in Bitterland* enthält 1100 einschlägige Angaben, die – über die zitierte Selbstcharakterisierung hinausgehend – auch nicht-literarische Werke und nicht-türkische Autoren umfassen, und demonstriert damit eine reiche potentielle Quellenlage.

Diesen Pionierarbeiten zur Darstellung Deutschlands in der türkischsprachigen Literatur folgt erst 20 Jahre später ein Beitrag von Reckermann (2003). Sie behandelt kurz Bekir Yıldız, Füzün und Adalet Ağaoğlu (vgl. ebd.: 330–333.), wobei sie die Texte von Yıldız und Füzün als »Hasstiraden« (ebd.: 336) bezeichnet. Für Yıldız stellt sie beispielsweise fest: »Die Verderbtheit der [deutschen] Frau zieht sich wie ein Leitmotiv durch Yıldız' Vorstellungswelt«, während der türkische Mann »einerseits den großen Frauenbeglucker« repräsentiere, andererseits der »Bewahrer menschlicher Werte« (ebd.: 331) sei, wohingegen Ağaoğlu in ihrem Roman *Die zarte Rose meiner Sehnsucht*¹³ »[a]nalytisch und differenziert«¹⁴ erzähle. Allerdings geht Reckermann bei ihren Ausführungen nicht auf den Unterschied zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten ein, zudem unterbleibt wohl aus Platzgründen in ihrem Überblick eine eingehendere Analyse der angeführten Textbeispiele. Als in Deutschland lebende, aber auf Türkisch schreibende Autoren stellt sie Aras Ören, Güney Dal und Fakir Baykurt (vgl. ebd.: 336–339) vor.

Lerch nennt die türkischsprachige Literatur von türkeistämmigen Autoren, die im Ausland, vorwiegend in Deutschland, leben, »gurbet edebiyatı« (Lerch 2004: 53), also »Literatur der Fremde«. Die deutschsprachigen Texte dieser Autoren zählt er hingegen zur deutschen Literatur. Für die erste Kategorie nennt er wie Reckermann Aras Ören und Bekir Yıldız.¹⁵ In der zweiten Kategorie, für die keine Beispiele angeführt werden, lassen sich Autoren wie Özdamar und

12 | Riemann übersetzt den türkischen Begriff »Almanya Edebiyatı«, der sich im »Sprachgebrauch türkischer Literaten [...] eingebürgert« habe (Riemann 1983: 40, Anm. 92).

13 | Türkischer Titel: *Fikrimin Ince Gülü*.

14 | Vgl. auch die Interpretation von Dayioğlu-Yücel (2005: 163–179).

15 | Lerch führt jedoch an, dass Yıldız lediglich vier Jahre in Deutschland gelebt hat und danach in die Türkei zurückgekehrt ist. Yıldız hat sich später anderen Themen zugewandt (vgl. Lerch 2003: 54).

Zaimoğlu verorten. Zur Bedeutung Deutschlands in der türkischen Literatur stellt er fest:

Das Thema Deutschland aber ist im Begriff, eine eigene Sparte der türkischen Literatur zu werden oder auch, sofern die Autoren Türken sind, aber deutsch schreiben, der deutschen. Wie sich diese Literatur, die vorerst noch eine Literatur der so genannten ›Deutschländer‹ ist, weiterentwickeln wird und in welcher Weise sie in Zukunft auf die in der Türkei geschaffene Literatur Einfluss nehmen kann, vermag noch niemand zu sagen. (Lerch 2003: 54)

Implizit sieht Lerch für die weitere Entwicklung die Möglichkeit einer Literatur, die ›Deutschland‹ thematisiert, ohne dass hier von »gurbet edebiyatı« im Sinne eines Migrationshintergrundes der Autoren die Rede sein muss. Die weitere Entwicklung der türkischen Gegenwartsprosa in den folgenden zehn Jahren zeigt, dass ›Deutschland‹ vor allem mit Bezug auf den Zweiten Weltkrieg und die Judenverfolgung in den letzten Jahren tatsächlich von Autoren aufgegriffen wird, die nicht als ›Deutschländer‹ (»Almancılar«) oder dauerhafte ›Migranten‹ bezeichnet werden können.¹⁶

3. ZÜLFÜ LIVANELİ: *LEYLA'NIN EVİ*

Von dem Komponisten, Sänger und Schriftsteller Zülfü Livaneli liegen verschiedene literarische und biografische Texte in deutscher Übersetzung vor,¹⁷ während der für die Untersuchung ausgewählte Text *Leyla'nın Evi* (»Leylas Haus«)¹⁸

16 | So besteht der Roman *Dualar kalıcı* (2007) von Tuna Kiremitçi aus den Dialogen zwischen einer jungen türkischen Auslandsstudentin und einer deutschen Jüdin, die wegen ihrer Heirat mit einem türkischen Juden aus dem nationalsozialistischen Deutschland nach Istanbul migrierte. Die Gespräche, in denen die alte Dame ihre Vergangenheit schildert, finden in einer nicht näher bezeichneten französischen Kleinstadt statt. Mit der Arbeit von deutschen Exilwissenschaftlern an der Istanbul Üniversitesi beschäftigt sich der Roman *Sevgili Üniversite* (2009) von Dehen Altın. Im Roman *Serenad* (2011) von Zülfü Livaneli wird das Schicksal des Flüchtlingsschiffs Struma im Februar 1942 thematisiert, das im Schwarzen Meer mit Hunderten jüdischen Flüchtlingen an Bord von einem sowjetischen U-Boot versenkt wurde; im Roman *Nefes Nefese* (2002) der sehr populären Autorin Ayşe Kulin geht es um die Rettung französischer Juden, die von türkischen Diplomaten mit einem Zug durch das besetzte Europa in die Türkei gebracht werden.

17 | *Serenade für Nadja* (2013); *Roman meines Lebens. Ein Europäer vom Bosphorus* (2011); *Glückseligkeit* (2008); *Katze, Mann und Tod* (2005); *Der Eunuch von Konstantinopel* (2000); *Ein Kind im Fegefeuer* (1983).

18 | »Ev« ließe sich auch als »Zuhause« oder »Heim« übersetzen. Im Laufe des Romans werden sowohl das konkrete Gartenhaus als auch die emotionalen Konnotationen von »ev« aktualisiert. Die Uneindeutigkeit des türkischen Titels wird in jeder der vorgeschlagenen Übersetzungen zugunsten eines Aspekts zurückgenommen.

bisher nur auf Türkisch publiziert ist. Der Roman ist inzwischen in türkischen Buchhandlungen in der 72. Auflage erhältlich. Er ist damit als ein Roman mit einem großen Lesepublikum einzuschätzen; das in diesem Text durch die Figuren vermittelte Deutschlandbild wird dementsprechend breit rezipiert. Deutschland und deutsche Figuren stellen lediglich Nebenaspekte dieses Romans dar, was den Text für eine in diesem Rahmen notwendigerweise begrenzte Analyse besonders geeignet erscheinen lässt, da die Funktionen für das Gesamtgefüge des Romans präzise und übersichtlich darstellbar sind.

Zunächst soll der Inhalt des Romans für das bessere Verständnis kurz vorgestellt werden: Die fast 80-jährige Leyla, die in dem Gartenhaus einer großen Bosphorus-Villa wohnt, welche einmal ihrer Familie gehörte, wird durch ein fingiertes Gesundheitsgutachten entmündigt und von den neuen Hausbesitzern auf die Straße gesetzt. Der Zeitungsreporter Yusuf kennt Leyla seit seiner Kindheit und nimmt die obdachlose Frau in seiner Wohnung auf. Yusuf lebt mit Rukiye zusammen, die aus Deutschland nach Istanbul gekommen ist, um in der Stadt als Hip-Hop-Sängerin Karriere zu machen. Yusufs Bemühungen, die Entmündigung rückgängig zu machen, scheitern. Erst ein Mord in der Familie des neuen Besitzers ermöglicht die Rückkehr Leylas in ihr Gartenhaus, wo sie nach einiger Zeit stirbt. Yusuf und Rukiye heiraten; ihr Kind nennen sie Leyla.

Die aktuelle Handlung des Romans findet in der Türkei statt. Die Erfahrungen der Figuren Rukiye und Leyla mit Deutschland werden wie folgt dargestellt: Im siebten Kapitel wird überwiegend innenfokalisiert das Leben der türkischstämmigen Jugendlichen Rukiye in Duisburg in Form einer Analepse (vgl. Martinez/Scheffel 2012: 35f.) erzählt, nachdem im sechsten Kapitel geschildert wird, wie Rukiye sehr abweisend auf die Ankunft Leylas in ihrer und Yusufs Wohnung reagiert. Das darauf folgende Kapitel hat die Funktion, Rukiyes Verstoß gegen die Gebote der Gastfreundschaft und des Respekts gegenüber älteren Menschen durch ihre Kindheit und Jugend in Deutschland zu erklären. Leyla hingegen, deren beschränkter Lebensraum erst durch die Vertreibung über das ehemalige Anwesen ihrer Familie hinaus erweitert wird, wurde in ihrer Kindheit und Jugend von einer deutschen Gouvernante (»mürebbiye«) im Klavierspiel und in Deutsch unterrichtet. An diese Ausbildung erinnert sie sich mehrmals im Laufe der Handlung. Mit Rukiye und Leyla, die im Folgenden nacheinander behandelt werden, begegnen sich individuelle Erfahrungen mit der deutschen Kultur, zwischen denen über ein halbes Jahrhundert liegt.

3.1 Deutschland aus Rukiyes Perspektive Peepshow, Porno, Prostitution

Rukiye ist das älteste Kind einer türkischen Gastarbeiterfamilie in Duisburg. Sie lehnt ihren Namen ab, da er für sie ein Symbol für ihre ›Wertlosigkeit‹ als türkisches Mädchen darstellt. Der vorherrschende Kommunikationsstil ihrer Familie in Deutschland besteht aus Befehlen und Verboten:

Rukiye, Rukiye, Rukiye... Nefret ettiği bu isim, sanki kendi değersizliğinin, insanlar arasında beş para etmez bir Türk kızı olarak dolaşmasının simgesi gibi: Rukiye çay suyu koy, Rukiye evi temizle, Rukiye sofrayı kur, Rukiye yakını kapat, Rukiye Alman oğlanlarla konuşma, Rukiye bana karşı gelme; Rukiye, Rukiye, Rukiye...¹⁹

Diese ständig auf die Ansprache mit ihrem Namen folgenden Befehle und Verbote führen dazu, dass Rukiye als Akt der Distanzierung den Namen »Roxy« übernimmt, mit dem ein Lehrer sie versehentlich anspricht (vgl. L69).²⁰ Sie hegt eine tiefe Abneigung gegen ihren brutalen und lieblosen Vater, welche sie in rebellische Handlungen treibt. So isst sie bewusst Bratwürste mit Schweinefleisch, obwohl ihr Vater in dieser Hinsicht eine bis ans Paranoide grenzende Vorsicht und Abscheu zeigt. Ebenso ignoriert sie das Gebot, sich von deutschen Jungen fernzuhalten: Ihren ersten Kuss erlebt sie mit dem deutschen Klassenkameraden Joachim, sie flüchtet aber plötzlich aus dieser Situation (vgl. L68). In der Darstellung von Rukiyes Leben in Deutschland stellt Sexualität den dominierenden Aspekt dar. Andere Aspekte sind demgegenüber deutlich weniger präsent. In der Familie beschränkt sich der Umgang mit Sexualität auf Verbote und Drohungen: »Orana hiç dokunma, sonra kurtlar çıkar. Okulda Almanlara yaklaşma, sonra cehennemde yanarsın.«²¹ (L71) Rukiye – hier noch als kleines Mädchen – wird gerade durch diese Warnungen der Frauen in ihrer Familie neugierig und erforscht den tabuisierten Teil ihres Körpers mit einem Spiegel im Bad (vgl. ebd.). Aufgeklärt wird Rukiye noch vor dem Aufklärungsunterricht in der Schule durch Pornohefte von Freunden. Als sie älter wird, verbietet der Vater ihr Disco-Besuche mit der Begründung: »Orospular gider oraya«²² (L71). Nach dem Tod der Mutter, die im Roman kaum in Erscheinung tritt, heiratet der Vater die Deutsche Ute, gegen die Rukiye gleichermaßen rebelliert. Als Ute eines Tages den Vater darauf aufmerksam macht, dass Rukiye wegen ihrer ge-

19 | Die zitierten Textstellen aus dem Roman (2011) werden mit der Sigle »L« und der entsprechenden Seitenzahl in einfachen Klammern ausgewiesen und in den Fußnoten übersetzt; soweit nicht anders vermerkt stammen die Hervorhebungen und Übersetzungen vom Verfasser. »Rukiye, Rukiye, Rukiye... Dieser Name, den sie hasst, als wäre er das Symbol der eigenen Wertlosigkeit, des Herumlaufens eines nichtsnutzigen Türkenmädchens zwischen den Menschen: Rukiye, stell das Teewasser auf, Rukiye, mach das Haus sauber, Rukiye, deck den Tisch, Rukiye, mach deinen Kragen zu, Rukiye, sprich nicht mit deutschen Jungs, Rukiye, leg dich nicht mit mir an; Rukiye, Rukiye, Rukiye...«

20 | Hier wird ihre Ablehnung der Rolle als Tochter einer türkischen Familie deutlich. Mit der Rückkehr zu ihrem eigentlichen Namen nach der Heirat mit Yusuf und der Geburt ihrer Tochter Leyla wird das Ende ihres konfliktreichen Kampfes und ihrer Selbstbehauptung auch auf symbolischer Ebene vollzogen (vgl. L265). In der Untersuchung wird aus Gründen der Übersichtlichkeit durchgehend der Name »Rukiye« verwendet.

21 | »Fass dich dort (am Körper) nicht an. Sonst kommen Würmer raus. Lass dich in der Schule nicht mit den Deutschen ein, sonst verbrennst du in der Hölle.«

22 | »[Nur]Huren gehen dorthin«

wachsenen Brüste eine passendere Kleidung braucht, schreit der Vater sie an: »Orospu olmak istiyorsun ha, orospu mu olmak istiyorsun?»²³ (L72) Ihr werden umgehend Kleidungsstücke gekauft, die ihre Brüste verbergen sollen.

In dieser Atmosphäre aus Demütigung und Tabuisierung überrascht sie das Interesse der deutschen Jungen in ihrer Klasse. Nach der Trennung von Joachim beginnt sie sich heimlich mit Mauritz zu treffen. Bereits lange vor dem eigentlichen Erlebnis hat sie die Entscheidung getroffen, mit Mauritz zu schlafen und somit ihre Jungfräulichkeit zu verlieren. Dabei erhofft sie sich eine Art ›Befreiung‹ von dem Druck der Jungfräulichkeit: »Bu bekâretten kurtulacak, bir an önce kurtulacak. Kendisini boğan, bağlayan, içine sıkıntılar salan her şeyin imgesi o bekâret denilen şey.«²⁴ (L74) Bei ihrem ersten Geschlechtsverkehr empfindet sie allerdings keine Lust, vielmehr ist sie von diesem Erlebnis enttäuscht. Wird die Biografie Rukiyes bis an diese Stelle als Rebellion gegen den familiären Druck vor allem des Vaters im Hinblick auf ihre sich entwickelnde Sexualität dargestellt, wird nun – aus dem Blickwinkel Rukiyes – der Umgang mit Sexualität am Beispiel ihrer deutschen Klassenkameraden wie folgt beschrieben:

*Kendisinde bir eksiklik olduğunu, deli olduğu için aşkı hissetmediğini düşünüyor ama çevresine bakınca bütün kızların ve oğlanların böyle olduğuna karar veriyor. Birbiriyle öpüşüyor, yatıp kalkıyor, öz sularını birbirine karıştırıyorlar ama hiçbirinde öyle yapılıp yakılan bir hal yok. Zaten sık sık değişiyor eşler. Bir hafta bir oğlanla yatağa giren kız, ertesi hafta beline sarılmış başka bir oğlanla eski sevgilisinin yanına gidiyor. Güllüşüyorlar. Aşk bu mu, diye düşünüyor Roxy.*²⁵ (L74f.)

Die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen perzeptiver und apperzeptiver Ebene bei der Entstehung eines ›(Deutschland-)Bildes‹ zeigt sich an dieser Textstelle besonders deutlich. Um ihre eigene Empfindungslosigkeit beim Sex mit Mauritz nicht als individuellen Mangel sehen zu müssen, verallgemeinert sie auf apperzeptiver Ebene (kursiv) ihre Beobachtungen über das Verhalten ihrer deutschen Mitschülerinnen und Mitschüler (unverändert). Ihre Reflexionen werden in Form der indirekten Gedankenrede mit *Verba credendi* (›düşünüyor [...] karar veriyor‹), ihre Wahrnehmungen, die als Belege für ihre Überzeugung

23 | »Du willst also Hure werden. Eine Hure willst du werden?«

24 | »Sie würde von dieser Jungfräulichkeit erlöst werden, so schnell wie möglich erlöst werden. Jene Jungfräulichkeit genannte Sache war das Symbol für alles, was ihr die Kehle zuschnürte, sie fesselte, sie ständig bedrückte.«

25 | »Sie denkt, dass ihr etwas fehlt, dass sie, weil sie verrückt ist, Liebe nicht fühlt, aber wenn sie sich umsieht, kommt sie zu dem Schluss, dass alle Mädchen und Jungen so sind. Sie küssen einander, schlafen ständig miteinander, vermischen ihre Körpersäfte, aber bei keinem von ihnen gibt es diesen Zustand, bei dem man sich in Liebe verzehrt. Es wechseln sowieso ständig die Partner. Ein Mädchen, das in der einen Woche mit einem Jungen ins Bett geht, geht in der nächsten Woche, mit einem anderen Jungen, der ihre Taille umschlungen hält, zu ihrem Ex-Freund. Sie lachen zusammen. Soll das die Liebe sein, denkt Roxy.«

dienen, in der Form des direkten Gedankenzitats²⁶ präsentiert. Die Trennung zwischen apperzeptiver und perzeptiver Ebene wird an dieser Stelle mithilfe dieser zwei Formen der Gedankenwiedergabe markiert. Die *Generalisierungen* werden sowohl in der indirekten Gedankenrede als auch im direkten Gedanken zitat verwendet, also auch auf der Ebene der Wahrnehmung, obwohl diese gedankliche Operation eigentlich nur in der Reflexion vollzogen werden kann. Die verallgemeinernde Schlussfolgerung Rukiyes erhält nachfolgend ihre anschauliche Rechtfertigung durch eindeutig als solche gekennzeichnete (»bakınca«) Beobachtungen. Diese Beobachtungen sind jedoch vermischt mit Imaginationen über die sexuellen Erlebnisse ihrer Mitschülerinnen und Mitschüler (pseudoperzeptiv).²⁷ Die Schlussfolgerungen beruhen auf vermeintlichen Beobachtungen, welche aber nicht *vor*, sondern *nach* jenen erzählt werden. Das heißt, dass die Reflexion *vor* den erklärenden Beobachtungen erfolgt, womit die logische Reihenfolge vertauscht wird. Es handelt sich deshalb wahrscheinlich nicht um aktuelle, sondern um erinnerte Beobachtungen, die ins Bewusstsein gerufen werden. Diese Lesart erklärt die festgestellte Vermischung mit Imaginationen. Im anschließenden Gedanken zitat wird mit dem Demonstrativpronomen »bu« in der rhetorischen Frage direkt auf diese Beobachtungen/Imaginationen verwiesen.

Die erinnerten und transformierten Wahrnehmungen sind nicht auf der perzeptiven, sondern auf der apperzeptiven Ebene anzusiedeln, auch wenn sie den Anschein konkreter Wahrnehmungen erwecken. Sie bieten die nur scheinbar empirische Basis für Rukiyes Verallgemeinerung über die sexuelle Lebensweise ihrer deutschen Klassenkameraden. Mit Martinez/Scheffel (2012: 65) lässt sich hier durch den Übergang von indirekter Gedankenrede zum Gedanken zitat eine Verlagerung vom narrativen zum dramatischen Modus feststellen. Dieser Wechsel suggeriert die Authentizität der Beobachtungen, erzeugt jedoch zugleich eine Spannung zwischen dieser scheinbaren Authentizität und der Unmöglichkeit, dass Rukiye diese Praktiken wirklich gesehen hat. Die Distanz zwischen der Perspektive Rukiyes und der Erzählinstanz wird innerhalb weniger Sätze stark verringert, dann jedoch abrupt durch das *Verbum credendi* »diye düşünüyor« unterbrochen. Die Erzählinstanz tritt wieder deutlich hervor und weist explizit darauf hin, dass es sich um Gedanken der Figur handelt. Damit rahmen zwei derartige Explikationen der Erzählinstanz die im dramatischen Modus wiedergegebenen mutmaßlichen Beobachtungen der Figur ein und las-

26 | Der unmarkiert gelassene Teil des Zitats weist große Ähnlichkeit mit dem Phänomen der erlebten Rede auf, deren Definition jedoch gängigerweise die Verwendung im Präteritum beinhaltet (vgl. Martinez/Scheffel 2012: 55). Das Fehlen der ersten Person und der *Verba credendi* schaffen eine Nähe zwischen Erzähler und Figur, welche für die erlebte Rede typisch ist. Die Benutzung der Präsensformen im gesamten siebten Kapitel, die sich von der Benutzung der Vergangenheitsformen in den anderen Kapiteln unterscheidet, steigert diese Nähe zusätzlich.

27 | Da Rukiye bei den Aktivitäten nicht dabei war, sind diese Beschreibungen als lediglich vorgestellte, also als simulierte Wahrnehmungen zu klassifizieren.

sen die Perspektivität der vermeintlichen Wahrnehmungen und der mit ihnen verbundenen Reflexionen erkennen.

An dieser intensiv analysierten Stelle wird das Stereotyp der promiskuitiven Sexualität der Deutschen aufgerufen. Es wird aber nicht als Stereotyp präsentiert, sondern als generalisierende Schlussfolgerung Rukiyes aus ihren Beobachtungen, Imaginationen und ihrer Enttäuschung mit Mauritz. Das auf diese Weise erzählte Verhalten – häufiger Geschlechtsverkehr ohne Gefühle mit ständig wechselnden Partnern – stellt das extreme Gegenteil zur sexualfeindlichen Erziehung des türkischen Vaters dar. Rukiyes Rebellion in dem Bereich, in dem sie die Wertvorstellungen des Vaters – freilich ohne dessen Wissen – am stärksten verletzen kann, hat bei ihr zu einer tiefen Desillusionierung geführt. Ihr Vater indes lebt die eigene Sexualität – allerdings erst nach der Heirat mit der Deutschen Ute – frei aus: »[...] evlendiği Alman kadınıla gece sabahlara kadar bir domuz gibi düzüşüyor.«²⁸ (L72) Die exzessive Sexualität – bisher außerhalb der Familie lokalisiert – wird durch die ›deutsche Frau‹ in die Familie gebracht. Der Vergleich mit dem für Muslime unreinen Schwein, den Rukiye zieht, zeigt darüber hinaus ihre tiefe Verachtung für den Vater, dessen Schweinefleisch-Phobie sie als lächerlich empfindet.

Im Roman wird dieser Bereich noch in einem anderen Zusammenhang thematisiert: Rukiye fährt mit ihrer Freundin Naciye nach Düsseldorf, wo sie erfährt, dass Naciye in einem Sex-Shop viel Geld damit verdient, sich in einer Peepshow auszuziehen. Das Motiv des Interesses deutscher Männer an Türiinnen, das bereits durch Rukiyes Erfahrungen mit ihren Klassenkameraden eingeführt wurde, gewinnt in Form des Ausziehens und der simulierten Masturbation eine exotisch-enthüllende Dimension. Rukiye kommt zu dem Schluss: »Kapalı, din-dar Türk kızlarının orasını burasını seyretnmek istiyordur Almanlar.«²⁹ (L78) Die Möglichkeit, dass sich auch nicht-deutsche Männer in den Kabinen aufhalten könnten, wird weder von den Figuren noch vom Erzähler in Erwägung gezogen. Zunächst lehnt Rukiye ab, auf diese Weise Geld zu verdienen, aber ihr bietet sich damit die Möglichkeit, aus der Trostlosigkeit ihres Zuhauses entfliehen und ihre Leidenschaft, den Hip-Hop, ausleben zu können. Außerdem erscheint ihr die Zurschaustellung ihres Körpers durch die Anonymität der Kunden, die sie nicht sehen kann, erträglich, zumal sie von anderen türkischen Mädchen gehört hat, die ihren Körper ohne diese Anonymität verkaufen:

Zaten birçok Türk kıızı bu işi yapıyor, hatta daha beterlerini de yapıyorlar. Akşam gazetelerinin küçük ilan sayfaları, müşteri arayan Türk kızlarını tanıtan ilanlarla dolu. Porno filmlerinde oynayan kızlar var. Bunlar okulda hep konuşuluyor;

28 | »Mit der deutschen Frau, die er geheiratet hat, bumst er nachts wie ein Schwein bis zum Morgen durch.«

29 | »Die Deutschen wollen unbedingt dieses und jenes [gemeint: Geschlechtsorgane] der verhüllten, frommen türkischen Mädchen betrachten.«

*oğlanlar seyrediyor bu filmleri. Roxy böyle bir akşama hiç katılmadı ama kızlarla oğlanların birlikte seks filmi seyredip gülüşüklerini de duyuyor.*³⁰ (L 80)

Rukiye versucht, sich selbst mit dem Verweis darauf, dass andere türkische Mädchen in Form von Prostitution und Pornografie mit ihrem Körper Geld verdienen würden, zu überzeugen, auf das Angebot von Naciye einzugehen. Wieder lässt sich die Unterscheidung zwischen Perzeption und Apperzeption sinnvoll anwenden: Der gesperrt gedruckte Satz ist die einzige Beobachtung, welche Rukiye direkt selber macht. Die kursiven Textteile zeigen ihre Vorstellungen auf apperzeptiver Ebene an. Die unverändert gelassenen Textteile beschreiben die Quelle dieser Vorstellungen, nämlich die Gerüchte in der Schule. Es zeigt sich, dass außer den Zeitungsannoncen keine direkte Beobachtung stattfindet, wobei selbst die Zeitungsannoncen die vermeintliche Wirklichkeit nur mittelbar widerspiegeln. Da Rukiye nicht in das Sozialleben ihrer Mitschülerinnen und Mitschüler integriert ist, kann sie sich nur aufgrund von Gerüchten und Zeitungslektüre ein ›Bild‹ machen, welches dementsprechend fragwürdig sein sollte, aber von Rukiye als authentisch erlebt wird. Im Lichte einer solchen ›Wirklichkeit‹ erscheint ihr das Sich-Ausziehen in einer Peepshow als weniger problematisch, weil sie sich gegenüber den anderen türkischen Mädchen, die sich direkt prostituieren oder in Pornofilmen mitspielen, positiv abgrenzen kann.

Deutschland wird durch die Perspektive Rukiyes als Land einer exzessiven Sexualität dargestellt, in dem Liebe keine Rolle spielt. Junge Türiinnen werden aufgrund ihrer Exotik von deutschen Männern begehrt. Dieses Begehren wird durch gefühllosen banalen Sex (mit Mauritz), durch Peepshows, Pornofilme oder türkische Prostituierte gestillt. In dieser Hinsicht nimmt der Roman stereotype Motive auf, die auch in anderen Texten türkischer Schriftsteller zu finden sind:

Die Deutschen werden vielfach als verständnislos, unkommunikativ, humorlos, ausländereindlich, opportunistisch, sexbesessen beschrieben. Auch in ihren Beziehungen zueinander sind sie einander entfremdet, Werte wie Freundschaft und Liebe haben sie längst vergessen, was gilt, ist nur das Geld. (Mecklenburg 2008: 499)

Allerdings hat die Analyse der zitierten Stellen gezeigt, dass die mit diesen Stereotypen übereinstimmenden Bilder, die bei Rukiye entstehen, eng mit ihrer individuellen Biografie verbunden sind und nur teilweise auf eigenen Beobachtungen beruhen. Außerdem wurde deutlich, dass Rukiyes Vorstellungen ihr dazu dienen, ihre Erfahrungen (mit Mauritz) zu bewältigen und ihre Pläne

30 | *»Eigentlich machen ja viele türkische Mädchen diese Arbeit, sogar noch Schlimmeres. Die Seiten mit den Kleinanzeigen der Abendzeitungen sind voll mit Anzeigen, die Reklame für türkische Mädchen machen, die nach Kunden suchen. Es gibt auch Mädchen, die in Pornofilmen mitspielen. Darüber wird ständig in der Schule gesprochen; diese Filme schauen die Jungs sich an. Roxy hat nie an einem solchen Abend teilgenommen, aber sie hört, dass Mädchen zusammen mit Jungen Sexfilme angeschaut und zusammen gelacht haben.«*

(mit Naciye) zu rechtfertigen. Die Tabuisierung (Verdeckung der Brüste) und Abwertung ihrer Sexualität (Beschimpfungen) durch den Vater und demgegenüber die von ihr so erfahrene banalisierende Allgegenwart und Käuflichkeit von Sexualität in der deutschen Gesellschaft stellen zwei Extreme dar, die erst in der Beziehung mit Yusuf überwunden werden:

Tuhaf bir çocuktu doğrusu. Bu kadar uysal, barışçı ve olgun bir Türk erkeği, bildiği hiçbir kalıba uymuyordu. Tanıdığı Alman gençleri ilgisiz ve bencil, Türk erkekleri ise kaba ve vahşiydi. Çevresinde gördüğü kızların çoğu erkek arkadaşlarından dayak yiyordu. (L 158)³¹

Die von ihr als typisch wahrgenommenen Verhaltensweisen von deutschen Jugendlichen und türkischen Männern wirken auf sie gleichermaßen abstoßend. Durch diese negative Beschreibung beider Kulturen unterscheidet sich der Roman von den einseitig abwertenden Darstellungen in anderen türkischen Texten. Die Darstellung des Umgangs mit Sexualität in Deutschland dient *nicht* dazu, ein alternatives und positiv bewertetes Selbstbild als Gegenentwurf zu einem negativen Fremdbild zu erzeugen, wie Mecklenburg dies für die Romane von Bekir Yıldız und teilweise für Fakir Baykurt konstatiert:

Die Deutschen sind den Türken in manchen Bereichen wie Technik, Industrialisierung, Arbeitsdisziplin usw. voraus, doch ethisch – das schließt auch traditionelle Werte ein wie Ehre, Familiensinn usw. – können sie sich nicht mit den Türken messen. (Mecklenburg 2008: 499)

Vielmehr wird Rukiye eines Morgens in Istanbul sogar Zeugin von Kinderprostitution, wobei ihr Versuch des Eingreifens durch brutale Schläge und Tritte des Zuhälters beendet wird (vgl. L162f.). Auch im Alltag ist das Leben in Istanbul für sie mit negativen Aspekten verbunden:

Ama ne kadar uğraşırsa uğraşsın bir türlü kurtulamadığı muamele yine karşına çıkmıştı: Aşağılama, küçük görme, sen benim eşit değilsin tavrı. Almanya'da da aynen böyle olurdu. [...] Almanya'daki aşağılanmalardan, küçük gören bakışlardan kurtulmak için buraya gelmişti ama burada karşılaştığı muamele nerdeyse daha beterti. Kimi »Almancı« diye küçümsüyor, kimi boyalı saçlarına bakıyor, kimi yaptığı müziği dudak kıvrıyordu.³² (L 158)

31 | »Er war wirklich ein seltsamer Typ. Ein so umgänglicher, friedfertiger und reifer türkischer Mann passte in keine ihr bekannte Form. Die deutschen Jugendlichen, die sie kannte, waren gleichgültig und egoistisch, die türkische Männer hingegen grob und brutal. Die meisten Mädchen, die sie in ihrer Umgebung sah, wurden von ihren Freunden geschlagen.«

32 | »Aber wie sehr sie sich auch anstrengte, die Behandlung, der sie irgendwie nicht entkommen konnte, begegnete ihr wieder: Erniedrigung, Geringschätzung, Du-bist-mir-nicht-gleich-Verhalten. Genauso war es in Deutschland auch gewesen. Sie war hierher gekommen, um den Erniedrigungen, den geringschätzigen Blicken in Deutschland zu entkommen, aber die Behandlung, die sie hier erlebte, war beinahe noch schlimmer.

Rukiye erfährt in beiden Kulturen Ablehnung aufgrund ihrer Herkunft (aus der Türkei bzw. aus Deutschland), ihres Aussehens oder ihrer Beschäftigung mit dem Hip Hop. In diesem Zitat werden beide Gesellschaften aus Rukiyes Sicht als einander ähnlich hinsichtlich ihrer Ausgrenzungsmechanismen beschrieben.

Geborgenheit und gegenseitige Achtung sind für Rukiye nur in ihrer Beziehung mit Yusuf möglich. Zugehörigkeit und Geborgenheit werden nicht über die Kultur oder Ethnie hergestellt, sondern in der intimen Interaktion zwischen dem Paar, die gerade im sexuellen Bereich durch Zärtlichkeit und Respekt geprägt ist: »Oysa Yusuf, daha ilk gecedən itibaren ona büyük bir saygıyla yaklaşmıştı. Eski usul denebilecek bir mahremiyet duygusu, aşk fısıltıları, yumuşak okşamalar ve en önemlisi saygı, saygı, saygı.«³³ (L 96)

3.2 Disziplin und Perfektion Die Gouvernante ›Freulein Anneliese‹

Die deutschen Gouvernanten gehören »zu den allerersten deutschen Nebenfiguren in Yeşilçam-Filmen« (Kayaoğlu 2010: 98). Diese waren »in den 1960er Jahren als blonde, äußerst strenge, für türkische Verhältnisse nahezu grausam strenge und dadurch stark überzeichnete Figuren konzipiert [...] und [sollten] auf simple Weise das deutsche Ordnungs- und Pflichtbewusstsein verkörpern« (ebd.). Dass dieser Typ nicht nur in Filmen, sondern auch in literarischen Texten verwendet wird, zeigt sich in der Figur ›Freulein Anneliese‹,³⁴ welche die junge Leyla zu Hause in Musik und Deutsch unterrichtete, da diese als uneheliches Kind eines britischen Besatzungsoffiziers (der von ihrem Onkel ermordet wurde) den Kreis ihrer Familie nicht verließ:

Kendisine günler ve geceler boyu eziyet eden Freulein Anneliese’i hatırlayınca ister istemez kasıldı, kemikli parmakları belki binlerce saat tuşların üzerinde yaptığı etütleri hatırladı ve pozisyonları aldı. [...] Leyla Hanım hiçbir insanın, hiçbir giysiyi freulein’in beyaz gömlekleri gibi taşıyamayacağını ve kolalı yakaların hiç kimsede bu kadar düzgün duramayacağını sanıyordu.³⁵ (L 113)

Einer wertete sie als ›Deutschländerin‹ ab, einer schaute auf ihre gefärbten Haare, einer verzog wegen der Musik, die sie machte, verächtlich die Lippen.«

33 | »Yusuf hingegen hatte sich ihr von der ersten Nacht an mit großem Respekt genähert. Eine Intimität, die man als altmodisch bezeichnen könnte, Liebesgeflüster, weiches Streicheln und am wichtigsten Respekt, Respekt, Respekt.«

34 | »Freulein« wird im Roman durchgehend mit »eu« statt »äu« geschrieben.

35 | »Sobald sie sich an Fräulein Anliese erinnerte, die sie tage- und nächtelang peinigete, nahm sie Haltung an, ihre knöchigen Finger erinnerten sich an die Etüden, die sie vielleicht tausende Male auf den Tasten geübt hatten, und nahmen ihre Positionen ein. [...] Leyla Hanım glaubte, dass kein Mensch irgendein Kleidungsstück so tragen könnte wie das Fräulein ihre weißen Hemden und bei niemandem die Kragen so glatt sitzen könnten.«

Die Erziehung durch ›Freulein Anneliese‹, welche bereits Leylas Mutter ausgebildet hat, prägt Leyla bis in die Gegenwart des Romans. Diese Erinnerung, welche durch die mit deutschen Worten durchsetzten Unterhaltungen Rukiyes und ihrer Freunde bei ihr hervorgerufen wird, ruft selbst noch über 60 Jahre nach den Klavierstunden mit der deutschen Gouvernante eine unmittelbare körperliche Reaktion hervor. Dies zeigt die tiefe Prägung Leylas durch deren harten Erziehungsstil. Das wird auch von Rukiye wahrgenommen, die bei ihr ›etwas von den Deutschen‹ wiedererkennt: »Onda sanki, Almanlardan bir şey vardı. Duisburg sokaklarında yürüse kimse onun Türk olduğuna ihtimal veremezdi. Almanlar gibi dik duruyor ve üstüne giydiği hiçbir giysiyi buruşturmuyordu.«³⁶ (L147) Vor allem die aufrechte körperliche Haltung und die tadellose Kleidung, die bereits ›Freulein Anneliese‹ auszeichnen, erscheinen Rukiye als ›deutsch‹. Die Prägung durch ihrer Erzieherin geht so weit, dass Leyla auf Deutsch denkt (vgl. L149) und ihr schriftliches Deutsch auf Rukiye »müthiş« (›vorzüglich‹) und »mükemmel« (›einwandfrei‹) wirkt (L154). Die strenge und teilweise qualvolle Ausbildung durch ›Freulein Anneliese‹ führt zu einer auch noch im Alter erstklassigen Musizierfähigkeit, welche die jungen Musiker um Rukiye verblüfft und beschämt (vgl. L148). In den Erinnerungs›bildern‹ Leylas wird das Stereotyp einer strengen deutschen Erziehung erkennbar, die auf penible Ordentlichkeit, Disziplin und Perfektion ausgerichtet ist. Dass Rukiye, die in der deutschen Gegenwartsgesellschaft sozialisiert wurde, bei Leyla Hanim so viel ›Deutsches‹ erkennt, dass ihrer Ansicht nach Leyla in Duisburg nicht als Fremde auffallen würde, konstruiert eine Kontinuität bezüglich der eben erwähnten Eigenschaften zwischen der Zeit von ›Freulein Anneliese‹ (deren Sozialisation vermutlich im Kaiserreich erfolgt ist) und dem Deutschland der 1980er und 90er Jahre, in dem Rukiye aufgewachsen ist. Zugleich wird bei beiden ein gegenseitiges Interesse über das sie verbindende deutsche Element hervorgerufen, was eine langsame Annäherung ermöglicht.

Der Gebrauch des Stereotyps der von strenger Disziplin geprägten deutschen Erziehung, die im Türkischen mit dem Ausdruck »Alman Terbiyesi«³⁷ wiedergegeben wird, trägt dazu bei, die Widerstandsfähigkeit der Figur Leyla glaubwürdig in ihrer Biografie zu begründen. Denn die aus der ›deutschen‹ Erziehung durch ›Freulein Anneliese‹ herrührenden Eigenschaften haben ihren Anteil daran, dass Leyla Hanım, nachdem sie entmündigt und ihres Heims beraubt wurde, ihre (körperliche) Haltung und ihren Willen bewahrt, das erlittene Unrecht nicht hinzunehmen, sondern den Kampf um ihr Haus aufzunehmen.

36 | »Es war so, als hätte sie etwas Deutsches an sich. Würde sie in den Straßen von Duisburg laufen, könnte niemand auf die Idee kommen, dass sie Türkin sei. Sie hielt sich gerade wie die Deutschen und zerknitterte keines der Kleidungsstücke, die sie anzog.«

37 | Mögliche Übersetzungen: »Deutsche Erziehung, Ausbildung, Zucht«. Dieser Begriff wird von Zafer Şenocak 2007 bezeichnenderweise als Romantitel benutzt.

4. FAZIT

›Deutsches‹ wird in *Leyla'nın Evi* im Wesentlichen durch zwei ›Bilder‹ repräsentiert: zum einen durch allgegenwärtige und gefühllose Sexualität, zum anderen durch den mit der deutschen Gouvernantenfigur personifizierten Erziehungsstil, der mit Disziplin und Strenge unbedingte Perfektion anstrebt. Die Bilder werden allerdings nicht dazu benutzt, der von Rukiye als negativ bewerteten deutschen Gesellschaft eine positive türkische entgegenzusetzen. Vielmehr werden für den Bereich der Sexualität und Partnerschaft die aus der Sicht Rukiyes vorherrschenden Praktiken sowohl in der deutschen als auch in der türkischen Kultur als abstoßend beschrieben; ihnen gegenüber distanziert sich Rukiye, die mit Yusuf zu einer auf gegenseitiger Achtung beruhenden Beziehung gelangt. Der Roman hebt sich dementsprechend von vielen anderen türkischen Texten ab, die das Leben in Deutschland und das Verhalten der Deutschen als negatives Gegenbild zur eigenen Kultur inszenieren. Zugleich bietet er Einblicke dafür, wie sogenannte »Almancılar«³⁸ der zweiten Generation in der türkischen Gesellschaft wahrgenommen werden.³⁹

Das Bild des von allgegenwärtigem Sex dominierten Lebensstils der Deutschen – als Prostitution, Pornografie und Striptease angeboten und konsumiert – wird ausschließlich durch ihre Perspektive präsentiert und an ihre individuelle psychische Verfassung gebunden. Die Analyse der verwendeten Formen der Gedankenwiedergabe hat verdeutlicht, dass die Schlussfolgerungen Rukiyes über den Umgang ihrer deutschen Mitschülerinnen und Mitschüler mit Sexualität – abgesehen von einer enttäuschenden Beziehung – kaum auf konkreten, eigenen Beobachtungen, sondern vielmehr auf Hörensagen, eigenen Fantasien sowie Zeitungslektüre beruhen und zur eigenen psychischen Entlastung dienen. Die *Verba credendi* und *sentiendi* und mit ihnen die indirekte Gedankenwiedergabe gewinnen damit eine entscheidende Signalfunktion für die Perspektivität von Wahrnehmungen und Reflexionen der Figur. Die Gedankenzitate geben den unmittelbaren Wahrnehmungsmodus Rukiyes wieder, der mit den *Verba credendi* und *sentiendi* eingeleitet und verlassen wird. Der Wechsel zwischen dem dramatischen und dem narrativen Modus der Gedankenwiedergabe erweist sich als Textstrategie, die es innerhalb weniger Sätze ermöglicht, die Wahrnehmung einer Figur authentisch nachvollziehbar zu machen und gleichzeitig fragwürdig erscheinen zu lassen.

Der Roman verwendet gängige sexuelle Stereotypen über die Deutschen, indem er sie als Resultat individueller Wahrnehmungen und Reflexionen der

38 | Zu dem Begriff erklärt Kayaoglu (2012: 90): »Die Wortprägung *Alamancı*, ins Deutsche oft übersetzt als ›Deutschländer‹, stellt einen pejorativen Terminus dar, der innerhalb der Türkei zur Beschreibung von türkischen Gastarbeitern verwendet wird.« [Kursivierung im Orig.] In dem Roman wird die heute gebräuchlichere Variante »Almançı« auch für die zweite Generation gebraucht.

39 | Im Medium des Films ist die (zeitweilige) Rückkehr der ›Deutschländer‹ der ersten Generation häufig Thema geworden (vgl. Kayaoglu 2012).

Figur Rukiye (also als Bilder) inszeniert. Damit scheint er sie zunächst zu bestätigen. Doch ihre Wahrnehmungen und Reflexionen sind stark von dem Versuch der Selbstbehauptung und Abgrenzung gegenüber als ›deutsch‹ und ›türkisch‹ aufgefassten sozialen Praktiken geprägt. Um ihre persönlichen Frustrationen in einen größeren Sinnzusammenhang einordnen zu können und damit nicht ein persönliches Defizit eingestehen zu müssen, schafft sie in ihrer Vorstellung eine Gesellschaft, in der Sex generell ohne Liebe erlebt wird. Gleiches gilt für die Überzeugung, dass viele türkische Mädchen ihren Körper verkaufen, um Geld zu verdienen. Wieder sieht sie sich als eine von vielen und legitimiert derart ihre Arbeit in der Peepshow. Diese Vorstellungen oder ›Deutschlandbilder‹ sind psychisch entlastende Imaginationen der Figur und dienen der Erhaltung der Selbstachtung.

Zur Leyla-Figur lässt sich abschließend sagen, dass der auf Perfektion abzielende ›deutsche‹ Erziehungsstil für sie als Kind zwar äußerst belastend gewesen ist, aber den auf diese Weise erworbenen Kenntnissen und Fähigkeiten von den anderen Figuren Respekt und Bewunderung entgegengebracht werden. Die stets tadellose Kleidung und bis in Alter aufrechte Haltung verweisen auf eine durch ›Freulein Anneliese‹ geprägte körperliche und mentale Disziplin, die es Leyla auf für den Leser überzeugende Weise ermöglicht, in bedrängenden Lagen Widerstand gegen das ihr zugefügte Unrecht zu leisten. Gerade diese Aspekte Leylas sind es, die Rukiye interessieren und schließlich zu einer Annäherung beider Figuren führen. Zusammenfassend kann man sagen, dass die verwendeten Bilder in *Leyla'nin Evi* eng in das Funktionsgefüge des Romans integriert sind und wesentlich zur Charakterisierung der beiden weiblichen Hauptfiguren beitragen.

Wendet man sich abschließend der Frage zu, wie Rukiyes Vorstellungswelt von einem türkischen Lesepublikum rezipiert wird, muss man berücksichtigen, dass sexuelle Stereotype über Deutsche in der türkischen Literatur (und im Film) seit Langem verwendet werden, was vermuten lässt, dass entsprechende Erwartungen bei großen Teilen des türkischen Publikums existieren.⁴⁰ Da die

40 | Dass die Verwendung des Stereotyps sexueller Freizügigkeit kein Einzelfall in der populären türkischen Gegenwartsliteratur ist, zeigt sich in dem Roman *Sis ve Gece* (1996; *Nacht und Nebel* [2005]) des überaus populären Krimi-Autors Ahmet Ümit. Eine Figur erklärt dort: »Alman kadınlar Türk kadınlarına hiç benzemiyordu. Onlarla çok rahat ilişki kurabiliyordum.« (Ebd.: 59; »Die deutschen Frauen ähnelten den türkischen Frauen überhaupt nicht. Mit ihnen konnte ich problemlos intim werden.«) Ein passendes Filmbeispiel stellt *Turist Ömer Almanya'da* (1966) dar, zu dem Kayaoğlu (2010: 98f.) schreibt: »Das Bild der attraktiven, freizügigen Helga z.B. wurde insbesondere ab Mitte der 1960er Jahre so oft repetiert, dass dieses stereotype Bild von der deutschen Frau zu einem nachhaltig prägenden Phänomen, ja fast sogar zu einem Wunschtraum unter männlichen Zuschauern wurde. [...] Dieses Muster ist auf Filme wie *Ömer der Tourist in Deutschland* (1966) von Hülki Saner zurückzuführen [...]. Durch die Figur der deutschen Helga, die im Film begeistert ist vom witzigen und lässigen Gastarbeiter Ömer [...] entstand ein Prototyp von später immer wieder eingesetzten Frauenfiguren, die oft Helga hießen.« Von großer Bedeutung ist hier auch der Hinweis, dass die pornografischen Filme in der Türkei der 1970er

Erzählinstanz im siebten Kapitel fast ausschließlich aus der Sicht der Figur erzählt und nicht mit eigenen Reflexionen in Erscheinung tritt, entfaltet der Text sein kritisches Potential gegenüber Rukiyes Vorstellungen nur dann, wenn diese in der ausgeführten Weise von den Lesern selbst als problematisch erkannt werden. Andernfalls ist es wahrscheinlich, dass diese ›Bilder‹ als Bestätigung tradierter Stereotype rezipiert werden.

LITERATUR

- Altiner, Dehen (2007): *Sevgili Üniversite. 1933 üniversite reformunu ve o süreçte gelişen bir askı konu alan dönem romanı*. Istanbul.
- Behrendt, Jan Peter (2007): Das Deutschlandbild als Forschungsgegenstand. Perzeption, Imagination und Veräußerlichung. In: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.): *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*. Berlin, S. 131–146.
- Blaicher, Günter (1992): *Das Deutschlandbild in der englischen Literatur*. Darmstadt.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (2004): *Einführung in die Komparatistik*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Berlin.
- Coşan, Leyla (2009): *Tanrı, bizi Türklerden koru*. Istanbul.
- Dayıoğlu-Yücel, Yasemin (2005): *Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee!* Göttingen.
- Florack, Ruth (2003): Stereotypenforschung als Baustein zu einer Interkulturellen Literaturwissenschaft. In: Peter Wiesinger (Hg.): *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000*. Bd. 9: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Bern u.a., S. 31–37.
- Dies. (2007): *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*. Tübingen.
- Fürüzan (2001): *Berlin'in Nar Çiçeği*. 5. Aufl. [1988]. Istanbul.
- Hofmann, Michael (2013): *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg.
- Ders./Pohlmeyer, Inge (Hg.; 2013): *Deutsch-türkische Literatur und türkische Literatur. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*. Würzburg.
- Karakuş, Mahmut (2006): *Interkulturelle Konstellationen: Deutsch-Türkische Begegnungen in deutsch-sprachigen Romanen der Gegenwart*. Würzburg.
- Ders. (2009): *Das Mädchen vom Goldenen Horn oder die Persönliche Begegnung als Medium der Konfliktaustragung zwischen Orient und Okzident*. In: Ernest W.B. Hess-Lüttich/Klaus Zelewitz/Siegrid Schmidt u.a. (Hg.): *Kommunikation und Konflikt. Kulturkonzepte in der Interkulturellen Germanistik*. Frankfurt a.M., S. 229–242.

und 80er Jahre aus Deutschland kamen, sodass freizügige Sexualität von den Rezipienten in erster Linie mit ›deutschen‹ Frauen in Verbindung gebracht wurde (vgl. ebd.: Anm. 6). Noch Jahrzehnte später konnte der bekannte Komiker Cem Yılmaz in einer *Standup*-Show sagen: »Almanca daha iyidir. Çünkü ben onu video-kasetlerle geliştirdim.« (»Mein Deutsch ist besser [als Englisch]. Denn ich habe es mit Videokassetten [gemeint: mit pornografischen Inhalten] verbessert.« (Vgl. Yılmaz o.J.: 0:25))

- Ders. (2010): Bildungsmigration nach Deutschland und ihre Auswirkungen auf die Literatur: Sabahattin Ali's Roman *Die Madonna im Pelzmantel*. In: Şeyda Ozil/Michael Hofmann/Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hg.): Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse. Göttingen, S. 187–196.
- Kayaoğlu, Ersel (2010): Das Deutschlandbild im türkischen Film. In: Şeyda Ozil/Michael Hofmann/Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hg.): Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse. Göttingen, S. 95–106.
- Ders. (2012): Figurationen der Migration im türkischen Film. In: Şeyda Ozil/Michael Hofmann/Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hg.): 51 Jahre türkische Gastarbeitermigration nach Deutschland. Göttingen, S. 81–104.
- Koçak, Ahmet (2013): *Türk Romanında Avrupa (1872–1900)*. Istanbul.
- Kula, Onur Bilge (1992): *Alman Kültüründe Türk İmgesi I*. Ankara.
- Ders. (1993): *Alman Kültüründe Türk İmgesi II*. Ankara.
- Ders. (1997): *Alman Kültüründe Türk İmgesi III*. Ankara.
- Kulin, Ayşe (2011): *Nefes Nefese*. 22. Aufl. [2002]. Istanbul.
- Livaneli, Zülfü (2011): *Serenad*. Istanbul.
- Livaneli, Ömer Zülfü (2011): *Leyla'nın Evi*. 60. Aufl. [2006]. Istanbul.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2012): *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erw. u. aktual. Aufl. München.
- Mecklenburg, Norbert (1987): Über kulturelle und poetische Alterität. Kultur- und literaturtheoretische Grundprobleme einer interkulturellen Germanistik. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*. München, S. 563–584.
- Ders. (2008): *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München.
- Öztürk, Ali Osman (2000): *Alman Oryantalizmi. 19. Yüzyıl Alman Halk Kültüründe Türk Motifi*. Ankara.
- Reckermann, Silvia (2003): *Türkei*. In: Klaus Stierstorfer (Hg.): *Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen. Literatur – Presse – Film – Funk – Fernsehen*. Hamburg, S. 329–349.
- Rieman, Wolfgang (1983): *Das Deutschlandbild in der modernen türkischen Literatur*. Wiesbaden.
- Ders. (1990): *Über das Leben in Bitterland. Bibliographie zur türkischen Deutschland-Literatur und zur türkischen Literatur in Deutschland. Zusammengest. und mit zahlreichen Annotationen vers.* Wiesbaden.
- Schweißgut, Karin (2013): *Türkische Literatur von Frauen. Ein Leitfaden*. In: Michael Hofmann/Inge Pohlmeier (Hg.): *Deutsch-türkische Literatur und türkische Literatur. Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*. Würzburg, S. 135–174.
- Stierstorfer, Klaus (Hg.; 2003): *Deutschlandbilder im Spiegel anderer Nationen. Literatur – Presse – Film – Funk – Fernsehen*. Hamburg.
- Şenocak, Zafer (2007): *Alman Terbiyesi*. Istanbul.
- Ünal, Beyhan (2012): *Phraseologie Türkisch-Deutsch: Exemplarische Analysen zu Zülfü Livanelis »Mutluluk« und seiner Übersetzung ins Deutsch*. Unveröffentl. Manuskript der Magisterarbeit. Hamburg.
- Ünlü, Selçuk (2005): *19. Yüzyıl Alman Edebiyatında Türkiye ve Türkler*. 2. Aufl. Istanbul.

Yılmaz, Cem (o. J.): Online unter: www.youtube.com/watch?v=aykm36t3YB4 [Stand: 31. Mai 2014].

Zacharasiewicz, Waldemar (1998): Das Deutschlandbild in der amerikanischen Literatur. Darmstadt.

Engagierte Literatur heute

Konflikt als historischer Diskurs, musikalische Metaphorik und Performanz in Kevin Vennemanns *Mara Kogoj*

BORIS PREVIŠIĆ

Abstract:

The novel Mara Kogoj (2007) not only describes the historical conflict between speakers of German and speakers of Slovenian in Carinthia in musical metaphores, but also mirrors musical techniques of (poly-)phony in a theoretical eclecticism that mainly recurses to Adorno's essay on Mahler and Cage's Silence. This article reads these intertextual references and the fragile style of representations of the novel in the context of literary and culture theoretical positions, mainly referring to Michail Bakhtin and to Edward Said's exploitation of musical performance.

Title: ›Littérature engagée‹ Today. Conflict as Historical Discourse, Musical Metaphors and Performance in Kevin Vennemann's *Mara Kogoj*

Keywords: Vennemann, Kevin (1977–); Carinthia; polyphony; Bakhtin, Michail M. (1895–1975); Cage, John (1912–1992)

In *Nahe Jedenew*, in seinem erfolgreichen Erstling von 2005, der sich als Ich-Erzählung im durchgehenden grammatikalischen Präsens jeglicher Erinnerung entzieht, führt Kevin Vennemann aus Kinderperspektive ein Pogrom an den Juden im Zuge der Ankunft der Wehrmacht im ›Irgendwo‹ Ostpolens im Jahre 1941 eindringlich vor. Zwei Jahre später, 2007, erscheint der zweite Roman *Mara Kogoj*,¹ der vom Feuilleton eher mit widerwilligem Respekt besprochen wird. Dies hat in erster Linie mit der telegrammartigen und eigenwillig interpunktierten Syntax des Romans zu tun, welche in ihrer hochgradigen Ambivalenz einerseits die Mündlichkeit der Monologe abzubilden versucht, andererseits als höchst stilisierte Schriftlichkeit erscheint. So spricht denn die Kritik auch von »strapaziösen Längen« wie von »hektischen Ebenen- und Perspektivenwechsel[n]« (Anonymus 2007).² Ebenso moniert sie, dass – wie es bereits die erste Seite des Romans belegt – gerade »nichts Originelles« in stän-

1 | Die Seitenangaben aus dem Roman werden nur noch als Zahl direkt in den Fließtext eingebunden.

2 | So hemme »die Lektüre ein gewollter Stil aus Wortreihung, Kommalosigkeit, Doppelpunktsetzung, der kaum über einen Manierismus des Sperrigen« hinauskomme (Trapp 2007).

diger Permutation und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten repräsentiert wird.³ Kurz und gut: »Nett war gestern, schwierig ist heute.« (Diez 2007) ⁴

Das Potential des dichterischen Möglichkeitssinns und die Unschuld des Ungefährten von *Nahe Jedenew* verliert der Autor im zweiten Roman: *Mara Kogoj* hat seine genauen historischen und geografischen Koordinaten. Es handelt sich um einen Roman, der nach der Protagonistin benannt ist; sie nimmt sich zusammen mit ihrem Arbeitskollegen Tone Lebonja im Rahmen eines österreichischen *Oral-History*-Projekts Ludwig Pflügler, einen vorbestraften, deutschnational und heimattreu gesinnten 60-jährigen Kärntner, vor. In endlosen Monologen betreibt Pflügler revisionistische Geschichtsklitterung, die man inzwischen bewältigt glaubte – obwohl in der Kärntner Realpolitik bis vor Kurzem eine nachhaltige Aufarbeitung nicht möglich war. Im Zentrum der Ausführungen steht »eines der furchtbarsten NS-Verbrechen an der Kärntner Zivilbevölkerung« (8 u. 173) am 25. April 1945 auf dem *Peršmanhof*, »einer der wichtigsten Südkärntner Partisanen-Stützpunkte im Kampf gegen den Nationalsozialismus«. So lässt es sich – wie der Roman festhält – tel quel »im Internet« nachlesen (8).⁵

Im Unterschied zur geografisch-historischen Vagheit von *Nahe Jedenew* verortet sich *Mara Kogoj* in einem historiografisch aufgearbeiteten und somit bekannten Setting: »Dabei scheint zu Beginn bereits auf den ersten Blick das meiste aus Vergangenen so sehr vertraut wie schon wenigstens einmal und so viel Male ganz ähnlich gehört [...]«. (7) So nimmt sich der norddeutsche Jungautor Kevin Vennemann des Themas der Kärntner Slowenen im Zweiten Weltkrieg an, eines Themas, das erst später die »Einheimischen«, Peter Handke in *Immer noch Sturm* (2010) und Maja Haderlap in *Engel des Vergessens* (2011), eindrücklich behandeln und ins Bewusstsein des gesamten deutschsprachi-

3 | So ist für Edo Reents die Anlage des Romans notwendigerweise komplex; sie wersetze sich der leichten Konsumierbarkeit (vgl. Reents 2007). Ines Kappert wiederum spricht von »einem der schwierigsten Bücher der Saison« (Kappert 2007). Trapp anerkennt zwar den »historischen Abraum« der Kärntner NS-Zeit, vermisst aber Dynamik und macht den »Stillstand einer empörten Geschichtsstunde« fest (Trapp 2007).

4 | Den ideellen und stilistischen Anschluss der vier Suhrkamp-JungautorInnen Kevin Vennemann, Ariane Breidenstein, Thomas Welle und Paul Brodowsky sieht Georg Diez bei den »Vorbilder[n] Handke oder Bachmann«: »Erzählen ist sowieso eher ein Schimpfwort für sie. Sie würfeln die Zeitebenen munter durcheinander; sie lassen die Stimmen ineinanderfließen, bis man nicht mehr weiß, wer Täter und wer Opfer, wo innen ist und wo außen; sie wollen lieber ein Bewußtsein abbilden als eine Realität, die ihnen fiktiv geworden ist.« (Ebd.)

5 | Historiografische Literatur dazu ist über die Internetseite des durch den Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus, den Zukunftsfonds der Republik Österreich und das österreichische Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur unterstützten Društvo/Vereins Peršman direkt einsehbar: www.persman.at/geschichte/#texte [Stand: 31.05.2014]. Einschlägig allgemein zum slowenisch-kärntnerischen Widerstand der jüngste Band von Hafner/Strutz 2013.

gen Literaturbetriebs und Feuilletons bringen. Kevin Vennemanns brüchiger Erzählstil mit unvollständiger Syntax wird mit einem musiktheoretischen Eklektizismus unterfüttert, der sich – von Adorno und Cage her gedacht – um die Verfahren von Polyphonie und Stimmung und um ihre Anwendbarkeit auf die diskurshistorisch entstandenen politischen Verwerfungen bemüht. Dabei geht es insbesondere um die Frage, inwiefern Musik zum einen zum ideologisch überformten Narrativ der totalitären Einheit degradiert, zum anderen spätestens seit Mahler eine Ästhetik des Bruchs mitdenkt. So gilt es, im ersten Teil dieses Beitrags den Konflikt als spezifisches Diskursmuster von Seiten der Täterschaft, die sich viktimisiert, darzustellen; im zweiten Teil werden die im Roman explizit erwähnten musikalischen Vergleiche und Diskurse aufgezeigt, welche direkt an Adorno und Cage anschließen und dadurch auch in einen fruchtbaren Dialog treten. Zum Abschluss wird – angelehnt an Bachtins Konzept der orchestrierten Redevielfalt im modernen Roman und an das kontrapunktische Prinzip, das sich von Edward Said herleiten lässt – die musikalische Performanz des Romans selber aufgezeigt.

1. DER KONFLIKT ALS HISTORISCHER DISKURS

Pflügler, der Proband der historiografischen Interviewstudie, erzählt *seine* Geschichte in den Worten seines Vaters, der sich »für das von Himmler höchstpersönlich aus Rußland nach Kärnten zur Partisanenbekämpfung verlegte SS-Polizeiregiment dreizehn meldete« (110), der ihn nach dem Krieg nochmals an den Schauplatz führt und darlegt, dass die Partisanen das Massaker verübt haben müssen (vgl. 81–85) – »eine nicht einmal von den [nach dem Krieg] Angeklagten [der SS-Truppen] gestützte Behauptung«, wie später die Historikerin Mara Kogoj vermerkt (174). Die Logik der Täter wird in ein Geschichtskontinuum integriert, das bis ins 6. Jahrhundert zurückreicht, als die Slawen und Taren ins Land eingefallen seien, so Pflügler (vgl. 40). Die historisch verbürgte stratifikatorische Trennung in die slowenische Unterschicht auf dem Land und die deutsche Oberschicht in der Stadt (vgl. 167) mutiert zum prophylaktischen Feindbild gegen die »Slowenen im Krain, später [gegen den] SHS-Staat, noch später das kommunistische Jugoslawien, heute wieder Slowenien« (168). In den Worten der Protagonistin und Historikerin Mara Kogoj:

All dies wild zusammengepanscht zur Illusion der andauernden Bedrohung durch einen: spezifischen südslawischen Kommunismus, der nie etwas anderes im Visier habe als der deutschen Kärntner Heimat ihre Slowenen und ihr Unterland abspenstig zu machen, den Deutschen damit sowohl Angst als auch Negativspiegel und untergeordnete Volksgruppe, letztlich: die unumschränkte Herrschaft, zu rauben [...]. (168)

Das »prophylaktisch[e]« Feindbild kerbt⁶ sowohl Zeit als auch Raum in gegenseitiger Abhängigkeit;⁷ an dieser Stelle wird deutlich, dass die Raumkonstruktion von einem Zeitparadigma auszugehen hat, welches die Voraussetzung sowohl für Geschichte als auch Erzählung bildet.⁸ In der historisch-topografisch festgelegten Spezifik überträgt sich die historische Dimension auf die narrativ-diskursive Erzählzeit. So werde – gemäß Pflügler – seit 1848 die »These von der natürlichen Einheit des Landes nicht mehr allseits freiwillig erfüllt« (168),⁹ und seit der »Volksabstimmung« 1920 über den Anschluss an das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen gebe es »im Innern [...] keinerlei Differenzen« mehr (168f.).¹⁰ Entsprechend sei eben – immer noch nach Pflügler – »stets zwischen deutschen, windischen und slowenischen Kärntnern zu unterscheiden«:

[D]ie beiden ersten [die deutschen und windischen Kärntner] seien durch: Blut- und Geistesmischung eng zusammengehörig, letztere [die slowenischen Kärntner] blieben fremd und verstockt, weil sie sich einem Bekenntnis zur Kärntner Heimat und vor allem zur deutschen Sprache seit jeher verweigerten, und seien daher fernzuhalten oder durch Zwangseinschluß anzupassen [...]. (39)

Basierend auf einer solchen kulturdistinktiven, temporal induzierten Festlegung wird der vorliegende Raum Südkärntens – in einer offiziellen Denkmalkultur der Täterseite (vgl. 190) – gekerbt: Das »Ehrenmal«, das den Vater von Pflügler nach seiner Haftentlassung Tag und Nacht umtreibt, kommt – wie der Nazisohn zu Protokoll gibt – wegen »des unausrottbare[n] Einflu[sses] einer Minderheit [der Slowenen]« nicht auf dem Zollfeld, »damals zu Teilen kirchlicher Grund, ein hochgradig symbolischer Ort, ein historisch deutscher Besitz-

6 | Zwar rekurriert der Begriff der Kerbung auf Deleuze/Guattaris »espace strié«, wird hier aber nicht mehr wertneutral – im Hinblick auf eine gewisse militärische Taktik oder Wissenschaftstechnik – angewendet. Vgl. dazu Deleuze/Guattari 1980: 446f. bzw. 460f. Vielmehr produziert hier der Diskurs einen scheinbar historisch begründeten territorialen Anspruch, der auf dem Prinzip der Ausgrenzung, auf der konstruierten Differenz unvereinbarer Parameter (linguistischer, religiöser, ethnischer oder ideologischer Distinktion) beruht.

7 | In den Worten von Mara Kogoj: »[D]ie abstrakte, niemals genauer bestimmte Feindmasse wird prophylaktisch angegriffen, eine unsichtbare ewige Bedrohung aus der Ferne, so wenig zu fassen wie zu definieren« (166).

8 | Vgl. dazu in erster Linie Bachtin 2008 und die Ausführungen dazu von Karahasan 2010: 119–130.

9 | Es handelt sich dabei – wie es kurz zuvor heißt – um »die formalrechtliche Gleichberechtigung aller Nationen und Sprachen, sogar der Religionen im [habsburgischen] Reich« (167).

10 | Bei der Volksabstimmung 1920 entschieden sich auch in Südkärnten etwa 40 % der Slowenen für den Verbleib bei der Republik Österreich – was im Hinblick auf das wirtschaftliche Zentrum der Region, auf Klagenfurt, durchwegs begründet werden kann. Wie sehr die Stereotypisierung der Slowenen im Rahmen dieser Abstimmung und später politisch instrumentalisiert worden ist, bebildert Domej 2002 eindrücklich.

stand« – so weiter Pflügler – zustande. Die Begründung der Öffentlichkeit, wie sie Pflügler gegenüber den beiden Historikern wiedergibt, legt die hochgradig kulturelle Kodierung des historischen Chronotopos offen:

Das Zollfeld ist ein so zentraler wie bedeutender Schnittpunkt mehrerer zu Teilen jahrtausendalter Nationen, wenn Sie so wollen, ein Schnittpunkt, der die verschiedensten Völker schon immer zusammen und zueinander geführt, zugleich immerzu voneinander getrennt hat. Das ist ja die Tücke des Zollfelds, wie man weiß: trennen und einen zugleich, schon immer gewesen. (53)

Bemerkenswert ist die Formulierung Pflüglers, die in heuchlerischer Kompromissbereitschaft als Eingeständnis an die *Political correctness* seine eigene Haltung unterstreicht: So seien es nur »zu Teilen jahrtausendalte Nationen«. Mit anderen Worten: Allein der deutschen Nation wird der Anspruch auf Geschichte zuerkannt, und das Zollfeld als »Schnittpunkt« erhält nur im Zuge eines Zugeständnisses an die beiden Interviewer zur Bezeichnung eine solche Kompromissformel: »wenn Sie so wollen«. Schließlich lässt sich das »Ehrenmal«, ein Stahlkreuz, im Oktober 1958 »auf dem Ulrichsberg« »doch noch [...] realisieren«: »Nicht Verherrlichung kriegerischer Auseinandersetzung, sondern Gedenken an die Toten der Kriege und Dank für die glückliche Heimkehr ist der Sinn dieser Gedenkstätte [...]. Da können Sie anderes behaupten, so viel und so lange Sie wollen, ich höre nicht hin.« (57)¹¹

Obwohl die beiden Historiker eigentlich nur zuhören, aufnehmen und protokollieren, fühlt sich der Monologisierende durch ihre slowenische Zugehörigkeit sichtlich angegriffen. Für die beiden wird das wissenschaftliche Setting, d.h. »Pflüglers Möglichkeit, einem nur allzu schlachtbereiten selbst dargebrachten Zuhöreropfer, das auch noch historisches Opfer ist, vortragen zu dürfen in voller Länge und ohne jedes Gegenwort, wie und wo er will« (143), zum Problem, so dass sich Mara Kogoj gezwungen sieht, sich ein halbes Jahr zurückzuziehen, bevor sie die »Erzähltradition«, »etwas verheimlichen zu müssen« (111), »als revisionistisches [...] Elend« (122) und »als Ausschnitte einer Reihe über Jahrzehnte hinweg ungerecht erlittener Niederlagen einer Mehrheit gegen eine Minderheit« (136) anprangert. In dieser Verkettung historischer Argumente wird deutlich, wie sehr das zeitliche Paradigma das räumliche dominiert und damit ein Ideal territorialer Entgrenzung wie interkultureller Versöhnung im Keim erstickt.

Gleichzeitig repräsentieren die beiden Figuren Mara Kogoj und Tone Lebonja zwei slowenische »Diskurspositionen«, wie man auf die deutschnationale

11 | Die Gedenkstätte auf dem Ulrichsberg stellt nicht nur einen wichtigen Treffpunkt für rechtsradikale Neonazis aus Österreich und aus ganz Europa dar. Auch alle bisherigen österreichischen Regierungsparteien von der FPÖ über die ÖVP bis zur SPÖ benutzen diesen Ort als Bühne zur Selbstdarstellung (und selten einmal zur kritischen Hinterfragung der Rolle Österreichs im Zweiten Weltkrieg). Gerade darum ist dieses Denkmal in seiner intendierten Undifferenziertheit Ausdruck eines unkritischen öffentlichen Bewusstseins.

Geschichtsklitterung reagieren kann (vgl. Kappert 2007). Während Mara das Prinzip des Trotzes und Widerstands vertritt, das am Schluss in eine Tirade gegen Pflügler und dessen Ideologie mündet, versucht Tone sich selber in die Objektivität zurückzuziehen und sich anzupassen. Obwohl er in seiner Kindheit mit Pflügler befreundet war und immer wieder Opfer seiner Hassanfälle wurde, gibt er sich nicht zu erkennen und wird auch nicht von seinem Gegenüber erkannt. Wenn Geschichtsklitterung und historische Aufarbeitung aneinandergeraten, so ist damit zu rechnen, dass verschiedene Zeitauffassungen konfligieren. Was makrotemporal als Historizität erfasst werden kann, kann prozessual vom literarischen Verfahren her mikrotemporal in musikalischen Metaphern und Parametern, welche wiederum aneinandergeraten, beschrieben und nachvollzogen werden. Dieses Verhältnis dekliniert der Roman *Mara Kogoj* aus mit dem Ergebnis, dass die musikalischen Diskurse und Verfahren selbst wieder neu eingesetzt und reflektiert werden.

2. DIE »MUSIKALISCHE GROSSMETAPHER«

Klaus Amann geht in seiner Besprechung des Romans vom »musikalischen Genius Loci« aus: von »Kärnten als Land des Gesangs, der Chöre und Komponisten« (Amann 2009). Dass neben dem Ulrichsberg und dem Peršmanhof sich ein dritter Ort, nämlich »Gustav Mahlers Komponierhäuschen am Wörthersee«, in diese »Großmetapher« einschreibt, macht deutlich, dass es neben einem statischen musikalischen Prinzip, das jegliche Dissonanz eliminiert, nicht nur eine Alternative gibt, sondern dass die Zeit selbst als musikalisches Medium neu reflektiert werden muss. Das prophylaktische Feindbild Pflüglers überlebt – in der Reflexion Mara Kogojs – nur dank eines »zielsicheren Klangs«. So sei »die erwähnte Freiheit [...] für die Mehrheit [der deutschsprachigen Kärntner] erst dann erreicht«,

wenn man noch den zögerlichsten Anspruch [der slowenischen Minderheit] in den Griff bekommen hat und unterdrückt: eine Angst, Kogoj: Des Ton- und Kapellmeisters, und der Klang berechnet zielsicher, was kommen wird, wogegen man sich jetzt und immer schon wehren muß [...]. (169)

Ausgangspunkt der Überlegungen zu einem musikalischen Gegenprinzip bildet – wie im Roman – das Motto, das kaum eine Rezension erwähnt,¹² aber zentral für das Werk-, Kultur- und Medienverständnis ist und aus John Cages Lesung 45' *for a speaker* stammt: »There are two great dangers for magnetic tape: one is music (all the history and thinking about it); and the other is feeling

12 | Lediglich Christel Wieser verweist im Deutschlandfunk am 4. April 2007 eher beiläufig auf das »John-Cage-Motto«, das sich in seiner Lesart vom »volkstümliche[n] Volksgut« abhebe.

obliged to have an instrument.« (7)¹³ Die hochgradig unvermittelte Konfliktsituation, die auf der Behauptung eines alles dominierenden Klangprinzips beruht, überlagert somit eine mediale Reflexion, welche sich vor allem im Kontext des Mottos als doppelbödig erweist: Einerseits besteht auf der eigentlichen musikalischen Ebene die doppelte Gefahr in der alleinigen Konzentration entweder auf den Gegenstand der Musik (»one is music«) oder auf das instrumentalisierte Medium des Tonbands. Gefordert wird hier eine Reflexion der Interdependenz zwischen Musik und ihrem Medium (»magnetic tape« als »instrument«). Andererseits verweist die Klammerbemerkung in ihrem durchwegs avantgardistischen Impetus »all the history and thinking about it« auf eine Lesart, Musik nicht nur historisch-reflexiv zu kontextualisieren, sondern die Musik selbst als Teil der Geschichte und Geschichtswissenschaft zu interpretieren. In der literarischen Interpretation des Mottos, welche Tone Lebonja vorschlägt, gibt es

zwei Gefahren für ein Tonband unter drei möglichen Folgen des Blickes zurück: das Falsche, erstens, zweitens: gar nichts (ebenfalls falsch), zum Beispiel mein angeblich fehlendes oder, wie sie [Mara Kogoj] mir unterstellt, so gar nicht dringliches Herleitungsbedürfnis [...] [oder] wenn es darauf ankommt, ist das beste Verfügbare oft sinnvoller als etwas zwanghaft Neues und doch nur vermeintlich Eigenes [...]. (7f.)

Das Tonband – das einerseits in der Interviewsituation immer läuft und das Erzählte aufnimmt, andererseits im Roman als oberstes Erzählprinzip, durch das alle Figurenreden »geschleust« werden, figuriert – kann also »das Falsche« oder »das beste Verfügbare« replizieren, ohne dass sich der literarische Erzähler für jede Diskursposition nochmals rechtfertigen müsste. Es gilt in dem Sinn – aus Mara Kogoj's Sicht, die mit derjenigen des engagierten Autors am Schluss zusammenfällt –, eine Position zu beziehen, welche nicht dem »zielsicheren« Klangprinzip deutschnationaler Geschichtsklitterung verfällt. Bezeichnenderweise ist dazu keine metaphorische Lesart nötig, da ein direkter Konnex zwischen Cage-Zitat und *Oral-History*-Projekt mit seinen Tonbandaufnahmen, zwischen Cages Klammerbemerkung »all the history and thinking about it« und dem »pseudowissenschaftliche[n] Spukgeschichtenaufguß in Essayform«¹⁴

13 | Dieses Motto steht bei 31'50" im Stück 45' *for a Speaker* aus der Redensammlung von Cage 1961: 179.

14 | Diese Pseudohistoriker, die »zur Gänze und ohne nur die geringste Skepsis oder gar Quellenkritik« arbeiten, werden beim Namen genannt: Es handelt sich um den von Andreas Mölzer herausgegebenen Band *Freiheit schreibt auf Eure Fahnen! 1948–2008. Zur Zeit* (Wien 2008) mit Beiträgen von FPÖ-Politikern und zugewandten Orten, u.a. von Wendelin Mölzer, vom Sohn des Herausgebers, welcher »ein[en] ausgemachte[n] Märchenessay« verfasst über die »Verbrechen der Partisanen in und, noch besser, den: Griff der Tito-Partisanen nach Kärnten« (190). Das Kapitel lautet »Für freien Parlamentarismus« (vgl. Mölzer 2008: 273–280). Solche Schriften der »Pseudowissenschaft« bilden in der Systematik der Hauptprotagonistin und Historikerin Mara Kogoj zur Bildung des »öffentlichen Gedächtnisses« den ersten Schritt über eine vom Pflügler selber und seinem Vater gepflegte »Denkmalkultur« hin

sowie einer objektiven Geschichtswissenschaft besteht. Vielmehr wird das Spiel zwischen historischer Rede und Widerrede durch die direkte mediale Bezugnahme auf die Musik nicht weitergetrieben, sondern direkt unterbrochen. Der Stachel im Fleisch der deutschnationalen Gesinnung ist ein anderer »Ton- und Kapellmeister[]«, ist Gustav Mahler. So erscheint gleich zu Beginn der ersten Pflügler-Sequenz die Aversion gegen Mahler in Absetzung von der Liebe zu Vaters Gesang:

Als Kind bereits das Komponierhäuschen und sowieso diesen Mahler noch nie wirklich gemocht, wie Sie wissen, wissen Sie überhaupt, alle Sinfonien, dieses so ewige wie endlose Bedächtig. Nicht eilen ebensowenig je ausstehen können wie die zahllosen In gemächlicher Bewegung. All das Ohne Hast und so vieles Ruhevoll und Sehr behaglich und so weiter regelrecht gehaßt wie die Pest den Gesang unseres Vaters geliebt, unser Lied. (9)

Die Dichotomie wird in der Folge für die Interpretation fruchtbar gemacht. Denn Pflügler »komponiert« auch seinen Sermon (25), sein »Lied« innerhalb eines »restriktiven Konsensgedächtnisses«; es handelt sich dabei um »eine Erzählung der Wiederholung« (43), einen »Refrain ohne Strophe« (45), eine Musik, welche schließlich gemäß Lebonja im Stahlkreuz am Ulrichsberg »in Stahl gegossene Ewigkeit dessen« darstellt, »was wir Klang nennen« (66). Die »ewig selbe Melodie unter dem Stahlkreuz aus den ewig gleich berechneten verlogenen Botschaften« (154), ja, »die autoritäre Wiederholung einer nicht existenten Wahrheit« hält »die Hörenden zum Narren« (155f.) und funktioniert als »kollektiver Verdrängungsmechanismus« (156). Dieser Diskurs wird nicht einfach von außen als solcher bezeichnet, sondern entspricht durchwegs der eigenen Einschätzung Pflüglers oder wenigstens seiner eigenen Charakterisierung gegenüber Kogoj und Lebonja, um in einem perfiden Spiel von Assimilation und Mimikry den Täter- in einen Opferdiskurs umzuformen:

Mit den anderen zusammen und unter dem immensen Druck der anderen, Älteren mich erinnert, mich erinnern. Müssen notwendigerweise, und auch später regelmäßig in diversen Komponierhäuschen dann nicht nur für mich. Meine eigene Wirklichkeit komponieren wollen, und bis heute unter anderem als Gedächtnisverantwortlicher im Komponierhäuschen wenn Sie so wollen meiner Vierteljahresschrift für ein wesentlich breiteres Publikum alle nötigen Harmoniefäden und Tonspuren gezogen, wenn Sie unbedingt so wollen [...]. (21)

zur »Demagogiekunst« eines Jörg Haider, der 1985 »in einer Rede, die seinen Zuhörern: besondere Hochachtung abgerungen habe, phantasiert haben soll, daß: überall, wohin wir auch blickten in der Welt, Freiheitskämpfer geehrt und ausgezeichnet würden. Daß [...] ihnen hingegen die offizielle Anerkennung bis heute versagt geblieben sei. Dafür seien aber Hunderte Partisanen, die nachweislich auf der anderen Seite gestanden seien und die Freiheit und die Einheit des Landes bedroht hätten, in den letzten Jahren mit höchsten Auszeichnungen der Republik ausgestattet worden« (191).

Gegen diese monotone klangliche Einstimmigkeit wird zwar eine »notwendige Mehrstimmigkeit« (153) angekündigt, sie äußert sich aber wiederum ambivalent, einerseits als »Monolog«, als »Instrumentenwechsel«, als »eine zusätzliche Stimme«, andererseits vervielfacht, polyphon: »oder zwei [zusätzliche Stimmen] und endlich ein wenig Dissonanz auf dem Weg zur: Mitteilung von den Zuständen« (170). So lehnt sich das literarische Gegenprogramm an Heinrich Heines offenbarenden Sarkasmus in den *Französischen Zuständen* an,¹⁵ bleibt aber – im Gegensatz zur »Zielsicherheit« von Pflüglers »Klang« – musikalisch im Sinne Mahlers und setzt sich von der »wissenschaftliche[n] Pseudosprache« ab. Der »Instrumentenwechsel«, der von Mara Kogoj »vorgenommen wird, bleibt einerseits »im Rahmen [...] der uns ganz persönlich betreffenden Erzählungen«, andererseits führt er die revisionistische Schönfärberei Pflüglers angesichts von Shoah und deutscher Kriegstreiberei ad absurdum (194f. u. 197). Dissonanz entsteht einerseits in der harmonischen Vertikale durch die Mehrstimmigkeit, andererseits durch den »Instrumentenwechsel«, durch die persönliche Erzählung Lebonjas, wie er als einziges Kind das Massaker auf dem Peršmanhof überlebt hat. Doch der Beginn dieser Erzählung mündet ins Leere mit dem Ende des Romans, der mit einer Ankündigung abbricht: »Hören Sie zu:« (217f.) Es bleibt bei der Aufforderung, akustisch wahrzunehmen. Damit radikalisiert der Roman ein ästhetisches Prinzip, das er aus der Musik gewinnt, die wiederum Pflügler so hasst; denn bei Gustav Mahler werde – so Mara Kogoj – »der Bruch [...] zur Form« (202).

Hier werden literarisch-diskursiv zwei Positionen eingeführt, welche sich aus Adornos Dichotomie zwischen Wagner und Mahler ableiten lassen. So entspricht Pflüglers Klang-Prinzip dem »regressiv Immergleiche[n]« Wagners, das »sich als Immerneues« präsentiert, und dem »Statischen«, das »sich als Dynamisches vorträgt« (Adorno 2003a: 59). Denn – so Adorno weiter – »[d]urch ihn [den Klang] scheint Zeit in den Raum festgebannt« (ebd.: 60).¹⁶ Hier wird deutlich, wie zeitliche Paradigmen auf den Raum übertragen werden: Der Klang – in der Wagner-Position Adornos – territorialisiert, setzt Grenzen. Dabei geht es nicht darum, Wagners Musik zu diskreditieren, sondern lediglich darum, die diskursive Herkunft der einen Hälfte der »musikalischen Großmetapher« zu skizzieren. Die andere Hälfte, welche im Roman expliziter ausgeführt wird, bezieht sich auf »Mahlers Gebrochenheit« (Adorno 2003b, 178), welche Adorno auf die Parameter – von Mahlers Zeit aus gesehen – der Zukunft von

15 | Wohl nicht von ungefähr kommt hier die implizite Anspielung auf Heinrich Heines *Französische Zustände*, in deren »Vorrede« er seine Utopie einer Welt ohne Krieg formuliert – die auf einem in der breiten Masse verankerten Geschichtsverständnis der Gegenwart beruht: »Wenn wir es dahin bringen, daß die große Menge die Gegenwart versteht, so lassen die Völker sich nicht mehr von den Lohnschreibern der Aristokratie zu Haß und Krieg verhetzen« (Heine 1977: 271).

16 | Musiktheoretisch erklärt Adorno diese Statik mit der »widerstandslosen totalen Leittönigkeit«, in der »sie [die chromatische Entwicklungstendenz der romantischen Periode] bei Wagner erstmals etwas Nivellierendes und Stationäres angenommen« habe (ebd.: 61).

Antisemitismus und Faschismus, aber auch auf die Kritik am Konstrukt der Volksmusik bezieht. So »antezipiere« Mahler »das Kommende mit vergangenen Mitteln«, und »der Ton des Traumatischen [...], ein subjektives Moment der Gebrochenheit«, sei »nicht zu verleugnen«: Mahler habe diesen Ton »gegen die Ideologie der mens sana in corpore sano gefestigt« (Adorno 2003b: 168 u. 173). Die ästhetische Realisierung der »Gebrochenheit« und der »Entfremdung« erfolgt, indem sich »die Erscheinung nicht als unmittelbar [...] gebärdet sondern ebenfalls gebrochen, als Chiffre des Gehalts [...]« (ebd.: 182). Damit findet der Roman *Mara Kogoj* sein poetologisches Programm, das die Volksmusik als »ihr eigenes Trugbild« enttarnt:

Mahlers Stunde [...] kannte kein Volk mehr, das als naturwüchsig sich hätte wahrnehmen lassen, und dem musikalischen Spiel mit Anstand sein Kostüm hätte entleihen können. Ebenso wenig erlaubt der mittlerweile erreichte Stand der musikalischen Materialbeherrschung, das Plebejische zu absorbieren. Darum verkörpert bei Mahler das Untere nicht Elementarisches und Mythos, nichts Naturhaftes, auch wo seine Musik derlei Assoziationen streift wie in den Stimmungen der Herdenglocken; dort holt eher eine Musik Atem, die sich den Weg zurück versperrt weiß [...]. (Ebd.: 186b)

Die beiden Positionen, einerseits die »geschichtsmythische« von Ludwig Pflüger, andererseits die »geschichtsevidente« von Mara Kogoj, können über Adorno differenziert auseinandergehalten werden. Dennoch bergen die Konzepte von Adorno und Cage Differenzen, die es weiter zu verfolgen gilt, um das politische Engagement des Romans auf seine poetologische Konsistenz hin zu überprüfen. Denn gerade der Klang, dem zumindest aus Adornos Perspektive auf Wagner etwas ungemein Statisches anhaftet und der im Kreuz am Ulrichsberg, der »in Stahl gegossene[n] Ewigkeit« (66), seine symbolische Entsprechung findet, scheint dem Konzept Cages diametral gegenüberzustehen. Ideologisch verdächtig ist bei Cage die Musik in ihrer Historizität und Reflexion, die sie – in seinen Augen – abschließt gegenüber einer offenen Wahrnehmung, welche sich auf die ganze Welt richtet und sich nicht instrumentalisieren lässt:

I begin to hear the old sounds, the ones
I had thought worn out, worn out
by intellectualization, I begin to hear
the old sounds as though they are not
worn out. Silence, like music, is non-
existent. There always are sounds. That
is to say if one is alive to hear them.
[...] Whether I make them
or not there are always sounds to be heard and
all of them are excellent. (Cage 1961: 152)

Was Ernst Jandl als »Klänge« übersetzt (Cage 1995: 76), umfasst auch das Geräuschhafte und das Zufällige, das Ausgeklammerte und das Nicht-Gewollte.

Was bei Adorno als Unterbegriff gedacht wird, versteht Cage als Oberbegriff. Musik jedenfalls situiert sich dazwischen, vor allem diejenige Mahlers – Musik, die Atem holt: »There is no / such thing as silence. Something is al- / ways happening that makes a sound.« (Cage 1961: 191) Diese Sentenz nehmen die beiden slowenischen Protagonisten Kogoj und Lebonja in der Übersetzung von Jandl auf: »Es gibt so etwas wie Stille nicht, Lebonja. Das kann es gar nicht, keine Stille. Etwas geschieht immer, das einen Klang erzeugt, flüsterte ich und sah auf und sah Lebonja an, flüsterte: Ich will nicht mehr, Kogoj: Und werde aber wohl müssen nicht wahr.« (79) Damit kippt die Offenheit Cages im Roman Venne- manns ins Bedrohliche; es wird deutlich, dass die Diskurse und Gegendiskurse nicht enden, dass ein Zwang besteht, dem man nicht ausweichen kann. Der Klang ist somit nicht einfach als Metapher, sondern als *Coincidentia oppositorum* zu denken. Selbst Cages Text ist nicht frei von Widersprüchen; und da hakt die Gegenrede Kogojs ein.

3. GEGENREDE ALS KONTRAPUNKTISCHE PERFORMANCE

Die Gegenrede Mara Kogojs im letzten Sechstel des Romans (vgl. 189–211) erweist sich weder als weitere Stimme noch als Kontrapunkt in einer musikalischen Polyphonie. Es wird keine Pluralität inszeniert – in deren Zeichen die Polyphonie als musikalische Metapher erhalten muss. Wie Paul Jandl vermerkt, bildet das »große Finale des Romans [...] eine Suada, in der sich die Nachfahrin slowenischer Opfer aus der Deckung wagt« (Jandl 2007). Hier spätestens wird deutlich, dass es sich um engagierte Literatur handelt, eine Literatur, in welcher der Autor mit einer Figur Stellung bezieht: Mit Mara Kogoj »wollte er selbst [...] »plakativ« werden« (Kappert 2007). Konkret richtet sich die offen formulierte Kritik gegen die »Pseudowissenschaft, Denkmalkultur und Demagogiekunst« der Deutschnationalen (191). Es geht dabei nicht »um die oberflächliche Brandmarkung als rechtsextrem oder nicht, sondern darum, daß bestimmte Inhalte so lange nicht gebrandmarkt werden, wie sie im vermeintlich harmlosen und über die Namen der Dinge verfügenden bürgerlichen Gewand der Mehrheit aufzuscheinen in der Lage sind« (193). Explizit wendet sich Mara Kogoj mit den Worten Adornos zu Mahler gegen den »zielsicheren« »Klang«:

Bis zu Mahler sei auch große Musik tautologisch gewesen, heißt es da [bei Adorno], Kogoj: mein Zusatz: vom Kärntner Lied ganz zu schweigen, Kogoj: Damals wie heute, und eben dieses Tautologische sei die Stimmigkeit der Musik gewesen, die Stimmigkeit des widerspruchsfreien Systems. Von Mahler werde es gekündigt, und der Bruch werde zur Form, ohne jedes vermittelnde Bewußtsein jedoch behielten Verhängnis, der Mythos das letzte Wort, und Kogoj: Der Haß gegen Mahler, mit antisemitischen Nebentönen natürlich, sei deshalb von dem gegen die: neue Musik gar nicht so verschieden gewesen. (202)

Die Paraphrasierung des Adorno-Texts wird zum stärksten Argument der Hauptfigur und des Autors.¹⁷ Der historische Bruch vollzieht sich mit Mahler; was zuvor noch ein künstlerisches Ziel darstellt, wird ideologisch verdächtig: die Stimmigkeit. Selbst die Mehr-Stimmigkeit wird in dem Sinn hinterfragt. Es wird etwas Anderes, eine »Korrektur« eingefordert – wie sie zuvor bereits Lebonja mit seiner eigenen Opfererzählung exemplarisch vorgeführt hat (vgl. 188). Der literaturtheoretische, der Musiktheorie entlehnte Begriff der Polyphonie wird hier durch die Literatur wieder in Frage gestellt. Der polyphonen Literatur im globalisierten Zeitalter multikultureller Kakophonie, plurilingueller Biografien und allgegenwärtiger Ökonomisierung wird so implizit die Stirn geboten. Es wird literarisch vorgeführt, wie machtlos oder wie ideologisch gefährlich ein solcher wissenschaftlicher Allerweltsbegriff werden kann, sobald man auf historisch-kulturell vermintes Gelände vorstößt.¹⁸ Die Gegenrede Mara Kogojs kündigt sich anders an:

Ein Konzert also, Pflügler, gewissermaßen. [...] Ihre ungebrochene Möglichkeit zur Rede bisher, die meine von hier an: dagegenzuhalten in Vollständigkeit, hören Sie zu: Was ich seit jeher hatte vermeiden wollen, was wiederum allein nur zu helfen scheint: Zynismus und nur der nächstliegende Beweis, dieselben Methoden wie die ihren, Pflügler, denn Objektivität, Lebonja, und Distanz können wir nicht brauchen, keines von beidem interessiert mich hier wirklich, interessiert hat keines von beidem bisher irgend jemanden [sic!], wir schlagen also nur zurück. (188)

Hier kommt ein anderes musikalisches Verfahren zur Anwendung, das sehr wohl mit der Mehrstimmigkeit zu tun hat, sich in ihrer Metaphorisierung wiederum klar davon absetzt; die Gegenrede Mara Kogojs ist als großer Kontrapunkt zu verstehen. Die Kritik am herrschenden »Klang« bzw. am herrschenden Diskurs radikalisiert sich im Sinne von Edward Saids kontrapunktischem Verständnis, das darauf basiert, dass die Musik, die Kunst der Mikrozeitlichkeit par excellence, wiederum in ihre Makrozeitlichkeit, in ihre Historizität einzubinden ist. Denn erst in der reziproken Bezugnahme zwischen musikalischer Mikrozeit und historischer Makrozeit kann die Auswirkung diskursiver Machtformationen reflektiert werden. Wohl kaum ein anderer Literaturwissenschaftler

17 | Um zu veranschaulichen, wie nah hier der Text von Adorno wiedergegeben wird, sei nur folgende Stelle zitiert: »Unter diesem Aspekt war bis zu Mahler auch große Musik tautologisch. Das war ihre Stimmigkeit; die des widerspruchslosen Systems. Von Mahler wird es gekündigt, der Bruch wird zum Formgesetz.« (Adorno 2003b: 163)

18 | Es geht nicht darum, den Begriff der literarischen Polyphonie, wie ihn Bachtin begründet, mit dieser Feststellung zu diskreditieren. Bachtins Begrifflichkeit in »Wort im Roman« versteht sich aber nicht als kulturwissenschaftliches Analyseinstrument, sondern lediglich als Beschreibung von dezentrierter, »zentrifugaler« Sinnproduktion in Form eingearbeiteter personaler Rede – welche sich vom »eigentlichen« Stil des Autors (bzw. der Erzählinstanz – wobei Bachtin diese Differenzierung noch nicht vornimmt) abhebt und dadurch eine »Orchestrierung« von Mehrstimmigkeit nötig macht (Bachtin 1979: 187).

kennt die Implikationen musikhistorischer Entwicklungen so genau wie Edward Said. Was er in der Einleitung zu *Orientalism* noch als Kritik an Foucaults Diskursbegriff formuliert, dem sich dieser zu fatalistisch aussetze und dem er die individuelle Prägung durch spezifische Merkmale bestimmter Autoren entgegenhält (vgl. Said 1978: 23), kristallisiert sich allmählich als kontrapunktisches Prinzip im Aufsatz *Reflections on Exile* aus (vgl. Said 2000a). Dabei geht es um das Hörbarmachen des Marginalisierten und Verdrängten, um das Schicksal der Exilierten, derjenigen, welche ausgegrenzt, durch kriegserische und/oder ökonomische Gewalt vertrieben und entwurzelt worden sind, sich in einem provisorischen Zustand wieder zurechtfinden und einrichten müssen. Wenn sich Edward Said immer mehr der Musikkritik mit Epizentren wie Glenn Gould und dessen Bach-Interpretationen zuwendet, so steht dahinter immer die Suche nach dem kontrapunktischen Prinzip gerade auch im politischen Sinne und weniger im Sinne einer Polyphonie.¹⁹

Exemplarisch sind zwei Aufsätze von Said, erstens seine Rezension von Rosens Monografie *The Romantic Generation* unter dem Titel *Bach's Genius, Schumann's Eccentricity, Chopin's Ruthlessness, Rosen's Gift* (Said 2000b) und zweitens sein eigener musikhistorischer Abriss *From Silence to Sound and Back Again: Music, Literature, and History* (Said 2000c). Im ersten Aufsatz formuliert Edward Said einen zentralen Gedanken, den er als Erkenntnis aus Rosens Monografie gewinnt: »[I]t is impossible to hear all the polyphonic effects, which are intended as theoretical, rather than actual, sounds.« In den Worten Rosens, welche Said hier nur zitiert, lautet das Diktum in Bezug auf die Komponisten des Barock und der Klassik, auf Bach, Mozart und Händel: »a particular beauty that is only partially related to any imagined performance – an irreducibly inaudible beauty, so to speak«. Gesteigert wird diese unhörbare Schönheit bei Schumann: »[I]t is an essentially Romantic paradox that the primacy of sound in Romantic music should be accompanied, and even announced, by a sonority that is not only unrealizable but unimaginable.« (Ebd.: 486) Spätestens wenn in der romantischen Musik die kontrapunktische Polyphonie trotz ihrer Unabdingbarkeit sich ihrer Hörbarkeit und – bei Schumann sogar noch – sich ihrer Vorstellbarkeit entzieht, ist das gesamte Potential der Philologie gefragt, um in der kontrapunktischen Lektüre diejenige Stimmen wieder hörbar und imaginierbar zu machen, welche gerade nicht klingen, sondern erst aufgrund der kontrapunktischen Faktur und Analyse der Texte wieder akustisch in Erscheinung treten.

Im zweiten Aufsatz radikalisiert Said seine Überlegungen zum musikalischen Kontrapunkt, indem er die Tendenz der Musik skizziert, seit Beethoven selbst Wort des entrechteten Volks werden zu wollen – versinnbildlicht in dessen einziger Oper *Fidelio* und vor allem in der *Neunten Symphonie*. Mit einer Akzentverschiebung diskutiert Said das Phänomen ebenfalls bei Wagner und

19 | Hier nehmen viele literaturwissenschaftlichen Weiterführungen Said's Ansatz auf. Vgl. dazu exemplarisch Dunker 2008: 7-14; musikalisch noch expliziter und informierter Honold 2012.

schließlich bei Schönberg – mit einer leisen Kritik an der Beliebigkeit und Gefährlichkeit der Zwölftonmusik, hier angelehnt an Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). So unterschiedlich die Beispiele und die Intentionen der Komponisten sein mögen, so akut bleibt für Said die Frage nicht nur nach dem, was unhörbar oder sogar unvorstellbar in der Musik als Kontrapunkt mitschwingt, sondern auch nach dem, was *nach* dem Verklingen der Musik folgt. So ausgeklügelt die Kontrapunktik auch sein mag, so nah die Musikstimme an die individualisierte Menschenstimme herankommen mag, so genau das Geflecht unterschiedlicher Diskurse auch nachgezeichnet wird und die Gegensätze, die Kontrapunkte, gegeneinander ausgespielt werden können, so triumphal bzw. so bescheiden etwas endet: Am Schluss beginnt die Stille.

Dabei handelt es sich – so Said – um die radikalste Form von Kontrapunkt, der sich jeglicher Tautologie entzieht. Dieser Konzeption verwehren sich weder Cage noch der Roman *Mara Kogoj*. Die wahre Gegenstimme beginnt dort, wo die Musik und der Roman enden sollten. Erst in einer solchen intermedialen Beziehung wird sichtbar, dass selbst der höchst reflektierte literarische Modus, oszillierend zwischen (Selbst-)Beschreibung und (Selbst-)Theoretisierung, Gefahr läuft, sich des Engagements zu entziehen und eine bestimmte Diskursformation oder gar Ideologie zu perpetuieren. Solange sich Literatur der Grenze ihres Diskursfelds nicht bewusst ist, repliziert sie lediglich verfestigte Stereotypen in einem »Jargon der [Un-]Eigentlichkeit« – wie es zu Beginn von Adornos Mahler-»Physiognomie« heißt.²⁰ Man lässt gewissermaßen Pflügler als wissenschaftliches Objekt – wie es auch im Roman zunächst dargestellt wird – einfach weiterreden, ohne den »ewigen Klang« zu unterbrechen, um den unreflektierten Automatismus von Tradierungen zu stoppen. Denn erst im radikalen Bruch wird der literarisch-musikalische Kontrapunkt als Stille hörbar – wie in Cages, wie in Mahlers Musik. Sie dienen aber in Kevin Vennemanns Roman nicht als Hilfsgerüste, den Gegenbeweis gegen den deutschnationalen monotonen Einheitsklang anzutreten, sondern lediglich als Ausgangspunkt der eigenen Performanz.

Cages *Lectures* verwehren sich in ihrer Schriftlichkeit einer inhaltlichen Reproduktion, da sie kontextuell an die Performance gebunden sind; aber sie verwehren sich auch einer Wiederaufführung: So sehr die Musikpartitur oder die Improvisationsanleitung – selbst von John Cage – ihrer Lektüre oder Reinterpretation harrt und mal schlecht, mal recht aufgeführt werden kann, so sehr haftet jeder Lesung der einstigen Lesung von Cage etwas Peinliches an – trotz oder vielleicht gerade wegen der genauen paratextuellen Anweisungen (Minutage, Space Notation, Nebengeräusche und -tätigkeiten). Diese Peinlichkeit ist der medialen Speicherung der Umschrift geschuldet. Das möglichst genaue Erfas-

20 | »So wenig dem Gehalt von Mahlers Symphonien Betrachtungen vom Schlag der thematischen Analysen genügen, die über dem, was kompositorisch der Fall sei, die Komposition versäumen, so unzulänglich wären solche, die das Komponierte, nach dem Jargon der Eigentlichkeit die Aussage, dingfest machen wollten.« (Adorno 2003b: 151)

sen des Gesprächs bildet sowohl für Cages Sammlung von Lesungen *Silence* als auch für jedes *Oral-History*-Projekt die Grundlage. Die gewöhnungsbedürftige Syntax und Interpunktion in *Mara Kogoj* simuliert Mündlichkeit in höchstem Grade: »Sie [die Interpunktion] unterstreicht und verstärkt die Mündlichkeit des Textes, den Rhythmus und die Emotionalität des Sprechens. An dieser kunstvollen Interpunktion ist alles ablesbar: Pathos, Emphase, Stocken, Neueinsatz, Wechsel der Tonlage. Der Text verlangt danach, laut gelesen zu werden.« (Amann 2009) Der Text basiert im Roman auf der Fiktion, dass die Stimmen vom Tonband vernehmbar und vor allem übertragbar in die schriftliche Form sind: »Hole das Tonband vom Morgen aus der Manteltasche, Startknopf, los, und Lebonja ließ das Tonband vom Morgen in seinen Händen laufen, los ging es, wir hören zu: [sic!]« (145) Die Aufforderung zuzuhören strukturiert die Kapitelausgänge (vgl. 8, 188 u. 218).

Hört man aber dem Autor Kevin Vennemann zu, wie er seinen eigenen Text liest, ist gerade die Missachtung und das ›Überlesen‹ der eigenen Anweisungen (vor allem der Interpunktion), aber auch die Präzisierung der Redeinstanzen oder die semantische Verdeutlichung kennzeichnend. Die simulierte Mündlichkeit des Texts entspricht nicht einer Leseanweisung; die Schrift entzieht sich ihrer Instrumentalisierung. Der in der Schrift angelegte latente Rhythmus und das latente Tempo, die latente Emphase und Unterbrechung werden durch ihre Aktualisierungen überblendet, löschen die Schriftlichkeit zugunsten einer neuen Lautlichkeit aus, um die intermediale Inkohärenz zwischen visueller und akustischer Zeichenabfolge zu exponieren. Der »Korrektur«, welche Mara Kogoj am Schluss anbringt, wird das Kontrapunktische im Sinne von Said bereits durch den impliziten Medienwechsel vorgegeben. Der Text performiert sich immer in der Rezeption als Unmöglichkeit, sich zu replizieren. Das wirft zwar auf Cage den Vorwurf des Apodiktischen, das nur möglich ist, weil immer das andere Medium schon präsent ist, auch wenn es in seiner Performanz wieder verloren geht.²¹ Die Setzung in Schrift bleibt mit dem Verweis auf ihre Akustik in der medialen Unübersetzbarkeit gefangen.

Der Roman *Mara Kogoj* reflektiert und imitiert nicht nur seine ästhetische Vorlage von Cage, sondern überbietet sie im Gestus des »Here we are now at the beginning of the / ninth unit of the fourth large part of this talk« (Cage 1961: 121): Die fünfteilige *Lecture on Nothing*²² erhält bei Kevin Vennemann in der Gegenrede von Mara Kogoj einen »sechste[n] Teil«,²³ Die inhaltliche »Korrektur« erfolgt zwar am politischen Gegenstand gegen den deutschnationalen Mythos in Kärnten, sie sprengt aber gleichzeitig den vorgegebenen Rahmen von Cages »Lecture on Nothing«, um den notwendigen Bruch – der von Mahler her gedacht

21 | Ein Beispiel für den Apodiktismus von Cage: »The phonograph is a thing, – not a musical instrument / .[sic!] A thing leads to other things, whereas a musical instrument / leads to nothing.« (Cage 1961: 125)

22 | »The whole [lecture] is divided into five large parts« (ebd.: 109).

23 | »Kommen wir zum Ende: sechster Teil inzwischen schon, bald haben Sie es überstanden« (197).

ist – in der Figur der Aemulatio und damit die politische Aktualität wieder dem Text einzuschreiben. Dieses kontrapunktische Verfahren, das sich jeglicher theoretischer und performativer Rahmung entzieht, verpflichtet sich letztlich einer engagierten Literatur, die in diesem Fall nicht naiv zu sein braucht – im Gegenteil: Sie darf und kann die Wahrheit (gerade auch ihrer medialen Bedingtheit) beim Namen nennen. Dies kann sie aber nur im Modus der Gebrochenheit tun. Und was die Literaturkritik beargwöhnt, ist letztlich die Grundlage der neuen engagierten Literatur.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (2003a): Versuch über Wagner [1952/1964]. In: Ders.: Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 13. Frankfurt a.M., S. 7–148.
- Anonymus (2007): Dornige Geschichte. In: Volltext.net. Zeitung für Literatur, Nr. 29 (Februar/März) [Rez. v. 20. März 2007]; online unter: <http://volltext.net/magazin/magazindetail/article/180> [Stand: 31. Mai 2014].
- Ders. (2003b): Mahler. Eine musikalische Physiognomik (1961/1963). In: Ders.: Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 13. Frankfurt a.M., S. 149–320.
- Amann, Klaus (2009): Kärnten is lei aans. In: Cicero online v. 23. Juni 2009; online unter: www.cicero.de/salon/kaernten-lei-aans/43938 [Stand: 31. Mai 2014].
- Bachtin, Michail M. (1979): Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingel. sowie übers. aus d. Russ. v. Rainer Grübel. Frankfurt a.M., S. 154–300.
- Ders. (2008): Chronotopos [1973]. Aus d. Russ. v. Michael Dewey. Mit einem Nachw. v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke. Frankfurt a.M.
- Cage, John (1961): Silence. Lectures and Writings. Wesleyan.
- Ders. (1995): Silence. Aus dem Amerik. v. Ernst Jandl. Frankfurt a.M.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980): Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux. Paris.
- Dietz, Georg (2007): [Rezension]. In: Neue Zürcher Zeitung v. 15. Juni 2007.
- Domej, Theodor (2002): Karikaturen zum Kärntner Nationalitätenkonflikt. In: Andreas Moritsch/Alois Mosser (Hg.): Den Anderen im Blick. Stereotype im ehemaligen Jugoslawien. Frankfurt a.M./Berlin/Bern, S. 207–250.
- Dunker, Axel (2008): Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. München.
- Hafner, Fabjan/Strutz, Johann (Hg.; 2013): Krieg, Widerstand, Befreiung. Ihr Nachhall in den Kulturen und Literaturen des Alpen-Adria-Raums. Klagenfurt/Celovec/Wien.
- Heine, Heinrich (1977): Französische Zustände. In: Ders.: Werke. Studienausgabe hg. v. Stuart Atkins. Bd. 2. München.
- Honold, Alexander (2012): The Art of Counterpoint. Music as Site and Tool in Postcolonial Studies. In: Tobias Doring u.a. (Hg.): Edward Said's Translocations. Essays in Secular Criticism. New York, S. 187–204.
- Jandl, Paul (2007): Misstraue der Idylle. Kevin Vennemanns beeindruckender Roman »Mara Kogoj«. In: Neue Zürcher Zeitung v. 19. April 2007.

- Kappert, Ines (2007): Teppichknüpfer. In: Die Tageszeitung v. 5. Mai 2007.
- Karahasan, Dževad (2010): Die Schatten der Städte. Essays. Aus dem Bosn. v. Katharina Wolf-Grießhaber. Berlin.
- Mölzer, Andreas (Hg.; 2008): Freiheit schreibt auf Eure Fahnen! 1948–2008. Zur Zeit. Wien.
- Reents, Edo (2007): Es geschah im April 1945. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 5. Mai 2007.
- Said, Edward (1978): Orientalism. New York.
- Ders. (2000a): Reflexions on Exile. In: Ders.: Reflections on exile and other essays. Cambridge (MA), S. 173–186.
- Ders. (2000b): Bach's Genius, Schumann's Eccentricity, Chopin's Ruthlessness, Rosen's Gift. In: Ders.: Reflections on exile and other essays. Cambridge (MA), S. 484–492 [ursprünglich publiziert in: London Review of Books 21].
- Ders. (2000c): From Silence to Sound and Back Again: Music, Literature, and History. In: Ders.: Reflections on exile and other essays. Cambridge (MA), S. 507–526 [ursprünglich publiziert in: Raritan: A Quarterly Review 17, H. 2].
- Trapp, Wilhelm (2007): Literatur ist aufklärerisch. Kevin Vennemann »Mara Kogoj«. In: Die Zeit v. 6. Juni 2007.
- Vennemann, Kevin (2005): Nahe Jedenew. Frankfurt a.M.
- Ders. (2007): Mara Kogoj. Frankfurt a.M.

Tabubrüche in der interkulturellen Kommunikation

ELKE BOHNAKER

Abstract

This article investigates the significance of taboos for and in intercultural communication, focusing on business communication. It claims that breaches of taboo are more relevant for the failure of intercultural (business) relations than research has hitherto assumed. Contrary to interdictions, taboos are not explicit. Only those who grew up in the respective culture fully perceive them and know how to avoid breaking them. As taboos are implicit and rarely subject of conversation, the quantitative investigation of culturally defined taboos is problematic. This article asks how breaches of taboo can be detected and how one can react within an intercultural business relation if a breach of taboo occurs.

Title: Violation of taboos in Intercultural Communication

Keywords: communication disturbances; violation of taboos; cultural taboos; intercultural communication; critical incident; corporate culture

1. INTERKULTURELLE TABUFORSCHUNG

Der Begriff »Tabu« taucht erstmals in Berichten von europäischen Reisenden Ende des 18. Jahrhunderts auf (vgl. Przyrembel 2011: 27). Er stammt aus Polynesien und bezeichnet eine kulturelle Intimsphäre. James Cook importierte das Wort, als er von einer Südseereise zurück nach England kam (vgl. ebd.: 9). Der Entdecker beschrieb das Tabu in seinen Tagebüchern als »zentrales, gleichwohl seltsam anmutendes Charakteristikum der Bevölkerung des süd pazifischen Ozeans« (ebd.). Da das Wort eine Wortschatzlücke füllte, breitete es sich damals rasch aus und ist heute in vielen europäischen Sprachen nicht mehr aus dem Alltagswortschatz wegzudenken.

Mehr als 100 Jahre nach der Entdeckung des Wortes beschäftigte sich Sigmund Freud in seiner in der Zeitschrift *Imago* veröffentlichten Artikelfolge *Totem und Tabu* (1912/13) intensiv mit der Thematik. Die ursprüngliche polynesischen Bedeutung des Wortes beschreibt Freud als »nach zwei entgegengesetzte Richtungen auseinander[gehend]«: »Es heißt uns einerseits: heilig, geweiht, andererseits: unheimlich, gefährlich, verboten, unrein.« (Freud 1974: 31) Freud nahm Rituale als Behältnisse ungelöster Ambivalenzen wahr (vgl. Brunotte 2004: 143). Koiran hebt in Freuds Sichtweise vor allem die Doppeldeutigkeit hervor, die das Wort auszulösen scheint. So verkörpere ein Tabu (ein Verbot)

gleichzeitig Abwehr und Lust bzw. Neugierde oder den Wunsch, das Verbot zu übertreten (vgl. Koiran 2008: 82).

Heute trennen Tabus nicht mehr (nur) das Heilige vom Profanen, sondern sie gehören in allen Lebensbereichen zur Konstitution einer Kultur. Sie sind »für die Kulturträger so selbstverständlich, dass man ihre Existenz kaum noch wahrnimmt, solange dies den Kontakt und die Kommunikation mit den Mitmenschen nicht stört.« (Trad 2001: 32)

Dennoch wird das Thema in vielen Bereichen nicht so stark beleuchtet, wie es sich eigentlich gebührt (vgl. Wagner 1991: 24). So behauptet Betz, die fortschrittlichen Länder seien gerade dabei, das vorletzte noch bestehende Tabu, das Inzest-Verbot, abzubauen. Das letzte Tabu ist für ihn das Antasten der Demokratie (vgl. Betz 1978: 14). »Tabus? So etwas gibt es doch bei uns heute gar nicht mehr...«, lautete oftmals die erste Reaktion auf die Ankündigung der Thematik, mit der sich deutsche, französische und österreichische NachwuchswissenschaftlerInnen im Oktober 2004 an der Universität Charles de Gaulle–Lille 3 befassen.« (Streble u.a. 2008: 11) Auch im Rahmen der interkulturellen Wirtschaftskommunikation oder im Fremdsprachenunterricht findet man nur selten konkrete Ausführungen zur Tabuproblematik.

2. ÜBER TABUS SPRICHT MAN NICHT.

»FURZEN, SCHMATZEN, HOCHZIEHEN, ROTZEN, SCHLÜRFEN, RÜLPSEN«

Tätigkeiten, die mit den Sekretionen des menschlichen Körpers zusammenhängen, sind bei uns in der Öffentlichkeit tabuisiert. Schon das öffentliche Aussprechen dieser Wörter würde uns eine peinliche Röte oder ein Kichern entlocken. Laut Miebs reagieren Menschen kulturübergreifend besonders sensibel auf Verhalten, das in der eigenen Kultur mit negativen Eigenschaften verbunden wird (vgl. Miebs 2003: 324). »Das macht man nicht, wenn man sich zu benehmen weiß.« »Was wir im Mund haben, egal ob Essen oder Spucke, erweckt keinen Ekel. Aber was, wenn das, was wir im Munde hatten, vor anderen auf unserem Teller landet? Die einen spucken ihren Schleim dezent ins Taschentuch, die anderen laut auf den Boden.« (Heringer 2004: 229) Akzeptable Verhaltensweisen können sich kulturell stark unterscheiden. In Gegenwart eines wichtigen Geschäftspartners auf den Boden zu spucken, wäre in unserer Kultur eine Ungehörigkeit. Dennoch wäre es schwierig, umgekehrt dem Geschäftspartner in einem solchen Falle zu sagen, dass er sich danebenbenimmt. Tabus sind in der interkulturellen Wirtschaftskommunikation eine weit größere Hürde und weiter verbreitet – so meine Behauptung – als bisher angenommen.

Die Schwierigkeit mit Tabus besteht darin, dass sie nicht oder nur unter Zuhilfenahme von Hilfskonstruktionen und Verschleierungen verbalisierbar sind. Folgendes Beispiel mag dies veranschaulichen, das ich einem Gespräch entnehme, welches ich im Rahmen meiner Feldstudien zur interkulturellen

Wirtschaftskommunikation geführt habe. Mir berichtete Herr K., der Leiter eines deutsch-afrikanischen Projektes, davon, dass er einmal einen befreundeten afrikanischen Kollegen auf ein wichtiges Geschäftstreffen mitgenommen habe. Während des Treffens habe sich dieser Kollege ständig am Geschlecht gekratzt. Herr K. hatte im Nachhinein Schwierigkeiten, seinem Kollegen verständlich zu machen, dass dies in unserer Kultur nicht üblich ist. Noch während er mir von dieser Episode erzählte, war ihm die Sache und auch das Sprechen darüber sichtlich peinlich. In einem afrikanischen Sender habe er sogar einen Nachrichtensprecher beobachtet, der »diese Tätigkeit« während der Sendung »vornahm«, berichtete Herr K. im Flüsterton (Bohnaker 2011: 76).

Bestimmte Zonen des Körpers dürfen bei uns in der Öffentlichkeit nicht berührt werden – wir sind nicht einmal in der Lage, ohne Schamgefühle über solche Berührungen zu sprechen. Wie schwierig es ist, über Tabus zu sprechen, wird in den Forschungen von Loch am Beispiel von sexualisierter Gewalt im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus (Doppeltabu) sichtbar gemacht. So beschreibt eine von ihrem Vater (auch SS-Täter) sexuell missbrauchte Frau im narrativen Interview, wie ihr die Luft zum Sprechen wegbleibt, wenn sie über diese Zusammenhänge sprechen möchte (vgl. Loch 2008: 67). Was macht es so schwierig über Tabus zu sprechen?

3. TABU UND VERBOT

Tabus unterscheiden sich in einem wichtigen Punkt von Verboten. Über ein Verbot kann gesprochen werden, es kann erklärt werden. Wagner beschreibt in seinem Buch über Medien-Tabus, dass wir schon als kleines Kind eine der wichtigsten Kommunikationsnormen verinnerlichen. Es handelt sich um das Wissen davon, worüber gesprochen werden darf und für was ein sogenanntes Meidungsgebot besteht (vgl. Wagner 1991: 12). Ein Tabu ist für denjenigen, der es verinnerlicht hat, unantastbar und es wird nicht hinterfragt. Hier zählen keine Argumente, sondern nur das Gefühl dafür, was man darf und was nicht, was sich gehört und was nicht, was ethisch vertretbar ist und was nicht. Reimann bezeichnet Tabus als »besonders wirksames Mittel sozialer Kontrolle« (Reimann 1989: 421), gerade weil sie sich einer Verbalisierung entziehen. Etwas, das nicht einmal mit Worten angetastet werden kann, kann auch nicht in Frage gestellt werden. Auch Bergesen ist der Überzeugung, dass soziale Bestrafungspraktiken normative, rechtliche und ideologische Unterscheidungen erzeugen und gleichzeitig die sich abgrenzende Gemeinschaft symbolisch definieren, rekonstruieren und reproduzieren (vgl. Bergesen 2013: 65). Derjanecz (2003: 30) stellt fest, dass Tabus von Menschen aus einem anderen Kulturkreis häufig übertreten werden, da sie eben nicht als explizite Verbote wahrnehmbar sind. Sie liegen unter der wahrnehmbaren Oberfläche einer Kultur. Unwissentliche Tabubrüche kommen daher in der interkulturellen Interaktion gehäuft vor. Wenn man die unausgesprochenen Regeln einer anderen Kultur nicht kennt, so kann man sie auch nicht befolgen – und tritt mitunter von einem Fettnäpfchen ins

nächste. Oft wird ein Tabu erst dann erkannt, wenn man es verletzt hat und das Gegenüber darauf sichtbar reagiert. In der Folge entsteht eine grundlegende Unsicherheit, eine Art freier Fall der Werte und Normen.

Werden Tabus in interkulturellen Kommunikationssituationen gebrochen, so entsteht für den Tabubrecher eine heikle Situation. Es ist äußerst schwierig, solch ein Fehlverhalten wieder zu korrigieren, denn es gibt für solche Fälle keine Entschuldigungsrituale und Reparaturmechanismen (vgl. Derjanecz 2003: 30). Jeder Versuch, über den Tabubruch zu sprechen und sich zu entschuldigen, stellt einen weiteren Tabubruch dar, wodurch ein Teufelskreis entsteht. »[D]er Täter wird isoliert, von der Gemeinschaft gemieden, tabuiert – modern auch etikettiert.« (Reimann 1989: 421) Kraft beschreibt eine zweigliedrige Struktur bei Tabus: »Tabus sind Meidungsgebote, deren Übertretung mit Ausschluss aus der Gemeinschaft bedroht ist. Es handelt sich um psychosoziale Bewältigungsmechanismen, mit deren Hilfe individuelle und kollektive Identitäten gebildet und aufrechterhalten werden« (Kraft 2004: 205).

Woran erkennt man, dass man einen Tabubruch begangen hat? Und wie verhält man sich dann am besten? Geschäftsleute in der interkulturellen Wirtschaftskommunikation stehen unter einem enormen Erfolgsdruck. Hier gilt es, auf der Ebene der Handlungskompetenz Lösungen zu finden, was Ziel und Aufgabe weiterer Forschungsarbeiten sein sollte. Ein weiteres Problem, warum Tabus oft nicht als solche identifiziert werden, liegt im Grunde an der weiten Verbreitung und Allgegenwart von Tabus.

4. ALLGEGENWART VON TABUS

Auf vielfältige Art und Weise begegnen uns Tabus im beruflichen oder im privaten Leben. »Tabus können verbal oder nonverbal vermittelt werden, sie können öffentlich verhandelt oder unter der Hand mitgeteilt werden, sie können uns bewusst, aber auch unbewusst – und trotzdem wirksam – sein.« (Kraft 2004: 205) Wie zahlreich und unterschiedlich Tabus in der Gesellschaft vorhanden sind, zeigt Schröder. Er teilt Tabus in Primär- und Sekundärtabus ein. Sekundärtabus bestätigen, stützen Primärtabus und stellen ihre logische Konsequenz dar (vgl. Schröder 1998: 195). Folgende Einteilung ist ergänzt durch Wagners (1991: 17f.) und Balles (1990) Tabubeschreibungen. Die Beispiele wurden in Bezug auf die deutsche Gesellschaft von mir ausgewählt.

Primärtabus

- Objekttabus: Tabuisierte Gegenstände, Institutionen und Personen – z.B. Kondome, die auf dem Tisch liegen.
- Bildtabus: Die Abbildung geschlechtlicher Handlungen, die Verunglimpfung von religiösen Personen wie beispielsweise des Papstes, Kinderpornografie.

- Tattabus: Etwa das Kratzen am eigenen Geschlecht während eines Geschäftsgesprächs, Inzest, Selbsttötung. Oder aktuell Aktionen/Handlungen der Frauenorganisation Femen.

Sekundärtabus

1. Intrapersonale Ebene

- Gedankentabus: Der Gedanke löst Scham- oder Schuldgefühle aus. Das könnte etwa der Gedanke sein, dass der arabische Kollege mit dem Bart vielleicht zur Al-Qaida gehört.
- Emotionstabus: Bei Männern ist Ängstlichkeit tabuisiert – Männer dürfen nicht weinen. Bei Frauen Wut.

2. Interpersonale Ebene

- Kommunikationstabus: Man spricht nicht über Fremdenfeindlichkeit, Sexualpraktiken oder die Höhe des Einkommens in der Öffentlichkeit.
- Worttabus: Man sagt nicht ›Neger‹ zu einem afrikanischen Geschäftspartner mit dunkler Hautfarbe. Weitere Worttabus sind ›Negerkuss‹, ›Mohrenkopf‹, ›Reise nach Jerusalem‹, ›Negerschweiß‹, ›getürkt‹ usw.

Dieser Liste muss aus meiner Sicht der folgende große Bereich hinzugefügt werden:

- Raumtabus: Zum Beispiel gehört es sich in unserem Kulturraum nicht, einem Fremden innerhalb der Intimzone zu nahe zu kommen.

Überall, wo Menschen einander begegnen, werden Handlungen und Kommunikation zu einem guten Teil von Tabus gesteuert. Diese Aufzählung macht deutlich: Tabus sind allgegenwärtig.

5. RAUMTABUS ERGÄNZEND IM DETAIL BETRACHTET

5.1 Berührungszonen im Raumverhalten

Rückle (1979: 343) benennt als Tabubereiche Zonen des menschlichen Körpers und Zonen im Raum um ihn herum. Diese dürfen von anderen Menschen nicht betreten, berührt oder auch nur angesehen werden. Vor allem die Berührungszonen sind kulturell sehr unterschiedlich geprägt. Losche (2005: 59) beschreibt Berührungszonen im Raumverhalten der (west-)europäischen Gesellschaften:

- Die Ellbogengrenze: Gesprächspartner stehen so eng, dass ihre Ellbogen sich berühren können, wenn sie die Arme heben. Die Ellbogengrenze gilt

vor allem für die Mittelmeerländer: Spanien, Frankreich, Italien, Türkei, Griechenland.

- Die Handgelenkgrenze: Gesprächspartner stehen so eng, dass sie sich bei ausgestreckten Armen mit den Handgelenken berühren könnten. In den meisten mittelosteuropäischen Ländern wird diese Grenze beachtet: Polen, Ungarn, Rumänien.
- Die Fingerspitzen-grenze: Man hält auf Armeslänge Abstand, so dass sich nur noch die Fingerspitzen berühren könnten, wenn man die Arme ausstreckt. Auf Berührung wird wenig Wert gelegt: England, Holland, Belgien, Deutschland, die skandinavischen Länder.

Besonders im Umgang mit Nähe und Distanz werden viele Fehler gemacht. Folgender Abschnitt veranschaulicht dies.

5.2 Berührungstabus

Eine besondere Bedeutung kommt der körperlichen Berührung zu, die zu den intimsten Details einer Interaktion gehört. Sie wird kulturell stark unterschiedlich gedeutet und je nachdem als angenehm oder als unangebracht empfunden. Podsiadlowski macht kulturelle Unterschiede im Berührungsverhalten deutlich: Ein typisches Paar in Paris berührt sich innerhalb einer Stunde in einem Café mehrfach – und ein Paar in London kein einziges Mal (vgl. Podsiadlowski 2004: 27).

In interkulturellen Verhandlungssituationen oder auch in Begegnungen auf politischer Ebene werden in diesem Bereich immer wieder Grenzen überschritten. So unterlief z.B. Michelle Obama ein *Fauxpas* bei ihrer ersten Begegnung mit der Königin von Großbritannien. Dieser Fehler war auch für die Öffentlichkeit in den Medien offen ersichtlich: Sie legte bei der Begrüßung der Königin freundschaftlich den Arm um diese. In England entspricht dies einem sehr schweren Tabubruch, da man sich öffentlich erstens sowieso nicht berührt und weil zweitens die Königin selbstverständlich unantastbar ist. Die Königin reagierte souverän und legte ebenfalls einen Arm um Frau Obama. Den Tabubruch machte Michelle Obama mit ihrem Charme wieder wett. Was Elisabeth II. jedoch dachte und fühlte, können wir nur vermuten. Gleichzeitig war der Tabubruch für Unwissende aufgrund des Verhaltens der Queen noch schwerer zu entdecken. Besonders bei Berührungen gibt es viele Tabuzonen.

5.3 Proxemik – Umgang mit Raum bzw. Nähe und Distanz

Heringer (2004: 82) setzt die erlaubte körperliche Nähe bzw. Distanz zwischen Gesprächspartnern mit dem Grad der Intimität ihrer Beziehung gleich. Hall (1976: 187ff.) unterscheidet öffentliche Distanz, gesellschaftliche Distanz, persönliche Distanz und Intimzone. Wie viele Zentimeter oder sogar Meter Raum zwischen zwei Menschen erwartet bzw. geduldet werden, differenziert Rückle

(1979: 335) mit genauen Zahlenangaben. Er unterscheidet intime Distanz (bis 60 cm), private Distanz (60–120 cm), gesellschaftliche Distanz (120–300 cm) und allgemeine Distanz (ab 300 cm). Tabubrüche hinsichtlich dieser Distanz-zonen können schnell die Atmosphäre vergiften und einen positiv beginnenden Kontakt negativ beeinflussen. Geschäftsbeziehungen oder politische Begegnungen können einen irreparablen Schaden erleiden.

Will man im Gespräch mit Vertretern anderer Kulturen eine angenehme Gesprächsatmosphäre herstellen, muss man das Nähe-Distanz-Empfinden (Reviermarkierungen) der Kommunikationspartner berücksichtigen. In einem Interview, das ich im Rahmen meiner Studien durchgeführt habe (vgl. Bohnaker 2011: 272), erklärte ein italienischer Geschäftsmann ausführlich, dass man seinen Landsleuten »auf die Pelle rücken« muss, damit sie sich wohl fühlen und es tatsächlich dann erst zum Vertragsabschluss kommen kann.

Das Raumverhalten und die Tabus anderer Kulturen kann man nur bedingt auswendig lernen, denn es gibt nicht nur die kulturellen, sondern immer auch individuelle und situative Unterschiede, welche die Gesprächsatmosphäre bedingen. Es ist wichtig, auf solche Situationen emotional vorbereitet zu sein. Schwierigkeitssituationen, die aufgrund von unterschiedlichem Nähe-Distanz-Empfinden bzw. der Unwissenheit von Unterschieden entstehen können, machen die Omnipotenz eines Tabubruches deutlich. Auffällig ist auch die emotionale Ohnmacht, die Unsicherheit gegenüber der Präsenz von Tabus, die zu generellen Verhaltensblockaden führen kann. Wie wehrt sich beispielsweise eine Deutsche/ein Deutscher, wenn ihr/ihm das Gegenüber zu nahe tritt?

5.4 Barrieresignale

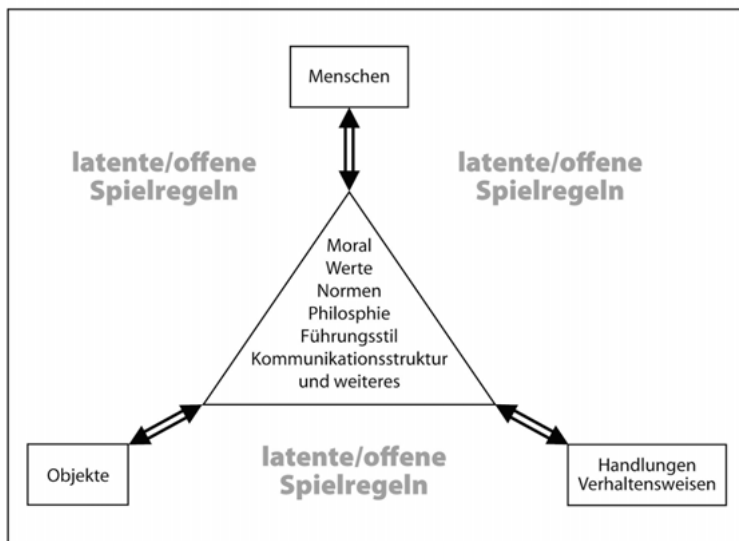
Ob die geltende Nähe-Distanz-Grenze eingehalten wird, wird beispielsweise vom Gesprächspartner in der Regel durch Zurückweichen oder Näherkommen kommuniziert. Ein wichtiger Hinweis sind Barrieresignale (vgl. Rückle 1979: 344) – etwa das Verschränken der Arme vor der Brust, das Berühren der Hände vor dem Körper oder übereinander geschlagene Beine, wobei dem Gegenüber die Außenseite des Oberschenkels gezeigt wird. Solche Körperhaltungen können signalisieren, dass man in eine Tabuzone des Gesprächspartners eintritt. Laut Rückle (vgl. ebd.) können Barrieresignale generell als Angstsignale interpretiert werden. Sie stellen einen Abwehrmechanismus vor einer empfundenen Bedrohung dar. Solche Deutungen erscheinen nachvollziehbar, man muss jedoch stets bedenken: Körperhaltungen können kulturell extrem unterschiedliche Bedeutungen haben. Jede Verallgemeinerung der Bedeutung einer Körperhaltung, wie sie in der Kinesik betrieben wird, ist kritisch zu betrachten, weil sie weder die Individuen noch die Situationen oder die kulturellen Prägungen berücksichtigt.

6. TABUS IN DER UNTERNEHMENSKULTUR

Nach der Betrachtung einiger Details der Kommunikation im Zusammenhang mit Raumtabus richten wir den Fokus auf komplexere Systeme. In Unternehmenskulturen verbergen sich beispielsweise fast unzählige Tabumöglichkeiten, welche die interkulturelle, aber auch die intrakulturelle Kommunikation stark beeinflussen können.

Kommunikationsstruktur, Hierarchien, Werte und Firmenphilosophie prägen die Mitarbeiter und ihre Handlungsweisen in einem Unternehmen. In jedem Unternehmen gibt es dabei offene und verdeckte Spielregeln. Gerade die verdeckten Spielregeln prägen die »Mentalität« in einem Unternehmen, und zu ihnen gehören auch firmeninterne Tabus. In den Verbund der offenen und der verdeckten Spielregeln ist das komplette Setting einer Unternehmenskultur eingebettet. Die latenten Spielregeln sind zwar nicht bewusst, dennoch aber gültig.

Abb. 1: Immaterielle/Materielle Unternehmenskultur (vgl. Bohnaker 2011: 87)



So kann es auch bei der Begegnung zweier Unternehmen aus demselben Kulturkreis zu Tabubrüchen und Missverständnissen kommen. Beispielsweise mag es in einem Unternehmen selbstverständlich sein, dass man sich ungeachtet der Hierarchieebene duzt, während dies im Unternehmen einen Block weiter undenkbar ist. In einem Unternehmen geht man in Jeans und T-Shirt zur Arbeit und private Unterhaltungen sind selbstverständlich – im anderen kleidet man sich hochgeschlossen und korrekt und Smalltalk ist unerwünscht. Es kann passieren, dass Mitarbeiter des einen Unternehmens für das andere

Barrieresignale ausstrahlen, die nicht als Zurückweisung gemeint, sondern auf die Unternehmenskultur zurückzuführen sind.

Zu den interkulturellen oder personellen Herausforderungen einer Interaktion kommen in der internationalen Wirtschaftskommunikation also auch noch die Spezifika unterschiedlicher Unternehmenskulturen hinzu. Es ist daher in der Praxis nicht möglich, sich so umfassend auf eine Kommunikationssituation vorzubereiten, dass vorab alle ›Fettnäpfchen‹ beiseite geräumt sind, in die man versehentlich treten könnte.

7. SCHWACHE UND STARKE TABUS

Nicht jeder Tabubruch muss jedoch zu einem Eklat führen, denn es gibt sowohl starke als auch schwache Tabus. Feinheiten in der Betonung von Wörtern gehören zu paraverbalen Kommunikationsunterschieden und können bei Missachtung sowohl zu starken als auch schwachen Tabubrüchen führen. Rossenbeck und Koch machen dies am Beispiel der schwedischen Begrüßung »Hej« deutlich. Je nach Betonung des Grußwortes ist für Eingeweihte erkennbar, ob es sich um eine neutrale, freundschaftliche, freudige oder kühle Begrüßung handelt (vgl. Rossenbeck/Koch 1997: 76). Ein weiteres paraverbales Problem stellt der unterschiedliche Umgang mit Pausen oder das Senden von Zuhörersignalen dar. Vor allem in der deutsch-skandinavischen Kommunikation berichten zahlreiche Studien von dieser Thematik. So beschreibt Heringer das Beispiel eines deutschen Geschäftsmannes, der zwar vorbereitet nach Helsinki reist, doch im Gespräch mit den finnischen Kollegen aufgrund der Dauer der Pausen in der Konversation scheitert. »Immer wieder wenn er meint, er habe sich klar und deutlich ausgedrückt, folgt keine Reaktion. Doch die Kommentare der finnischen Kollegen zeugen durchaus von Sachverstand« (Heringer 2004: 98). Er beginnt dann seine Rede immer wieder von Neuem, was die finnischen Kollegen schließlich verärgert als Affront auffassen. Als ein weiteres Beispiel für einen stärkeren Tabubruch kann die immer wieder auftretende Thematik des Duzens/Siezens gesehen werden. Für viele Kulturen stellt dies im Kontakt mit Deutschen ein großes Problem dar. So berichtete unter anderem Opitz von Situationen, in denen Frauen aus nordischen Ländern im Geschäftskontakt mit deutschen Männern bisweilen verzweifelt und genervt sind, da die Deutschen das »Du« sehr schnell in die falsche Richtung missverstehen (vgl. Opitz 1997: 21).

Ein Beispiel für einen starken Tabubruch: Am 11. Dezember 2008 wurde im Internet die erste begleitete Selbsttötung öffentlich gezeigt. Dies löste eine Welle der Empörung aus – vor allem aus kirchlicher Richtung. Auch hier eröffnen die differenten Auffassungen von Ethik und Moral unterschiedlicher Kulturen (Kirchenkultur) ein Konfliktfeld. Die Selbsttötung an sich ist ebenso ein Tabu wie das öffentliche Zeigen einer Tötungshandlung; es fand also ein Doppeltabubruch statt, der starke Emotionen in der Öffentlichkeit auslöste. An diesem Bei-

spiel wird deutlich, dass Tabus dazu da sind, auch religiöse Gemeinschaften zu definieren und zu schützen – also Identitäten zu sichern (vgl. Kraft 2004: 118).

So unterschiedlich diese dargestellten Beispiele auch sind, so wird doch klar, dass Tabus zum Schutz der kulturellen Regeln und Normen einer Gesellschaft dienen und den kulturellen Zusammenhalt sichern. Wird ein Tabu verletzt, so wird dies als Angriff auf die geltende gesellschaftliche Norm gewertet. Doch ein Tabubruch kann auch Entwicklung und Veränderung zur Folge haben. Kraft beschreibt den folgenschweren Tabubruch von Adam und Eva als Entwicklung. Sie wurden zwar aus dem Paradies verstoßen, konnten sich nun aber weiter entwickeln (vgl. ebd.: 175–177).

8. VERSTÄRKUNGSLOCHTHEORIE

Was also tun mit negativen Emotionen, die aufgrund eines Tabubruches in einem wichtigen Kontakt entstehen? Die Fähigkeit, auch dissonante Kognitionen zuzulassen, nennt man Ambiguitätstoleranz (vgl. Miller/Babioch 2007: 219). Diese Fähigkeit ist kulturdeterminiert und auch individuell sehr unterschiedlich ausgeprägt. Bolten (2001: 84) beschreibt Ambiguitätstoleranz als wichtige Teilkompetenz der interkulturellen Kompetenz.

Philipps beschreibt in ihrer Untersuchung, dass Gesprächspartner auf Dissonanzen aufgrund des interkulturellen Kontaktes in der Regel vorbereitet sind (vgl. Philipps 2003). Sie werden jedoch durch Störungen vor allem dann überrascht, wenn kulturspezifische Normen der eigenen Kommunikation verletzt werden. Es ist also ein besonderes Problem, wenn Regeln der eigenen Kultur vom Gegenüber nicht geachtet und beachtet werden, während es einfacher ist, die (bekannten) Normen einer anderen Kultur zu beachten. Das lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen:

In einem Interview, das ich im Rahmen meiner Studien durchgeführt habe (vgl. Bohnaker 2011: 130), wurde mir von einem sehr problematischen Geschäftskontakt berichtet. Frau A., die eine Arbeit im Sudan angenommen hatte und zu einem Gespräch ins private Haus eines Geschäftspartners auf dem Land eingeladen war, hatte sehr lange unangenehme Erinnerungen an diesen Kontakt. Dort angekommen, begrüßten sie die Hausherrin und ihr Sohn. Die Hausherrin sagte zu ihrem Sohn: »Führe sie jetzt in das Zimmer.« Der Sohn führte die Frau in ein abgedunkeltes Zimmer mit Bett und Waschbecken. Er zeigte erwartungsvoll auf das Bett und ein Schlafgewand und meinte, sie könne sich dann danach waschen. Die Frau war sehr verunsichert. Sie verließ das Zimmer und sagte, hier könne sie auf keinen Fall bleiben, worauf Sohn und Mutter wiederum irritiert und ärgerlich reagierten. Die Hausherrin ließ nicht locker und schließlich einigte man sich – jedoch mit beiderseitigem Unverständnis – auf ein helles Balkonzimmer. Die Frau hatte in ihrer Not als Erklärung für ihr Verhalten angegeben, dass ihr das Zimmer zu dunkel sei. Erst viel später klärte sich diese Situation auf: Im Sudan ist es üblich, Gästen, die lange angereist sind, zuerst das kühlste und beste Zimmer zum Ausruhen anzubieten. Das Ablehnen

des Zimmers kam einem Tabubruch gleich. Ein in dieser Kultur sehr wichtiges Ritual, das dazu diente, den Grundstein einer guten geschäftlichen Beziehung zu legen und sich gegenseitig Respekt zu bezeugen, wurde falsch interpretiert.

Auch bei Kenntnis wesentlicher kultureller Unterschiede ist die Fähigkeit, diese in manchen Situationen auch auszuhalten (Ambiguitätstoleranz), von großer Bedeutung. In diesem Beispiel hätte das bedeutet, sich in einem fremden Haus in einem fremden Land auszuziehen und ins Bett zu legen, bevor man die Gastgeber überhaupt ein wenig kennen gelernt hat – und das mit der Befürchtung, eben jener Gastgeber könnte vielleicht plötzlich in der Tür stehen und sich zu einem ins Bett legen.

Je fremder zwei Kulturen einander sind, desto stärker werden die Unterschiede wahrgenommen und kognitiv verstärkt, stellte Reichenau schon 1936 fest (vgl. Miller/Babioch 2007: 222). Aufgrund dieser Verstärkung vergrößert sich die ursprüngliche Kluft. Gibt es dann noch zusätzliche Kommunikationsprobleme, so wird die Kluft schnell zur unüberwindlichen Schlucht. Die Dynamik, die dem zu Grunde liegt, nenne ich *Verstärkungsloch* (vgl. Bohnaker 2011: 29).

Da Menschen bestrebt sind, ein homöostatisches Gleichgewicht ihrer Wahrnehmungen herzustellen, sind sie in einer Situation, in der Unterschiede bis zur Bedrohlichkeit verstärkt wurden, erst recht bestrebt, die Welt für sich wieder in Ordnung zu bringen. Aufbauend auf Festingers sozialpsychologischer Dissonanztheorie benennt Losche als treibenden Faktor für Ausgleichsbestrebungen in der Wahrnehmung ein elementares spezifisches Sicherheitsbedürfnis (vgl. Losche 2005: 68). Die Gesprächspartner grenzen sich immer stärker ab und ziehen sich aus der Begegnung zurück. Die interkulturelle Begegnung ist dann buchstäblich in ein Loch gefallen, was beispielsweise in der Wirtschaftskommunikation großen finanziellen Schaden anrichten kann. Apfelthaler ist der Überzeugung, dass 70 % der Abbrüche von Unternehmenskommunikation den bisher beschriebenen interkulturellen Konflikten zuzuschreiben sind (vgl. Apfelthaler 1999: 13). Dies zeigt die gravierende Bedeutung von Tabus für den interkulturellen Wirtschaftskontakt.

Mit dem Erstkontakt beginnend muss sich die Kohäsion innerhalb der interkulturell zusammengesetzten Gruppe erst entwickeln und von dort ausgehend festigen. Je stärker die Kohäsion, desto weniger tritt das Verstärkungsloch in Erscheinung. Gelingt es nicht, eine solche Kohäsion herzustellen, dann ist, so lautet meine These, in den meisten Fällen ein Tabubruch im Spiel.

9. TABUS UND KRITISCHE INTERAKTIONSSITUATIONEN

Es gibt relativ viel Literatur zum Thema der sogenannten *Critical Incidents* in der interkulturellen Kommunikation – Zwischenfällen, welche die Kommunikation gefährden. Man spricht von Kommunikationsproblemen, Blockaden und Missverständnissen. Eine Vielzahl von *Critical Incidents* steht jedoch in engem Zusammenhang mit einem Tabubruch, ist auf einen solchen zurückzuführen

oder stellt selbst einen Tabubruch dar, was so in der Literatur nicht dargestellt wird. Die Frage, ob nicht sogar jeder *Critical Incident* mit einem Tabubruch zusammenhängt, kann in diesem Artikel nicht abschließend diskutiert werden.

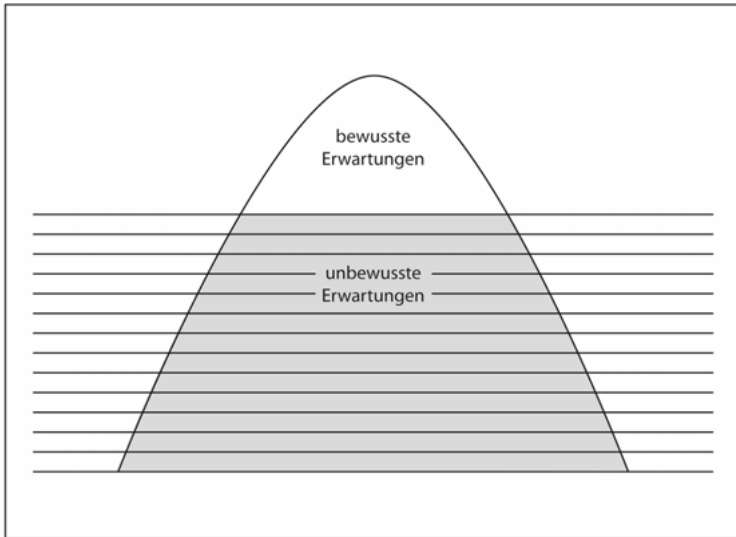
Critical Incidents

In einer kritischen Interaktionssituation kann es sein, dass die Befindlichkeit nur eines der Gesprächsteilnehmer betroffen ist. Der andere hat unter Umständen nicht bemerkt, dass sein Verhalten eine Verstimmung erzeugt hat. Auch dies ist beim Tabubruch möglich.

Die Auswirkungen entwickeln unter Umständen ein Eigenleben. Goffman (1994: 90) beschreibt in diesem Zusammenhang die Interdependenz der Begriffe »Ehrerbietung« und »Benehmen«; wer sich zu benehmen weiß, erweist dem Gegenüber Ehrerbietung, und das gilt für beide Seiten. Goffman weist darauf hin, dass in Interaktionen unterschiedlicher Gruppen die Verknüpfung von Ehrerbietung und Benehmen Probleme bereitet. Jede Gruppe erwartet bestimmte Gesten, die zeigen, dass die andere Gruppe ihrer Gruppe Ehrerbietung erweist. Es kann jedoch sein, dass das, was eine Gruppe unternimmt, um gutes Benehmen und Ehrerbietung zu zeigen, unvereinbar ist mit dem, was die andere Gruppe erwartet. Wird die erwartete Ehrerbietung nicht erwiesen, kommt es zum Gesichtsverlust, der Erwartende fühlt sich beleidigt oder zurückgewiesen – und schon sind wir mitten in einer kritischen Interaktionssituation oder in einem Tabubruch. Besonders im Erstkontakt zwischen zwei Menschen kann es schnell zur Gesichtsverlustbedrohung kommen. Erwartungen werden nicht oder nur teilweise erfüllt, da sie zum Großteil nicht explizit geäußert werden. Dies lässt sich mit Hilfe des Eisbergprinzips darstellen (vgl. Abb. 2): Der größte Teil eines Eisbergs liegt unterhalb der Wasseroberfläche. Im oberen Teil des Eisbergs (dem sichtbaren Teil) sind die bewussten Erwartungen an das Gegenüber zu situieren.

Kritische Interaktionssituationen können durch ein unbewusstes Erwartungsspektrum und unbewusste Tabubrüche also schnell außer Kontrolle geraten. Negative Emotionen entstehen, die Motivation für die Bemühung um eine erfolgreiche Kommunikation sinkt. Das alles kann besonders im Geschäftsbereich schnell zum Abbruch eines Kontaktes führen. Der verschleierte sprachliche Umgang mit Tabus macht die Situation unter Umständen noch schwieriger. Dies wurde besonders deutlich an dem Beispiel der Deutschen im Sudan. Mit ihrer klaren Ablehnung des angebotenen verdunkelten Zimmers beging sie einen Tabubruch, den sie zwar aufgrund des verärgerten Verhaltens der Gastgeberfamilie bemerkte, jedoch verbal nicht auflösen konnte, da sie damit wiederum die Gastgeber brüskiert hätte.

Abb. 2: Erwartungshaltung an den Kommunikationspartner
(vgl. Bohnaker 2011: 92)



10. VERBALE VERSCHLEIERUNG VON TABUS

Tabus einer Kultur können von dieser in der Regel nach spezifischen, den Gegenstand verschleiern den Regeln verbalisiert oder thematisiert werden. Einen wichtigen Beitrag zur Beschreibung dieser verbalen Verschleierungstaktiken leisten Wagner (1991) und Markkanen/Schröder (1992).

Diese Regeln sind der jeweils anderen Kultur jedoch ebenso fremd wie die dazugehörigen Tabus. Busch beschreibt Schröders Konzept der Tabudiskurse wie folgt:

Mit Hilfe sprachwissenschaftlicher Herangehensweisen lassen sich Strategien zum Umgang mit tabuisierten Themen erfassen und in untersuchten Gesprächen und Texten identifizieren. Auf diese Weise werden Beschreibungen situativer und kulturspezifischer Tabuisierungen möglich (Busch 2005: 19).

Es gibt sehr viele Möglichkeiten, ein Tabu anzusprechen, ohne es auszusprechen. Das macht es schwierig, sich auf eine interkulturelle Geschäftsverhandlung vorzubereiten. Zu dem System der Tabu-Verbalisierung kommt noch das Problem der fremden Sprache oder einer gemeinsamen *Lingua Franca* hinzu, in der wiederum andere Regeln gelten, die man ebenfalls internalisiert haben müsste. Ein solches Unterfangen erscheint nahezu aussichtslos.

Da Tabus und die zugehörigen Verbalisierungen nicht gelehrt werden, gibt es bisher auch keinen strukturierten Zugriff auf das Problemfeld. Dies müsste

zukünftig vermehrt Aufgabe des Fremdsprachenunterrichts sein. Man ist im Geschäftskontakt also noch weitgehend auf Beobachtungslernen angewiesen. Doch auch damit sind Tabus nur schwer zu erfassen, da man die Interpretation der Situation zunächst nur auf Basis der eigenen kulturellen Prägung vornehmen kann. Zudem sind Tabus mit starken emotionalen Reaktionen behaftet, die mit dem Verstand und dem festen Vorhaben, sich nicht irritieren zu lassen, nur bedingt steuerbar sind. Die Verletzung eines Tabus tut gewissermaßen unmittelbar weh, und die Reaktion darauf ist unwillkürlich Abwehr oder Rückzug.

11. LERNEN, WIE MAN DEN FUSS ELEGANT AUS DEM FETTNAPF ZIEHT

Wenn es auch nur begrenzt möglich ist, den Umgang mit Tabus wie fremdsprachliche Vokabeln zu lernen, ist die Kenntnis von Proxemik, Kontaktverhalten, Distanz-Regeln und typischen Barriersignalen dennoch nützlich, weil sie es einfacher macht, Situationen zu erkennen, in denen potenziell eine Störung entstehen kann. Darüber hinaus wäre es notwendig, die Dynamik von Tabubrüchen zu untersuchen und einen effektiven handlungsorientierten Ansatz zum Umgang mit Tabubrüchen in der interkulturellen Wirtschaftskommunikation oder auch für die Außenpolitik zu entwickeln. Doch dies ist nicht die Fragestellung dieses Aufsatzes.

Neben gründlichen Vorbereitungen auf die Spezifika einer anderen Kultur muss daher der Fokus auf die Frage gelenkt werden, wie man begangene und erfahrene Tabubrüche elegant überwinden kann. Da man sich für einen Tabubruch nicht entschuldigen kann, ohne das Tabu erneut zu verletzen, sind Strategien notwendig, die einem Tabubruch die Schärfe nehmen können, ohne dass einer der Gesprächspartner dabei das Gesicht verliert. Das Beispiel von Michelle Obama und der britischen Queen kann hier eine mögliche Richtung vorgeben: Eine gewisse Souveränität, die es den Gesprächspartnern ermöglicht, über die Verletzung eigener Tabus hinwegzusehen, dürfte ein wichtiger Faktor im erfolgreichen interkulturellen Kontakt sein. Aber auch die Achtsamkeit gegenüber Tabus des Gesprächspartners muss ihren Platz finden. Die zentrale Kompetenz, die beiden Seiten eines Tabus zu beachten, steht der Ambiguitätstoleranz oder dem Dissensbewusstsein bzw. auch der Stresstoleranz nahe. Ich nenne sie hier *Tabubruchempathie*. Wenn sich nach der Herstellung von Kohäsion bei interkultureller Zusammenarbeit Tabubrüche ereignen, so werden diese weitaus leichter und vielleicht sogar mit Humor zu überwinden sein, wird Tabubruchempathie gelebt. Ebenso wichtig ist ein gelingender Erstkontakt. Charme und Souveränität alleine werden nicht ausreichen. Das Bemühen, dem Gesprächspartner gleich beim Erstkontakt die Art von Respekt entgegenzubringen, die notwendig ist, um Kohäsion zu entwickeln, sollte Ziel sein. Zumindest das kann durch eine gründliche Vorbereitung gewährleistet werden – auch Michelle Obama hätte wissen können, dass man die Queen nicht anfassen darf.

Alles in allem stellt für mich der klassische Tabubruch ein sehr ernstzunehmendes Problemfeld in der interkulturellen Kommunikation dar. Problematisch wird er schnell im monetär abhängigen Wirtschaftskontakt oder auch in der zeitweise brisanten Außenpolitik. Wie verhält man sich also am besten, wenn man einen Tabubruch begangen hat und es bemerkt? Woran erkennt man, dass es sich um einen Tabubruch handelt? Damit es hier zu handlungsrelevanten Ansätzen kommen kann, ist es zuerst notwendig zu erkennen, dass Tabuverletzungen beispielsweise einen wesentlichen Anteil von Geschäftsabbrüchen verursachen. Ich möchte an dieser Stelle betonen: Diese Forschungsansätze erscheinen mir vor allem für die zukünftige Praxis in der interkulturellen Wirtschaftskommunikation wichtig, da der Verletzung von interkulturellen Tabus eine weitaus wichtigere Bedeutung zukommt als angenommen.

LITERATUR

- Apfelthaler, Gerhard (1999): *Interkulturelles Management*. Wien.
- Balle, Christel (1990): *Tabus in der Sprache*. Frankfurt a.M. u.a.
- Betz, Werner (1978): [Art.] »Tabu – Wörter und Wandel«. In: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*. Mannheim u.a., Bd. 23, S. 141-144.
- Bergesen, Albert (2013): *Die rituelle Ordnung*. In: Andrea Belliger/David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. 5. Aufl. Wiesbaden, S. 49-76.
- Brunotte, Ulrike (2004): *Satyrchor, Brüderclan und Kollektivgefühl: Modelle und Theorien ritueller Vergemeinschaftung um 1900*. In: Dietrich Hart/Gerrit Jasper Schenk (Hg.): *Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns*. Heidelberg, S. 139-152.
- Busch, Dominic (2005): *Sprach- und kommunikationswissenschaftliche Perspektiven auf den Forschungsstand interkulturelle Kommunikation*. In: Alois Moosmüller (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation – Konturen einer Disziplin*. Münster u.a., S. 67-95.
- Bohnaker, Elke (2011): *Kommunikationsstandards für den deutsch-europäischen Wirtschaftskontakt*. Aachen.
- Bolten, Jürgen (2001): *Interkulturelle Kompetenz*. Erfurt.
- Derjanecz, Agnes (2003): *Kulturelle Unterschiede in der deutsch-ungarischen Wirtschaftskommunikation*. Göttingen.
- Goffman, Erving (1994): *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. 3. Aufl. Frankfurt a.M.
- Freud, Sigmund (1974): *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Frankfurt a.M.
- Hall, Edward T. (1976): *Beyond Culture*. New York.
- Heringer, Hans-Jürgen (2004): *Interkulturelle Kommunikation. Grundlagen und Konzepte*. Tübingen.
- Koiran, Linda (2008): *Brechen deutschsprachige Schriftsteller ausländischer Herkunft in Deutschland ein Sprachtabu?* In: Ingrid Streble/Amélie Sandoval/Daniel Mirsky (Hg.): *Verboten, Verschwiegen, Ungehörig. Ein Blick auf Tabus und Tabubrüche*. Berlin, S. 81-90.
- Kraft, Hartmut (2004): *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*. Düsseldorf/Zürich.

- Loch, Ulrike (2008): Tabus in der bundesdeutschen Gegenwartsgesellschaft. Sexualisierte Gewalt und Nationalsozialismus. In: Ingrid Streble/Amélie Sandoval/Daniel Mirsky (Hg.): *Verboten, Verschwiegen, Ungehörig. Ein Blick auf Tabus und Tabubrüche*. Berlin, S. 59–68.
- Losche, Helga (2005): *Interkulturelle Kommunikation*. Augsburg.
- Markkanen, Raija/Schröder, Hartmut (1992): Hedging and its Linguistic Realization in German, English and Finnish Philosophical Texts: A Case Study. In: Marianne Nordman (Hg.): *Fachsprachliche Miniaturen. Festschrift für Christer Laurén*. Frankfurt a.M. u.a., S. 121–130.
- Miebs, Udo (2003): Höflichkeitssensible Bereiche der finnisch-deutschen Wirtschaftskommunikation und ihre Berücksichtigung in der Sprachschulung. In: Ewald Reuter/Marja-Leena Piitulainen (Hg.): *Internationale Wirtschaftskommunikation auf Deutsch. Die deutsche Sprache im Handel zwischen den nordischen und den deutschsprachigen Ländern*. Frankfurt a.M. u.a., S. 321–344.
- Miller, Rudolf/Babioch, Alexandra (2007): Sozialpsychologische Ansätze. In: Jürgen Straub/Arne Weidemann/Doris Weidemann (Hg.): *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz*. Stuttgart/Weimar, S. 215–224.
- Opitz, Stefan (1997): Probleme der interkulturellen Kommunikation zwischen Skandinavien und Deutschen. In: Ders. (Hg.): *Interkulturelle Kompetenz Skandinavien – Deutschland. Ein Handbuch für Fach- und Führungskräfte*. Düsseldorf, S. 13–23.
- Philipp, Svetlana (2003): »Was sagen Sie, nachdem Sie sich begrüßt haben?« Eine kommunikationspsychologische Untersuchung zu in Kommunikationsstörungen in interkulturellen Erst-Kontakt-Situationen. In: *Interculture-Online. Journal for International Business Communication* 6, S. 1–23; online unter: www.interculture-online.info/info_dlz/Svetlana_Phillipp_06_0 [Stand: 31.05.2014].
- Podsiadlowski, Astrid (2004): *Interkulturelle Zusammenarbeit*. München.
- Przyrembel, Alexandra (2011): *Verbote und Geheimnisse. Das Tabu und die Genese der europäischen Moderne*. Frankfurt a.M.
- Reimann, Horst (1989): [Art.] »Tabu«. In: *Staatslexikon*. Hg. v. der Görres-Gesellschaft. 7., völlig neu bearb. Aufl. Freiburg i. Br., S. 421.
- Rossenbeck, Wolfgang/Koch, Wolfgang (1997): Sprachliche und soziokulturelle Probleme deutsch-schwedischer und schwedisch-deutscher Kommunikation. In: Stefan Opitz (Hg.): *Interkulturelle Kompetenz Skandinavien – Deutschland. Ein Handbuch für Fach- und Führungskräfte*. Düsseldorf, S. 57–90.
- Rückle, Horst (1979): *Körpersprache für Manager und für jeden, der führt, motiviert, verkauft*. München.
- Schröder, Hartmut (1998): Interkulturelle Tabuforschung und Deutsch als Fremdsprache. In: *Deutsch als Fremdsprache* 35, H. 4, S. 195–198.
- Streble, Ingrid/Sandoval, Amélie/Mirsky, Daniel (2008): Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Verboten, Verschwiegen, Ungehörig. Ein Blick auf Tabus und Tabubrüche*. Berlin, S. 11–13.
- Trad, Ahmed Rafik (2001): Tabuthemen in der interkulturellen Kommunikation. Ein Beitrag zur Landeskundendidaktik im DaF-Studium. Frankfurt a.M.
- Wagner, Hans (1991): *Medien-Tabus und Kommunikationsverbote. Die manipulierbare Wirklichkeit*. München.

Beiträge zur Kulturtheorie und Theorie der Interkulturalität

Title: Society and Culture. An introduction

Keywords: public spirit; power of judgement; public space; aesthetics; Kant, Immanuel (1724-1804)

Über Hannah Arendts *Kultur und Politik*

Zur Einführung

JENNIFER PAVLIK

Hannah Arendt ist gemeinhin als politische Theoretikerin bekannt, deren Werk um die Frage zentriert ist, wie ein öffentlicher Raum etabliert werden kann, in dem Menschen gewaltfrei politische Angelegenheiten verhandeln. Erst auf den zweiten Blick zeigt sich, dass ihre Vorstellung des Politischen in besonderem Maße von dem abhängt, was Arendt als ›Kultur‹ bezeichnet bzw. genauer, dass Politik und Kultur nach Arendt wechselseitig aufeinander angewiesen sind. Damit eröffnet sich die Möglichkeit, Arendts Werk von einer anderen Seite zu betrachten und zu fragen, welche Bedeutung dem Kulturbegriff für ihre politische Theorie zukommt und ob man ihr Werk für interkulturelle Fragestellungen fruchtbar machen kann. Arendt versteht unter ›Kultur‹ all jene Artefakte, die durch einen Herstellungsprozess entstanden sind und in denen sich Erinnerungen an vergangene Taten manifestieren. Sie grenzt ihren Kulturbegriff – in Anlehnung an die aristotelische Unterscheidung zwischen Poiesis und Praxis – kontradiktorisch vom Begriff des Handelns ab, das nach Arendt die politische Tätigkeit des Menschen bezeichnet. Diese Gegenüberstellung von Kultur und Politik bzw. ihr sich wechselseitig bedingendes Verhältnis ist mit Blick auf das Feld der Kulturtheorie und der Theorie der Interkulturalität neu und irritierend zugleich.

Der Essay *Kultur und Politik*, der hier auszugsweise abgedruckt wird, basiert auf Vorträgen, die Hannah Arendt Ende der 1950er Jahre gehalten hat und in denen sie sich mit den Problemen der Massenkultur und dem – wie im Titel angekündigten – Verhältnis von Kultur und Politik im öffentlichen Raum auseinandersetzt.¹ Arendt fragt hier nach den Gründen für das spannungsgeladene Verhältnis zwischen herstellenden und handelnden Tätigkeitsformen, die das von ihr konstatierte Misstrauen gegenüber Kultur im politischen, d.h. öffentlichen Raum begründen. Der Text geht von einem ursprünglichen Misstrauen gegenüber dem deutschen ›Bildungsphilistertum‹ aus und beschreibt die historisch gewachsene Vergesellschaftung der Kultur und ihre Entwertung bis hin zum massengesellschaftlichen Vergnügungskult. Hinter Arendts kritischer Auseinandersetzung mit dem Bedeutungsverlust von kulturellen Artefakten

1 | Vgl. für die folgenden Ausführungen über die Entstehungsgeschichte Heuer/Rosenmüller 2011: 78ff. Der Essay basiert auf einem englischsprachigen Vortrag, den Arendt 1958 in New York unter dem Titel *Society and Culture* gehalten hat (Arendt 1960). Zwei Jahre darauf hat Arendt auf einem Kulturkritikerkongress in München zum Thema Kultur und Politik gesprochen. Diese beiden Vorträge sind schließlich unter dem Titel *The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance* (Arendt 1961) zusammengefasst worden.

im öffentlichen Raum steht ihre, vor allem in der Vita activa dargelegte, grundsätzliche Überzeugung, dass der politische Bereich ein Raum des Handelns ist, der von Zweck-Mittel-Relationen frei gehalten werden muss, um Bestand zu haben. Arendt grenzt damit die Tätigkeitsform des Handelns strikt von der des Herstellens ab und markiert den Bereich des Kulturellen als Bereich von Homo faber, der, um Kulturgegenstände herstellen zu können, Gewalt auf seine Umwelt ausüben muss. Mit Blick auf die griechische Polis beschreibt sie dagegen den öffentlichen Raum als Bereich des Handelns, der vor der Durchdringung eines utilitaristischen Denkens (wie es dem Herstellen eigen ist) bewahrt werden muss. Der Konflikt zwischen Kultur und Politik lässt sich daher, so Arendt, anhand der Frage beschreiben,

ob die öffentliche, uns allen gemeinsame Welt von den Maßstäben derer bestimmt werden soll, die sie errichtet haben, also von dem Menschen, sofern er Homo faber ist – oder ob in ihr das maßgebend werden soll, was sich in den Angelegenheiten der Menschen untereinander direkt bekundet und als Taten, Worte, Ereignisse weltlich manifestiert. (Arendt 1994: 286f.)

Auch wenn Arendt unter Rückgriff auf die Organisationsform der Polis dem Handeln den Vorzug gibt, unterstreicht sie die Bedeutung, die Kulturartefakten im öffentlichen Raum zukommt, da diese dem Handeln Beständigkeit verleihen: Indem bedenkenswerte (>ruhmreiche<) Taten in Kunst- und Kulturwerke transformiert werden, wird ihnen ein Erinnerungsraum geboten. Arendts idealistischer Blick auf das antike Griechenland skizziert eine Vorstellung von Öffentlichkeit, die zwar auf Kultur angewiesen ist, um dem Handeln seine Flüchtigkeit zu nehmen, die gleichzeitig aber die Tätigkeit des Herstellens – als Haltung zur Welt betrachtet – aus dem Bereich des Öffentlichen ausschließt, damit dieser Raum als gewalt- und herrschaftsfreier Raum existieren kann. Arendt vertritt ein Verständnis des Handelns als gewaltfreier Kommunikation, die sich allein im Austausch von Weltansichten erschöpft. Ihr zufolge ist das Handeln überhaupt nicht dazu geeignet, Zwecksetzungen zu erfüllen, da es nie in der Isolation stattfinden kann, sondern stets auf die Pluralität anderer Akteure angewiesen ist und daher immer in ein Netz von Bezügen fällt, »in welchem das von den einzelnen Intendierte sich sofort verwandelt und als eindeutig feststehendes Ziel, als Programm etwa, gerade sich nicht durchsetzen kann« (ebd.: 294). Das von Arendt beschriebene (politisch motivierte) Misstrauen gegenüber Kultur basiert daher vor allem auf der jeweiligen Haltung, die handelnde bzw. herstellende Menschen der Umwelt und ihren Mitmenschen gegenüber einnehmen: Während Homo faber anhand von Zweck-Mittel-Relationen auf die Welt zugreift, betrachten handelnde Menschen die Welt und ihre Mitmenschen als Zweck-in-sich-selber.

Für diese den öffentlichen Raum bedingende Haltung findet Arendt in der Kritik der Urteilskraft eine theoretische Explikation. Sie interpretiert das reflektierende Urteilen als genuin politische Tätigkeit, da diese Form des Urteilens an den Gemeinsinn appelliert, um »Dinge nicht nur aus der eigenen, sondern aus der Perspektive aller anderen, die ebenfalls präsent sind, zu sehen« (ebd.: 299). Arendt beschreibt diese »erweiterte Denkungsart«, die während des Urteilens ausgebildet wird, als die »Grundfähigkeit«, die es dem Menschen ermöglicht, sich im öffentlichen Raum zu

orientieren (ebd.). Arendt zufolge findet sich daher im ersten Teil der Kritik der Urteilskraft Kants wirkliche politische Philosophie, da das politische Vermögen in der kantischen Philosophie nicht die gesetzgebende Vernunft, sondern die Urteilskraft sei, die es ermögele, sich über die »subjektiven Privatbedingungen des Urteils« hinwegzusetzen (vgl. Arendt/Jaspers 2001: 355f.). Erst mit Hilfe des Geschmacksurteils können nach Arendt Urteile über die Welt gefällt werden, die auf einem uninteressierten Wohlgefallen beruhen. Indem Arendt die Kritik der Urteilskraft als politische Theorie interpretiert, »detranszendiert« sie zugleich den kantischen Ansatz (vgl. Beiner 2001: 96f.): Anders als Kant sucht sie nicht nach der Bedingung der Möglichkeit, einen apriorischen Begriff des Schönen ausfindig zu machen, sondern nach Bedingungen, die das gewaltfreie Zusammenleben in einem öffentlichen Raum ermöglichen. Entsprechend geht es ihr nicht darum, rein ästhetische Urteile zu fällen, sondern eine »relative Unparteilichkeit« (Arendt 1985: 97) auszubilden, die zur Voraussetzung des Urteilens wird:

Im Geschmack entscheidet sich, wie die Welt qua Welt, unabhängig von ihrer Nützlichkeit und unseren Daseinsinteressen in ihr, aussehen und ertönen, wie sie sich ansehen und anhören soll. Der Geschmack beurteilt die Welt in ihrer Weltlichkeit; ihn interessieren weder das sinnliche Leben noch das moralische Selbst, denen er ein reines, »uninteressiertes« Weltinteresse entgegensetzt. (Arendt 1994: 300)

Arendts Überlegungen zur Bedeutung des Urteilens münden schließlich in einer Theorie von Intersubjektivität:

Im Geschmack ist der Egoismus überwunden, d.h., wir beachten die anderen, ihre Meinungen, Gefühle usw. Wir müssen unsere speziellen subjektiven Bedingungen um anderer willen überwinden. Mit andern Worten: Das nichtsubjektive Element bei den nichtobjektiven Sinnen ist Intersubjektivität (Arendt 1985: 91).

Anhand von Arendts Lektüre der Kritik der Urteilskraft lassen sich ihre Überlegungen nun auch für interkulturelle Forschungsfragen fruchtbar machen. Wenn man Interkulturalität unter anderem als ein auf Verständigung gerichtetes, reales oder dargestelltes menschliches Verhalten in Begegnungssituationen versteht, an denen einzelne Menschen oder Gruppen aus verschiedenen Kulturkreisen in diversen zeitlichen continua beteiligt sind (vgl. Wierlacher 2003: 257), dann lässt sich Arendts Ansatz als eine implizite interkulturelle Hermeneutik beschreiben. Arendts Werk kann vor diesem Hintergrund als eine transzendente Theorie des Politischen verstanden werden, die die Ausbildung einer ästhetischen (Denk-)Haltung einfordert, einer Art des Denkens, die andere Menschen als Zweck-in-sich-selber wahrnimmt und versucht, einen gewaltfreien Kommunikationsraum als Grundlage des Zusammenlebens zu etablieren. Diese Art des Denkens bezeichnet Arendt als »Denken-an« und grenzt es vom »gewalttätigen« »Denken-über« ab:

Denke ich im Modus des an, so entferne ich alles so Gedachte von mir, selbst wenn es präsent ist. Denke ich im Modus des über, selbst über Entferntes, so indiziere ich

immer, dass ich mich des Gegenstandes bemächtigen will. Abendländisches Denken strebte immer, die Fremdheit der Welt, ihr Anderssein, aufzuheben; als gedachte war die Welt mein Eigentum. (Arendt 2002: 279)

Erst indem jenes »uninteressierte Weltinteresse« qua ästhetischem Denken ausgebildet wird, kann eine Haltung eingenommen werden, die zur Voraussetzung des Handelns (und damit von Politik) wird.

Arendts Interpretation der Kritik der Urteilskraft ist bei aller Innovation Spannungen ausgesetzt – vor allem dann, wenn man sie als Ansatz zu einer Theorie von Interkulturalität lesen will. Dies wird besonders an jenen Stellen deutlich, an denen Arendt versucht, von der eigenen Perspektive zu abstrahieren und andere Weltansichten einzunehmen, die unabhängig von der eigenen existieren. Wenn Arendt das politische Potenzial des ästhetischen Denkens im Prinzip der »erweiterten Denkungsart« entdeckt, dann setzt sie voraus, dass Verstehen per se immer möglich ist. Sie nimmt damit zugleich einen kulturell-bedingten gemeinsamen Verstehenshorizont an, innerhalb dessen sich Verstehensvollzüge verorten lassen. Auch wenn sie betont, dass Verstehen in der Politik nie heißt, »den Anderen verstehen (nur die welt-lose Liebe »versteht« den Anderen), sondern die gemeinsame Welt so, wie sie dem Anderen erscheint« (Arendt 2002: 451), so bleibt zu fragen, wie – und ob – die jeweils andere Perspektive eines radikal Fremden eingenommen werden kann. Einziger Ausweg aus diesem Dilemma scheint Arendts Annahme eines a priori vorhandenen Gemeinsinns zu sein.² In Anlehnung an Kant versteht sie unter dem *Sensus communis*

die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes, d. i. eines Beurteilungsvermögens [...], welches in seiner Reflexion auf die Vorstellung jedes anderen in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die Menschenvernunft sein Urteil zu halten [...]. Dieses geschieht nun dadurch, daß man sein Urteil an anderer nicht sowohl wirkliche, als vielmehr bloß mögliche Urteile hält und sich in die Stelle jeden anderen versetzt [...]. (Kant 1790: B 157)

Dieser Gemeinsinn ist für Arendt die Voraussetzung dafür, dass ein »tertium quid oder ein tertium comparationis« (Arendt 1985: 101) für das jeweilige Urteil (das den Verstehensprozess begleitet) gefunden werden kann, das in Form eines Beispiels eine Beziehung herstellt, die unabhängig von den jeweiligen Perspektiven besteht. Arendt bindet ihre Ausführungen über die Pluralität der Perspektiven daher an ein ästhetisches Modell von Intersubjektivität zurück, bei dem es darum geht, andere Perspektiven zu eröffnen.³ Dieses Modell bleibt problematisch, weil es auf der Voraussetzung beruht, sich in grundsätzlich jede andere Perspektive hineinversetzen zu können, wie Arendt an anderer Stelle ausführt. In *Über das Böse* schreibt sie:

2 | Arendt unterscheidet nicht trennscharf zwischen den Begriffen *Gemeinsinn* und *Sensus communis*.

3 | Breier zufolge entwickelt Arendt damit zugleich ein Verständnis der Eingebundenheit von Weltzusammenhängen (vgl. Breier 2007: 124ff.).

Nehmen wir an, ich schaue auf ein bestimmtes Wohnhaus in einem Slum und nehme in diesem besonderen Gebäude die allgemeine Vorstellung wahr, die es nicht direkt sichtbar macht: die Vorstellung von Armut und Elend. Ich komme zu dieser Vorstellung, indem ich mir vergegenwärtige, wie ich mich fühlte, wenn ich dort leben müsste, das heißt, ich versuche an der Stelle des Slum-Bewohners zu denken. Das Urteil, das ich fälle, wird keineswegs notwendigerweise dasselbe sein wie das der dort Lebenden, welche gegenüber ihrer Lebenssituation mit der Zeit und durch Hoffnungslosigkeit stumpf geworden sein mögen, doch wird es ein hervorragendes Beispiel für mein weiteres Urteilen in diesen Angelegenheiten werden. Überdies: Auch wenn ich Andere beim Urteilen berücksichtige, heißt das nicht, daß ich in meinem Urteil mit dem ihren übereinstimme. Ich spreche immer noch mit meiner eigenen Stimme und zähle nicht Stimmen ab, um zu dem zu kommen, was ich für richtig halte. Aber mein Urteil ist auch nicht mehr in dem Sinne subjektiv, daß ich zu meinen Schlußfolgerungen nur komme, indem ich mich selbst berücksichtige. (Arendt 2003: 142)

Nicht nur die Annahme, dass die vorgestellten ›Slum-‹Bewohner angesichts ihrer ›Lebenssituation‹ mit der Zeit hoffnungslos geworden sein mögen, lässt eine eurozentrische Dimension in Arendts Denken aufscheinen, sondern vor allem die Annahme, man könne allein aus der Vorstellung anderer Perspektiven – ohne jede Erfahrung – ein Beispiel für kommende Urteile ableiten. Damit bleibt Arendt dem Dilemma einer interkulturellen Hermeneutik verhaftet, die auf der einen Seite die Differenz zum Fremden emphatisch behauptet, auf der anderen Seite aber diese Differenz im Verstehensprozess zumindest zum Teil wieder einkassieren muss (vgl. Mein 2010: 60). Die von Arendt unter Rückgriff auf Kant beschriebene ästhetische Denkungsart erlaubt es dabei zumindest, die eigene Sichtweise zu reflektieren, und ermöglicht ein Vertrautwerden in der Distanz, das das Andere als Anderes und Fremdes – und mit ihm zugleich das Eigene – zugleich sehen und gelten lässt (vgl. Wierlacher 1990: 69). Dieses auf interkulturelle Kommunikation ausgerichtete Modell stößt dort an seine Grenzen, wo die Interkulturalitätsforschung das Verstehen nicht als primäres Anliegen des politischen Handelns postuliert. Auch wenn Arendt den Verstehensprozess als prinzipiell nicht-abschließbare Bewegung denkt, da jeder Abschluss dem Finden einer Wahrheit gleichen würde, der den die gemeinsame Welt bedingenden Austausch beendet, bleibt der Anspruch auf das Verstehen des Anderen eine zentrale Bedingung ihres Denkens.⁴

LITERATUR

- Arendt, Hannah (1960): Society and Culture. In: Daedalus 89, Nr. 2, S. 278–287.
 Dies. (1961): The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance. In: Dies.: Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought. New York, S. 194–222.
 Dies. (1994): Kultur und Politik. In: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München, S. 277–305.

4 | Zu einer ausführlicheren Interpretation von Arendts Werk als einer interkulturellen Hermeneutik vgl. Pavlik 2011.

- Dies. (2002): Denktagebuch. 1950–1973. Erster Bd. Hg. v. Ursula Ludz u. Ingeborg Nordmann. München.
- Dies. (2003): Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik. München.
- Dies. (1985): Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie. Hg. v. Ronald Beiner. München.
- Dies./Jaspers, Karl (2001): Briefwechsel 1926–1969. Hg. v. Lotte Köhler u. Hans Saner. München.
- Beiner, Ronald (2001): Rereading Hannah Arendt's Kant Lectures. In: Ronald Beiner/Jennifer Nedelsky (Hg.): Judgement, Imagination, and Politics: Themes from Kant and Arendt. New York, S. 91–102.
- Breier, Karl-Heinz (2007): Hannah Arendt interkulturell gelesen. Nordhausen.
- Heuer, Wolfgang/Rosenmüller, Stefanie (2011): [Art.] »Between Past and Future/Zwischen Vergangenheit und Zukunft«. In: Ders. u.a. (Hg.): Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, S. 71–84.
- Kant, Immanuel (1790/2006): Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg.
- Mein, Georg (2010): Die Figur des Parasiten und das Theorem der Interkulturalität. In: Dieter Heimböckel u.a. (Hg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. München, S. 41–53.
- Pavlik, Jennifer (2011): »Im Denken-an bleibt die Fremdheit bestehen«. Ununterbrochene Dialoge: Alterität im Werk von Hannah Arendt. Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2, H. 2, S. 77–92.
- Wierlacher, Alois (1990): Mit fremden Augen oder: Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur (1983). In: Dietrich Krusche/Ders. (Hg.): Hermeneutik der Fremde. München, S. 51–80.
- Ders. (2003): [Art.] »Interkulturalität«. In: Ders./Andrea Bogner (Hg.): Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart/Weimar, S. 257–264.

Die nachfolgenden Textauszüge sind folgender Ausgabe entnommen:

Hannah Arendt: Kultur und Politik. In: Dies.: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München: Piper, S. 277–304, hier: S. 290–302.

Die Rechtschreibung wurde beibehalten, die Interpunktion an einer Stelle korrigiert. Auf den Abdruck der Anmerkungen wurde aus Gründen der Lesefreundlichkeit verzichtet. Für die Genehmigung des Drucks danken die Herausgeber dem Verlag *Piper* herzlich.

Kultur und Politik

HANNAH ARENDT

Da griechisches Denken, vor allem in seinen politischen Aspekten, so ausschließlich auf mögliche Unsterblichkeit der Sterblichen, auf Unvergänglichkeit des Vergänglichsten gerichtet war, hätte es eigentlich keine Fähigkeit des Menschen höher einschätzen müssen als die herstellende und kunstschaffende, die im griechischen Wortsinn poetische. Und gedenken wir der ungeheuren und ungeheuer raschen Entwicklung griechischer Kunst, die mit einem Meisterwerk beginnt, um in wenigen Jahrhunderten von Meisterwerk zu Meisterwerk fortzuschreiten, so ist kaum etwas evidenter als die außerordentliche spezifisch kulturelle Kraft, die dieser im Politischen verwurzelte irdische Unsterblichkeitsglauben ausgelöst hat.

Das Mißtrauen der Griechen gegen das Herstellen in all seinen Bereichen, die Bedrohung, die ihrer Meinung nach der Polis und dem Politischen aus dem Raum der hergestellten, kulturellen Welt erwachsen kann, bezieht sich nun auch nicht so sehr auf die Kulturdinge selbst als auf die Gesinnung, die dem Herstellen eigen und für diejenigen, die nur herstellen, charakteristisch ist. Das Mißtrauen richtet sich gegen eine ins Politische greifende Verallgemeinerung ihrer Maßstäbe und Denkungsart. Dies erklärt, was uns erst so verblüfft, nämlich daß man gleichzeitig die größte Empfänglichkeit für Kunst und die höchste Bewunderung für Kunstwerke haben konnte – und ihnen entsprach ein uns vielfach anekdotisch belegtes ganz außerordentliches Selbstbewußtsein der Künstler – und doch immer wieder daran dachte, die Künstler als Personen aus dem politischen Verband auszuschließen. Das gleiche Mißtrauen äußert sich in der Tendenz, eigentlich politische Tätigkeiten, wenn sie wie das Gesetze-Erlassen oder das Städte-Bauen auch nur im geringsten etwas mit Herstellen zu tun haben, nur als präpolitische Bedingungen des Politischen anzusehen und aus der Polis selbst, das heißt aus dem Bereich der eigentlich politischen Tätigkeiten, für welche das Bürgerrecht erforderlich war, auszuschließen.

Dies Mißtrauen gegen das Herstellen nun ist sachlich aus zwei Gründen gerechtfertigt, die sich beide unmittelbar aus der Natur dieser Tätigkeit ergeben. Es gehört erstens zu ihrem Wesen, daß sie ohne Gewalttätigkeit niemals möglich ist: Um einen Tisch herzustellen, muß ein Baum gefällt werden, und das durch das Fällen des Baumes entstandene Holz muß nochmals vergewaltigt werden, um schließlich in der Form eines Tisches erscheinen zu können. (Wenn Hölderlin das Dichten das »unschuldigste« Geschäft nennt, mag er an die allen anderen Künsten eigene Gewalttätigkeit gedacht haben. Aber natürlich

tut auch der Dichter seinem Material Gewalt an; er singt nicht, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt.) Dem Herstellen ist zweitens eigentümlich, daß es immer in der Zweck-Mittel-Kategorie erfolgt, die überhaupt den ihr einzigen legitimen Ort in der Sphäre des Herstellens und Fabrizierens hat. In dem Herstellungsprozeß gibt es einen klar erkennbaren Zweck, das Endprodukt, für das alles, was in ihm eine Rolle spielt – das Material, die Werkzeuge, die Tätigkeit selbst und sogar die beteiligten Personen –, zu bloßen Mitteln wird. Das Werk als der Endzweck rechtfertigt alle Mittel; es rechtfertigt vor allem auch die Gewalt, ohne welche die Mittel nie gewonnen werden können. Die Herstellenden können gar nicht anders, als alle Dinge als Mittel für ihre Zwecke zu betrachten beziehungsweise alle Dinge nach ihrer spezifischen Nützlichkeit zu beurteilen. Diese Sinnesart, wenn sie verallgemeinert wird und sich auf andere Gebiete als das des Fabrizierens erstreckt, zeichnet bis heute die Banausen aus, eines der wenigen griechischen Lehnwörter im Deutschen, das seinen ursprünglichen Sinn kaum geändert hat. Das Mißtrauen gegen sie stammt aus dem Bereich des Politischen und besagte einmal, daß man sowohl die Gewalttätigkeit wie den Utilitarismus des Zweck-Mittel-Denkens aus dem öffentlich-politischen Raum des menschlichen Miteinanders fernzuhalten wünschte.

Es bedarf nun wirklich kaum mehr als eines flüchtigen Blickes in die Geschichte der politischen Theorien oder der üblichen Definitionen politischen Handelns, um gewahr zu werden, daß dies Mißtrauen auf unsere Tradition politischen Denkens ganz und gar ohne Einfluß geblieben, aus ihr gewissermaßen ebenso schnell wieder verschwunden ist, wie es in der Geschichte der politischen Erfahrungen aufgetaucht war. Uns scheint heute nichts selbstverständlicher, als daß Politik eben gerade der Raum ist, wo Gewalt legitim sein kann, und dieser Raum wird gemeinhin durch das Herrschen und Beherrschtwerden definiert. Und wir können uns gar nicht vorstellen, daß Handeln etwas anderes sein könnte als eine Tätigkeit, die einen vorgesetzten Zweck mit den ihm angemessenen Mitteln verfolgt, wobei es ja selbstverständlich ist, daß die Mittel durch die Zwecke gerechtfertigt werden. Was für praktisch-politische Folgen dieser Glaube an die Allgemeingültigkeit der banausischen Gesinnung hat, haben wir inzwischen ja alle zu unserem Unheil erfahren. Jedenfalls ist genau das eingetreten, was das griechische Mißtrauen gegen Kultur hat abwehren wollen – nämlich die Überwältigung und Durchdringung des politischen Bereiches durch Kategorien und die Mentalität, die dem Herstellen eigentümlich sind. Das Politische, das zwar niemals der Zweck, wohl aber das »um willen« des Herstellens ursprünglich war, verlor seine Eigenständigkeit, und der öffentlich-politisch organisierte Raum, in dem Menschen handeln und miteinander sprechen, die fertige Welt also, verfiel den gleichen Kategorien, die unerlässlich sind, um sie erst einmal hervorzubringen.

Wir wissen aus unseren eigenen Erfahrungen, wie sehr das utilitaristische Zweck-Mittel-Denken geeignet ist, die Politik der Unmenschlichkeit anheimzugeben. Dennoch mutet es uns sehr fremdartig an, daß dies Unmenschliche gerade aus dem kulturellen Bereich stammen und das eigentlich humanisierende Element dem politischen zugeordnet werden soll. Dies hängt damit zu-

sammen, daß unser Verständnis von Kultur, wieviel wir immer von griechischer Kultur wissen und halten mögen, wesentlich durch die Römer bestimmt ist, welche diesen Bereich nicht vom Standpunkt des Kulturschaffenden, sondern des liebevoll pflegenden Bewahrens des Natürlichen und Ererbten betrachteten. Um die griechische andersgeartete Zuordnung zu verstehen, müssen wir uns daran erinnern, daß ihre Entdeckung des Politischen darauf beruhte, daß die Polis den ernstesten Versuch machte, die Gewalt aus dem Zusammenleben der Menschen auszuschalten, daß innerhalb der griechischen Demokratie nur die Macht der Peitho, die Kunst des Überredens und des Miteinandersprechens, als legitim im Verkehr miteinander galt. Dabei müssen wir im Auge behalten, daß das Politische hier wirklich nur auf die inneren Verhältnisse in der Polis beschränkt war. Gerade weil Gewalttätigkeit als solche bereits als unpolitisch, als außerhalb der Gesetze der Polis liegend, verstanden wurde, konnten die Kriege der griechischen Stadtstaaten untereinander einen so furchtbar verheerenden Charakter annehmen. Was außerhalb der Polis lag, blieb ohne Gesetz und war der Gewalt ganz und gar anheimgegeben; da galt wirklich, daß der Starke tut, was er kann, und der Schwache leidet, was er muß.

Einer der Gründe, warum es uns so schwerfällt, ein Element des Gewalttätigen in der Kultur zu entdecken, ist natürlich, daß die Denkkategorien des Herstellens für uns so überwältigend maßgebend geworden sind, daß wir meinen, sie seien schlechthin allgemeingültig. Da wir überall und in allen Bereichen uns im Sinne dieser Kategorien gewalttätig verhalten und dann versuchen, durch Gesetze und Abmachungen das Schlimmste zu verhüten, erscheint uns natürlich mit Recht das Gebiet das allerharmloseste, wo diese Kategorien ursprünglich zu Hause sind und wo in der Tat nichts zustande kommt außerhalb ihres Gefüges. Verglichen mit der Gewalt, die der Mensch dem Menschen antut, ist die Gewalt, die er der Natur antun muß, um eine Welt zu bilden, in der Tat unschuldig. Darum glauben wir auch, die eigentliche Gefahr des Kulturellen sei die Verweichlichung, und übersetzen das Wort des Perikles von der *μαλακία* (*malakia*), das ich oben zitierte, in diesem Sinne. Aber die Unmännlichkeit, die zweifellos in diesem Wort mitschwingt und die den Griechen als barbarisch galt, schließt Gewalt keineswegs aus, wie sie nicht ausschließt, daß man sich aller Mittel bedient, um seine Zwecke zu erreichen. Wir, die wir so oft erlebt haben, wie leicht gerade die sogenannte kulturelle Elite der Künstler und Gebildeten sich für eine Politik der Gewalt gewinnen läßt und wie sehr sie sie bewundert, weil sie endlich das »ewige Gerede«, also das gegenseitige Sich-Überzeugen, hinter sich gelassen hat, könnten vielleicht für diese Dinge wieder ein wenig hellhöriger werden und uns abgewöhnen, in ihnen nur die »trahison des clercs« zu sehen. An Gewalt in der Politik zu glauben ist keineswegs ein Monopol der Brutalität. Es kann auch die – wie die Franzosen sagen – »déformation professionnelle« dahinterstehen, die durch den Beruf vorgezeichnete Entartung der Kulturschaffenden und der Kulturträger.

Näher liegt uns das ursprünglich ebenfalls politische Mißtrauen gegen die Zweck-Mittel-Kategorie. Was von seiten der Politik gegen diese für das Herstellen notwendige Denkart eingewendet werden kann, ist natürlich, daß der

Zweck die Mittel rechtfertigt und daß sehr schön aussehende Zwecke ganz und gar furchtbare und zerstörerische Mittel erzeugen können. Gehen wir dieser, in unserem Jahrhundert nachgerade alltäglichen Erfahrung auf den Grund, so stellt sich heraus, daß das Handeln von sich aus Zwecke überhaupt nicht kennt, jedenfalls unfähig ist, irgendeinen Zweck, so wie er einmal konzipiert ist, je zu verwirklichen. Denn alles Handeln fällt in ein Netz von Bezügen, in welchem das von den einzelnen Intendierten sich sofort verwandelt und als eindeutig feststehendes Ziel, als Programm etwa, gerade sich nicht durchsetzen kann. Diesen Sachverhalt kann man so ausdrücken, daß man sagt, in der Politik seien die Mittel immer wichtiger als die Zwecke, oder daß man (wie ich selbst einmal) sagt: Jede gute Tat für einen bösen Zweck macht die Welt faktisch besser, jede böse Tat für einen guten Zweck macht die Welt faktisch schlechter. Aber mit solchen Aussagen spricht man im Sinne der Zweck-Mittel-Kategorie in Paradoxien und hat eigentlich nicht mehr gesagt, als daß diese Kategorie für das Handeln eben nicht maßgebend ist. Denn die ihr entsprechende Denkweise setzt eine Souveränität voraus – den Zwecken gegenüber, die einer sich setzt, den Mitteln gegenüber, die er für seine Verwirklichung benutzt, den anderen Menschen gegenüber, denen er im Sinne eines von ihnen erdachten Endproduktes Befehle erteilen muß, die sie nur auszuführen brauchen –, die nur der Herstellende, aber niemals der Handelnde besitzt. Nur der Herstellende ist Herr und Meister; er ist souverän und darf sich aller Dinge als Material und Mittel für seinen Zweck bemächtigen. Der Handelnde bleibt immer in Bezug zu anderen Handelnden und von ihnen abhängig; souverän gerade ist er nie. Hiermit hängt auch die bekannte Tatsache der Irreversibilität geschichtlicher, das heißt aus dem Handeln entsprungener Prozesse, zusammen, die Unmöglichkeit, Geschehenes wieder rückgängig zu machen, die ja keineswegs für Herstellungsprozesse gilt, in welchen der Herstellende immer auch zerstören, also den Herstellungsprozeß rückgängig machen kann, wenn es ihm so beliebt.

Was den Griechen nun an den Banausen so verdächtig war, ist diese dem Herstellen inhärente Souveränität des Homo faber, für den, weil er Gebrauchsdinge fabriziert und immer irgendwelche Dinge braucht, um andere herzustellen, es so nahe liegt, alles utilitaristisch, wie wir sagen würden, also als Mittel für einen Zweck zu beurteilen. Sie vermuteten mit Recht, daß diese Denkweise zu einer Entwertung der Dinge als Dinge führen muß, wenn sie verallgemeinert wird, und daß diese Entwertung auch vor den Dingen der Natur nicht haltmachen würde, die der Mensch nicht hergestellt hat und die ihrem Wesen nach ein eigenständiges Dasein haben. Sie befürchteten mit anderen Worten, daß die Souveränität des Homo faber, seine Herr- und Meisterschaft, in der Hybris enden würde, wenn man ihm den politischen Bereich eröffnet. Und sie meinten weiter, daß dieser Sieg der »Kultur« in die Barbarei führen würde, denn die Hybris galt ihnen wie die *μαλακία* (*malakia*) als ein barbarisches Laster. Ich möchte Sie in diesem Zusammenhang nochmals an den berühmten Chor aus der *Antigone* erinnern: πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει (*polla ta deina k'ouden anthropu deinoteron pelei*), weil sich in ihm in so einzigartiger Weise der eigentümliche Zwiespalt in der Beurteilung der herstellenden Fähig-

keiten, die den Griechen höchste Bewunderung und zugleich tiefstes Grauen einflößten, ausspricht. Sie blieben ihnen unheimlich, weil die in ihnen enthaltene Hybris den Bestand von Natur und Welt gefährdet.

[...]

Die Sorge um den Bestand der Welt lastet vor allem natürlich auf dem Menschen, sofern er nicht nur ein herstellendes, sondern ein politisches Wesen ist. Als solches muß er sich auf das Herstellen verlassen können, damit es der Flüchtigkeit des Handelns und Sprechens wie der Vergänglichkeit des sterblichen Lebens eine Bleibe sichert, die es überdauern kann. Die Politik bedarf also der Kultur, und das Handeln bedarf des Herstellens um der Beständigkeit willen und muß doch gleichzeitig das Politische und die fertig erstellte Welt vor der Kultur und dem Herstellen sichern, weil alles Herstellen zugleich Zerstören ist.

Die Welt, sofern sie Kultur ist, soll das Überdauern gewährleisten, und dies leistet sie am reinsten und ungestörtesten in den Dingen, die wir Kunstwerke nennen und die Kulturdinge in einem ausgezeichneten Sinne sind. Um ihren »Zweck« erfüllen zu können, müssen sie sorgfältig vor aller Zwecksetzung und allen Daseinsinteressen, vor dem Gebraucht- und Verbrauchtwerden geschützt werden – wobei es in unserem Zusammenhang ganz gleich ist, ob dieser Schutz dadurch erfolgt, daß sie auf heiligen Plätzen, in Tempeln und Kirchen, aufgestellt oder in die Sorgfalt der Museen und Denkmalspflege gestellt werden. Auf alle Fälle bedürfen sie der Öffentlichkeit, sie finden den ihnen zukommenden Platz nur in der gemeinsamen Welt. In der Verborgenheit des Privaten und des Privatbesitzes kommen sie nicht zur Geltung, und gegen private Lebensinteressen müssen sie geschützt werden. Nur im Schutz der Öffentlichkeit können sie erscheinen, als was sie sind; und was in ihnen erscheint und was wir gewöhnlich Schönheit nennen, ist vom Standpunkt des Politischen und seiner Tätigkeiten her gesehen, vom Standpunkt der Flüchtigkeit des Handelns und Sprechens, etwas Unvergängliches. Politisch gesprochen, ist Schönheit die Gewähr dafür, daß auch noch das Flüchtigste und Vergänglichste, die Taten und Worte sterblicher Menschen, eine irdische Bleibe in der Menschenwelt erhalten können.

Kultur aber ist auf Politik nicht weniger angewiesen als Politik auf Kultur. Schönheit braucht die Öffentlichkeit eines politischen, von handelnden Menschen gesicherten Raumes, weil das Öffentliche der Erscheinungsort par excellence ist – im Unterschied zum Privaten, das der Ort der Verborgenheit und Geborgenheit ist. Aber Schönheit selbst ist kein politisches Phänomen; sie gehört ihrem Wesen nach in den Bereich des Herstellens und ist ein Kriterium desselben, weil alle Dinge ein Aussehen und eine Gestalt haben, die gerade ihrer reinen Dinglichkeit eignet. In diesem Sinne bleibt Schönheit auch noch ein Kriterium für Gebrauchsgegenstände, aber nicht weil »Funktionelles« schön sein könnte, sondern umgekehrt, weil kein Ding, auch kein Gebrauchsgegenstand, sich im Funktionellen (darin, daß es brauchbar sein muß) erschöpft. Das Funktionelle ist nicht dasjenige, wodurch der Gegenstand erscheint; das ist vielmehr seine Form und Gestalt. Das Funktionelle an ihm ist dagegen dasjenige, wodurch er wieder aus der Erscheinung verschwindet, nämlich gebraucht wird und sich abbraucht. Um aber einen Gegenstand nur nach seinem Gebrauchs-

wert und nicht auch nach seinem Aussehen zu beurteilen – also danach, ob er schön ist oder häßlich oder irgend etwas dazwischen –, dazu müßten wir uns erst einmal die Augen ausreißen.

Kultur und Politik also sind aufeinander angewiesen, und sie haben gemeinsam, daß sie Phänomene der öffentlichen Welt sind. Aber obwohl, wie wir sehen werden, dies Gemeinsame schließlich alle Konflikte und Gegensätze zwischen den beiden Sphären aufwiegt, gilt das Gemeinsame doch nur für die Kulturdinge einerseits, für die handelnden, politischen Menschen andererseits; es gilt nicht für den handelnden Menschen und den herstellenden Künstler. Denn Homo faber hat keineswegs zu der Öffentlichkeit die gleiche selbstverständliche Beziehung, die seinen aussehenden, gestalteten, erscheinenden Dingen anhaftet. Um diese der schon bestehenden Welt immer neu hinzufügen zu können, muß er selbst gegen die Öffentlichkeit isoliert und vor ihr verborgen sein, während die eigentlich politischen Tätigkeiten, das Handeln und Sprechen, überhaupt nicht vollziehbar sind ohne die Präsenz der anderen und die Öffentlichkeit eines durch die Vielen konstituierten Raumes. Die Tätigkeit des Künstlers, aber auch des Handwerkers untersteht also ganz anderen Bedingungen als die Tätigkeiten des Politischen, und es ist daher beinahe selbstverständlich, daß Homo faber, sobald er seine Stimme zu erheben beginnt, um seine Meinung über den Wert des Politischen abzugeben, mit nicht weniger Mißtrauen auf das spezifisch Politische und seine Öffentlichkeit reagieren wird als die Polis auf die Mentalität und die Bedingungen des Herstellens.

Diese Seite der Sache, wie nämlich die eigentlich politischen Tätigkeiten sich von seiten der Kulturschaffenden ausnehmen, die Bedenken und das Mißtrauen, das sie anzumelden haben, können wir hier nur andeuten. Wichtiger in unserem Zusammenhang scheint es, auf die eine menschliche Tätigkeit wenigstens noch hinzuweisen, die dem Gemeinsamen von Kultur und Politik, ihrer Öffentlichkeit und Weltlichkeit entspricht. Für diesen Hinweis möchte ich mich auf Kant berufen, und zwar auf den ersten Teil der *Kritik der Urteilskraft*, in der, wie ich meine, die großartigste und originellste Seite von Kants politischer Philosophie zum Ausdruck kommt.

Sie werden sich erinnern, daß Kants politische Philosophie in der *Kritik der praktischen Vernunft* von der gesetzgeberischen Fähigkeit der Vernunft ausgeht und daß das Prinzip des Gesetzgebens, wie es im »kategorischen Imperativ« festgelegt ist, auf einer Übereinstimmung des vernünftigen Urteilens mit sich selbst beruht, also kantisch gesprochen darauf, daß ich nur wollen kann, was im Prinzip auch allgemeine Gesetzgebung werden könnte, wenn ich nicht mir selbst widersprechen soll. Das Prinzip der Übereinstimmung mit sich selbst ist sehr alt; es liegt in einer dem kantischen Denken hier durchaus analogen Form bereits bei Sokrates vor, dessen zentraler Lehrsatz in der platonischen Formulierung lautet: »Da ich einer bin, ist es besser für mich, mit der ganzen Welt in Widerspruch zu geraten als mit mir selbst.« Von diesem Satz haben sowohl die abendländische Ethik mit ihrer Zentrierung um das Gewissen wie die abendländische Logik mit ihrer Zentrierung um den Satz vom Widerspruch ihren Ausgang genommen.

In der *Kritik der Urteilkraft* nun fügt Kant unter den »Maximen des gesunden Menschenverstandes« diesem Prinzip des Übereinstimmens mit sich selbst das Prinzip einer »erweiterten Denkungsart« hinzu, das darin besteht, daß ich »an der Stelle jedes anderen denken« kann. Zu der Einstimmigkeit mit sich selbst tritt also eine mögliche Einstimmigkeit mit anderen. Auf dieser erweiterten Denkungsart beruht die Urteilkraft, aus ihr schöpft das Urteilen seine eigentliche Kraft der Gültigkeit; und dies heißt negativ, daß es sich »über die subjektiven Privatbedingungen« seiner selbst hinwegzusetzen vermag, und positiv, daß es ohne die Präsenz von anderen, an deren Stelle es ja gilt mitzudenken, nicht funktionieren, gar nicht zum Zug kommen kann. Was die Präsenz des Selbst für die formale Widerspruchslosigkeit der Logik und die nicht weniger formale Widerspruchslosigkeit der Gewissensethik ist, ist die Präsenz der anderen für das Urteilen. Ihm kommt daher eine gewisse konkrete Allgemeingültigkeit zu, aber niemals eine universale Gültigkeit überhaupt. Der Anspruch auf Geltung kann nie weiter reichen als die anderen, an deren Stelle mitgedacht wird. Das Urteil, wie Kant sagt, gilt »für jeden Urteilenden überhaupt«, das heißt aber, es gilt nicht für Leute, die sich am Urteilen nicht beteiligen und in der Öffentlichkeit, in der die beurteilten Gegenstände erscheinen, nicht präsent sind.

Nun, daß die Urteilkraft eine im spezifischen Sinne politische Fähigkeit ist, und zwar genauso, wie Kant sie bestimmt, nämlich die Fähigkeit, die Dinge nicht nur aus der eigenen, sondern aus der Perspektive aller anderen, die ebenfalls präsent sind, zu sehen, ja daß sie vielleicht die Grundfähigkeit ist, die den Menschen erst ermöglicht, sich im öffentlich-politischen Raum, in der gemeinsamen Welt zu orientieren – diese Einsicht ist nahezu so alt wie artikuliert politische Erfahrung. Um so erstaunlicher ist, daß kein Philosoph vor oder nach Kant sie zum Gegenstand einer eigenen Untersuchung gemacht hat; und der Grund für dieses Erstaunliche liegt in der tiefen Politikfeindlichkeit unserer philosophischen Tradition, von der wir hier nicht sprechen können. Jedenfalls heißt diese Fähigkeit bei den Griechen *φρόνησις* (»phronesis«), und wenn Aristoteles diese Hauptfähigkeit des Staatsmannes ausdrücklich der *σοφία* (»sophia«) der Philosophen, denen es auf Wahrheit ankommt, entgegensetzt, so folgt er wohl wie auch sonst gerade in seinen politischen Schriften der öffentlichen Meinung der athenischen Polis. Wir mißverstehen heute zumeist diese Fähigkeit als gesunden Menschenverstand, der einmal auch in Deutschland »Gemeinsinn« hieß, sich also ursprünglich mit jenem »common sense« oder »sens commun«, den die Franzosen »le bon sense« schlechthin nennen, deckte und den man auch einfach Weltsinn nennen könnte. Denn nur ihm verdanken wir es, daß unsere privaten und »subjektiven« fünf Sinne und ihre Sinnesdaten in eine nicht subjektive, »objektiv«-gemeinsame Welt eingepaßt sind, die wir mit anderen teilen und beurteilen können.

An Kants Bestimmungen ist so außerordentlich denkwürdig, daß er die Urteilkraft in ihrer ganzen Großartigkeit entdeckte, als er auf das Phänomen des Geschmackes und des Geschmacksurteils stieß. Er nahm Anstoß an der vermeintlichen Willkür und Subjektivität des »de gustibus non disputandum est«, weil diese Willkür seinen politischen Sinn verletzte. Diesen gängigen Vor-

urteilen gegenüber bestand er darauf, daß der Geschmack ja »anderen dasselbe Wohlgefallen zumutet« und die Geschmacksurteile »jedermann Einstimmung ansinnen«. Daher versteht er, daß der Geschmack wie der Gemeinsinn, dem er entspringt, das gerade Gegenteil eines »Privatgefühls« ist, wiewohl er fast immer dafür gehalten wird.

Es würde uns hier zu weit führen, diesen Dingen wirklich nachzugehen. Immerhin dürfte auch in dieser Kürze evident sein, daß hier das spezifisch kulturelle Verhalten des Menschen als eine im ausgezeichneten Sinne politische Tätigkeit verstanden wird. Im Geschmacks- wie im politischen Urteil wird etwas entschieden, und diese Entscheidung hat einen »Bestimmungsgrund«, der »nicht anders als subjektiv sein kann« und doch unabhängig bleiben muß von allen direkten subjektiven Interessen. Das Urteil entspringt hier der Subjektivität eines Standortes in der Welt, aber es beruft sich gleichzeitig darauf, daß diese Welt, in der jeder einen nur ihm eigenen Standort hat, eine objektive Gegebenheit ist, etwas, das uns allen gemeinsam ist. Im Geschmack entscheidet sich, wie die Welt qua Welt, unabhängig von ihrer Nützlichkeit und unseren Daseinsinteressen in ihr, aussehen und ertönen, wie sie sich ansehen und anhören soll. Der Geschmack beurteilt die Welt in ihrer Weltlichkeit; ihn interessieren weder das sinnliche Leben noch das moralische Selbst, denen er ein reines, »uninteressiertes« Weltinteresse entgegensetzt. Für das Geschmacksurteil ist das Primäre die Welt, und nicht der Mensch, weder sein Leben noch sein Selbst.

Das Geschmacksurteil hat ferner mit dem politischen Urteil gemein, daß es niemanden zwingen und, anders als das Erkenntnisurteil, nichts zwingend beweisen kann. Der Urteilende kann immer nur, wie Kant so schön sagt, »um jedes anderen Beistimmung [werben]« und hoffen, mit ihm übereinzukommen. Dies Werben ist ja offenbar nichts anderes, als was die Griechen *πείθειν* (*peithein*) nannten, jenes Überreden und Überzeugen, welches der Polis als die hervorragende Art und Weise des politischen Miteinandersprechens galt und das sie nicht nur der verhaßten physischen Gewalt entgegensetzten, sondern auch von dem eigentlich philosophischen *διαλέγεσθαι* (*dialogesthai*) aufs genaueste zu trennen wußten, eben weil es in diesem Dialog um Erkenntnis ging und der Erkenntnis und Wahrheitsfindung eine zwingende Beweisführung entsprach. Im Kulturellen und im Politischen, also in dem gesamten Bereich des öffentlichen Lebens, geht es weder um Erkenntnis noch um Wahrheit, sondern um Urteilen und Entscheiden, um das urteilende Begutachten und Bereden der gemeinsamen Welt und die Entscheidung darüber, wie sie weiterhin aussehen und auf welche Art und Weise in ihr gehandelt werden soll.

Für diese, Sie vielleicht seltsam anmutende Zuordnung des Geschmacks unter die politischen Fähigkeiten des Menschen spricht schließlich die Ihnen allen bekannte, aber wenig beachtete Tatsache, daß dem Geschmack eine organisatorische Kraft von eigentümlicher Stärke innewohnt. Wir wissen ja alle, daß Menschen sich an kaum etwas anderem gegenseitig so schnell erkennen und sich dann auch so unbedingt als einander zugehörig empfinden können als durch eine entdeckte Verwandtschaft in Fragen dessen, was gefällt und mißfällt. Es ist, als entscheide sich im Geschmack nicht nur, wie die Welt aussehen soll,

sondern auch wer in der Welt zusammengehört. Will man dies Zusammengehörigkeitsgefühl politisch bestimmen, so greift man wohl nicht fehl, es für ein im wesentlichen aristokratisches Prinzip der Organisation zu halten. Aber seine politische Leistungsfähigkeit trägt vielleicht doch noch weiter. Was sich hier gemäß dem Urteilen über eine gemeinsame Welt mitentscheidet, ist die Zugehörigkeit von Personen, und was der einzelne durch sein Urteil manifestiert, ist ein So-und-nicht-anders-Sein gerade des Persönlichen, das in dem Maße an Gültigkeit gewinnt, als es sich von dem nur individuell Idiosynkratischen entfernt. Mit diesem Personhaften aber, mit dem »Wer einer ist« – nicht mit dem Was, den Qualitäten und individuellen Talenten –, hat es gerade das Politische, das Handeln und Sprechen zu tun. Als solches steht es dem herstellend Kulturellen entgegen, in dem letztlich immer die Qualität den Ausschlag gibt, die Qualität des hergestellten Dinges, die ihrerseits, soweit in ihr überhaupt etwas Persönliches zum Ausdruck kommt, auf Talente und Eigenschaften eher als auf das Wer der Person zurückweist. Das Geschmacksurteil aber entscheidet nicht einfach über Qualität; diese ist im Gegenteil auch dann zwingend evident und steht jenseits von urteilenden Entscheidungen, wenn in einer Zeit des Kulturverfalls nur noch wenige imstande sind, diese Evidenz wahrzunehmen. Der Geschmack entscheidet vielmehr zwischen Qualitäten und kann sich voll nur entfalten, wo Qualitätsbewußtsein – die Fähigkeit für die Evidenz des Schönen – allgemein verbreitet ist. Ist dies aber erst einmal der Fall, so sind es allein der Geschmack und sein ständig waches Beurteilen der Welt Dinge, die dem rein Kulturellen seine Grenzen und seinen humanen Sinn setzen, das heißt die Kultur entbarbarisieren.

Die Humanität ist bekanntlich römischen Ursprungs, und der lateinischen »humanitas« entspricht kein Wort der griechischen Sprache. So darf ich wohl auf ein römisches Beispiel zurückgreifen, um zu illustrieren, in welchem Sinne der Geschmack die politische Fähigkeit ist, durch die Kultur wahrhaft humanisiert wird. Sie erinnern sich an die alte, ihrem Sinne nach schon platonische Redeweise: »Amicus Socrates, amicus Plato, sed magis aestimanda veritas.« Gegen dieses im tiefsten unpolitische und inhumane Prinzip, durch welches gewissermaßen Personen und Freundschaft der Wahrheit geopfert werden, steht ein sehr viel weniger bekannter Ausspruch des Cicero, der in einer Meinungsdivergenz einmal sagte: »Errare ... malo cum Platone ... quam cum istis (sc. Pythagoraeis) vera sentire.« Nun, dieser Ausspruch ist gewiß doppeldeutig. Er kann heißen: Lieber will ich mit platonischer Vernunft in die Irre gehen als mit pythagoreischer Unvernunft das Wahre »fühlen«. Legt man aber die Betonung nicht auf das »sentire«, so heißt der Ausspruch: Es ist eine Frage des Geschmacks, die Gesellschaft des Plato auch dann der anderer Leute vorzuziehen, wenn man durch ihn in der Irre verbleiben sollte. Nehmen wir einmal an, die letztere Auslegung sei richtig, so können wir sagen: So spricht sicher kein Wissenschaftler und schwerlich ein Philosoph. Aber es ist die Rede eines durch und durch politischen und – im Sinne der römischen »humanitas« – kultivierten Menschen. Jedenfalls ist es die Rede eines in jeder Hinsicht freien Mannes, für den auch in der Philosophie die Frage der Freiheit die entscheidende ist. Er

sagt: Ich lasse mich, was meinen Umgang mit Menschen und Dingen angeht, nicht zwingen, nicht einmal von der Wahrheit.

Im Bereich des Kulturellen manifestiert sich Freiheit durch den Geschmack, weil das Geschmacksurteil mehr enthält und mehr kundtut als ein »objektives« Urteil über Qualität. Als urteilende Tätigkeit bringt der Geschmack Kultur und Politik, die sich ohnehin den Raum des Öffentlichen teilen, zusammen und gleicht die Spannung zwischen ihnen aus, die aus dem inneren Konflikt kommt, in den die Tätigkeiten des Herstellens und des Handelns immer wieder gegeneinander geraten. Ohne die Freiheit des Politischen bleibt Kultur leblos: Das Absterben des Politischen und das Verkümmern der Urteilskraft ist die Vorbedingung für die Vergesellschaftung und Entwertung der Kultur, von der wir ausgingen. Aber ohne die Schönheit der Kulturdinge, ohne die leuchtende Herrlichkeit, in welcher sich, politisch gesprochen, Dauer und potentielle Unvergänglichkeit der Welt manifestieren, bleibt alles Politische ohne Bestand.

Literarischer Essay

Wahl & Wal

Skizzen zum Porträt des Schriftstellers als Luxemburger

NICO HELMINGER

J'écris en japonais et me traduis mal.

Lambert Schlechter

Gelegentlich glaube ich, mich daran erinnern zu können, wie ich sprechen lerne. Nicht an die Anfangsphase, aber an einzelne spätere Momente, in denen ich mich als entdeckendes und übendes Kind erlebe, das Wörter nachzusprechen versucht. Diese Sprechversuche sind in meiner Erinnerung stets an eine bestimmte Umgebung gebunden, die aber nicht, wie man annehmen könnte, etwas mit dem Elternhaus zu tun hat – obschon ich zweifelsohne dort die meiste Zeit verbrachte und auch dort zu sprechen anfang –, sondern mit dem Garten und dem Haus meiner Großeltern. Wenn mein Gedächtnis das Erlernen von Sprachen – also nicht wirklich das Sprechenlernen – in diese Umgebung verlagert, dann möglicherweise, weil ich dort zum ersten Mal *bewusst* mit Wörtern und Sprache umzugehen lernte. Ausschlaggebend war dabei die Tatsache, dass meine Großmutter Französin war. Sie sprach sehr gut Luxemburgisch, nur benutzte sie manchmal für einen alltäglichen Gegenstand ein mir völlig unbekanntes Wort, das Großvater oder im Nachhinein sie selbst für mich übersetzte. Manche Wörter sprach sie auch nur falsch aus, sagte *e Merle*, wo es doch *eng Märel* hieß. Dass das luxemburgische Wort *Märel* (>Amsel<) aus dem Französischen abgeleitet ist, erfuhr ich erst später. Ich lernte mit *Messer* und *Forschett* (Betonung auf der ersten Silbe) essen, ohne zu wissen, dass mein Besteck, zumindest was die Bezeichnung anbelangte, aus zwei unterschiedlichen Kulturkreisen stammte: Mit der linken Hand hielt ich das (verballhornte, angepasste, verluxemburgisierte) Französisch, mit der rechten das (als luxemburgisch empfundene) Deutsche. Dieses Zusammenkommen beider Kulturen auf dem Teller – möglicherweise wäre *Überschneiden* das richtigere Wort – mag etwas typisch Luxemburgisches sein, sollte aber nicht hinwegtäuschen über die mit dieser interkulturellen Speisung verbundenen Widersprüchlichkeiten.

☆☆☆

Wir sind in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts, der Zweite Weltkrieg, die Besetzung des Landes durch Nazi-Deutschland ist in den Köpfen allgegenwärtig, und wenn ich meine Großeltern reden höre, habe ich manchmal den Ein-

druck, der Krieg sei gar nicht zu Ende. Der Hass auf alles Deutsche – *die Deutschen* gibt es gar nicht, es wird immer nur die abfällige Bezeichnung *d'Preisen* gebraucht – ist so stark, dass die Erwachsenen wohl nicht anders können, als ihn dem Kind als Teil der Erziehung mit auf den Weg zu geben; das ist bei meinen Eltern nicht anders als bei den Großeltern, wenn auch mit weniger Emotionen verbunden.

In der *Stuff* (»Stube«) meiner Großeltern gab es in einer Schrankvitrine eine kostbare Karaffe aus Kristall, die ich, so wie sie ausgestellt war, unweigerlich in Zusammenhang mit Religion brachte; es war das Geschenk eines Überlebenden des Nazi-Terrors, dem mein Großvater – er war Eisenbahner und arbeitete mit der *Résistance* zusammen – zur Flucht verholfen und den er so vor dem sicheren Tod gerettet hatte. An der Wand gegenüber hing ein beeindruckendes Bild – in Wirklichkeit ein stark retuschiertes Foto – das die Nekropole *Notre-Dame de Lorette* zeigte, den größten französischen Militärfriedhof. Dort liegt mein Urgroßvater, der Vater meiner Großmutter begraben, gefallen an der Westfront 1915. Dieses Bild mit den unzähligen Grabkreuzen, der Basilika und dem Tiburio ließ zusammen mit dem Karaffenschrein und den polierten, zu Vasen verarbeiteten Granatenhülsen, die Fensterbänke und Kommoden schmückten, den schönsten und größten Raum des Hauses zu einem auf mich unheimlich wirkenden Ort des Gedenkens werden, in dem jeder Gegenstand von der unaustilgbaren Schuld der Deutschen erzählte. Mein Argwohn allem Deutschen gegenüber war so stark, dass ich nicht verstehen konnte, wieso wir im ersten Schuljahr ausgerechnet in dieser doch so verpönten Sprache lesen und schreiben lernten. Erst im folgenden Jahr kam Französisch hinzu; ich stellte fest, dass der Lehrer weit weniger gut Französisch sprach als meine Großmutter, die doch keine höhere Schule besucht hatte, nicht einmal ein Gymnasium. Und noch etwas fiel mir auf: Das verhasste Deutsch war weit näher an unserer Sprache als das hochgelobte Französisch, mit dem die meisten von uns ihre Schwierigkeiten hatten. Ich selbst war, bedingt durch den Einfluss der Großeltern, bei denen ich viel Zeit verbrachte, im Vorteil gegenüber andern Schülern, wirbelte aber genau wie jene gelegentlich die Sprachen durcheinander. Im Luxemburgischen waren die Dinge, wie sie hießen, es brauchte keiner besonderen Zuordnungen oder Erklärungen; wir fuhren *Dräirad*, *Trottinett* oder *Velo*. Jetzt musste das alles sauber getrennt und auseinandergehalten werden, und niemand durfte schreiben: *Ich fahre mit der Trottinett*. Oder: *Mein Vater sitzt in der Fotell*. Der Lehrer machte einen *Roller*, beziehungsweise einen *Sessel* daraus, so wie er den *Frigo* in einen Kühlschrank, den *Lastik* in ein Gummiband und den *Pneu* in einen Reifen verwandelte. Wer verreiste, packte keine *Wallis*, sondern einen Koffer, im Theater öffnete sich nicht länger ein *Rido*, sondern ein *Vorhang*; nur auf Französisch galt das Wort weiterhin, wurde aber *rideau* geschrieben, ebenso wie *Wallis* zu *valise* wurde, kurz, es gab merkwürdige Verwandlungen und überraschenden Wortzauber, aber auch präzise Regeln, die neuentdeckten Worte sinnvoll zu nutzen. Wir wussten bald schon, dass Deutsch und Französisch sehr unterschiedliche, aber *große* Sprachen waren, die man unbedingt lernen musste. Was aber war mit den Worten, mit/in denen wir aufgewachsen waren? Der Lehrer sprach im

Unterricht stundenlang Luxemburgisch mit uns, sagte dann aber am Ende des Tages, Luxemburgisch sei keine Sprache. Seltsam, dass jemand alles so lang und grundlegend erklären konnte in einer Nichtsprache. Im darauffolgenden Jahr, beim nächsten Lehrer, war es dann plötzlich doch eine Sprache, aber eine, die man nicht lesen und schreiben konnte ...

Die Unsicherheit und Widersprüchlichkeit in der Einschätzung des Luxemburgischen, was dessen Stellung und Bedeutung in unserer *Mischkultur* anbelangt, findet man bis heute, auch wenn Luxemburgisch 1984 Nationalsprache wurde. Noch bevor der Schriftsteller Batty Weber 1909 in der Beilage der *Münchener Neuesten Nachrichten* seinen Aufsatz *Über Mischkultur in Luxemburg* veröffentlichte, setzte sich die zweisprachige Kulturzeitschrift *Floréal* (in der auch Weber mitarbeitete) mit diesem Konzept auseinander. Hervorgehoben wurde dabei, dass die Luxemburger durch beide Nachbarn in gleichem Maße geprägt seien: »Unsere Monatszeitschrift ist zweisprachig. Zu begründen haben wir das kaum. Wir schulden zwei Völkern unser Hirn und sind stets zwei Völkern für ihre Anstrengungen dankbar.« Zwei Weltkriege später ist – verständlicherweise – von diesem Ideal eines harmonischen Zusammenfließens beider Kulturen keine Rede mehr; Marcel Noppeney, einer der Begründer von *Floréal*, veröffentlicht in den 1950er Jahren eine unbarmherzige Schmähchrift gegen alles Deutsche mit dem bezeichnenden Titel *Contre eux* (»Gegen sie«), ein Buch, das ich selbstverständlich auch in der kleinen Bibliothek meiner Großmutter finde. Das Französische ist hier nicht mehr nur Gegengewicht zum Deutschen, sondern, da alle Deutschen *Barbaren* sind, die einzige für Luxemburg annehmbare Kultur. Die Tendenz hin zum Französischen gab es bereits nach dem ersten Weltkrieg, und regelmäßig wiesen die Verteidiger der Mischkultur auf die Bedeutung der Mehrsprachigkeit hin. Auf der ersten Seite des *Escher Tageblatt* vom 17. Juli 1920 ist unter dem Titel *Mischkultur* zu lesen:

Tage wie der vierzehnte Juli stellen vor den Geist derjenigen, die über die Eigenart und die Willensrichtung unseres Volkes nachdenken, das alte Problem der Mischkultur. Vor und nach solchen Tagen wird von Einigen betont, wie die Kurve unseres seelischen Lebens der französischen parallel verläuft, um eines Tages notgedrungen in sie zu münden. Wenn man ihnen entgegenhält, das sei gar nicht so, antworten sie selbstsicher: was nicht ist, kann noch werden. [...] Wir haben [...] von jeher auf dem Standpunkt gestanden, daß es für uns ohne Frankreich, ohne den von diesem Lande mitgeteilten Elan nichts geben kann, was einem kulturellen Eigenleben einigermaßen ähnlich sieht. [...] Aber wir dürfen nicht vergessen, daß es in unserem Blute und in unserer Vergangenheit Hemmungen gibt, die uns in der Assimilation französischer Kulturformen eine besondere Taktik vorschreiben. Wir sind ein kleines Bauernvolk, das einige Jahrhunderte lang durch seine Sprache zusammengehalten wurde, und diese Sprache ist ein deutscher Dialekt.

Am 4. April 1921 heißt es in einem mit *Unsere Zweisprachigkeit* übertitelten Artikel (ebenfalls auf Seite 1):

Es bestehen Tendenzen, die uns an eine einzige Kultursprache festlegen möchten. Den Pangermanisten der Vorkriegszeit und der Kriegszeit, die unserer Sympathie für das ›Welsche‹ in Denkart und Sprache mit Gewalt den Hals umdrehen wollten, sind Frankophile gefolgt, die die Praxis der deutschen Sprache in Schule und Leben bei uns ausrotten möchten. Wir haben diesen Bestrebungen gegenüber stets die kulturelle und ökonomische Notwendigkeit unserer Zweisprachigkeit betont und wenn der französischen Sprache in Zukunft die Rolle zufallen wird und zufallen muß, die im niederen und mittleren Unterricht von dem Deutschen ausgefüllt wurde, so wird durch diese Umstellung aus politischen und wirtschaftlichen Motiven das Problem der Zweisprachigkeit im Prinzip nicht berührt. Und die Lösung dieses Problems kann nur heißen Jasagen zu unserer überkommenen festverankerten Zweisprachigkeit.

Der oben erwähnte Batty Weber schrieb 1935 in einem *Luxemburger Glaubensbekenntnis* übertitelten Artikel:

Daß man uns nun auf einmal vor die Alternative stellt: französisch oder deutsch! das ist das Beängstigende, das könnte darauf schließen lassen, daß wir den Glauben an uns selbst verlieren sollen. Denn nichts Geringeres wird uns durch diese Alternative zugemutet, als daß wir den Glauben an uns, an unser Daseinsrecht, an unsere Fähigkeit dauernden Eigendaseins aufgeben.

Von diesen Auseinandersetzungen wusste ich wenig bis gar nichts, als ich, mit sechzehn, meine ersten Schreibversuche unternahm. Ich hatte fünf Sprachen zur Verfügung, in denen ich mich dann auch literarisch auszudrücken versuchte, was nichts Ungewöhnliches war, da wir am Gymnasium – Schwerpunkt Sprachen und Philosophie – Goethe, Shakespeare, Molière oder Dante im Original lasen und in der jeweiligen Sprache auch Kurzreferate zu den Autoren hielten. Ich schrieb zu der Zeit Gedichte auf Französisch, Beiträge für eine Schülerzeitung auf Deutsch, Songs auf Englisch, versuchte es sogar mit kurzen Gedichten auf Italienisch und verfasste schließlich mein erstes Theaterstück auf Luxemburgisch (Vorbilder waren so unterschiedliche Dramatiker wie Friedrich Dürrenmatt, den wir in der Schule gelesen hatten, und Jean Genet, den ich selbst entdeckt hatte), das dann von einer Schülertruppe aufgeführt wurde. Von den Lehrern wurde es wohlwollend aufgenommen, mit der nötigen ermutigenden Kritik, bedauert wurde dabei aber zumeist die Wahl der Sprache: Wieso hatte dieser Schüler, der doch mit mehreren wichtigen Literatursprachen umzugehen gelernt hatte, seinen Text ausgerechnet in einer Nichtsprache verfasst? Die Wahl des Luxemburgischen muss einigen Lehrern, bei all der Weltliteratur, die sie uns nahe gebracht hatten, wie ein Versagen vorgekommen sein, wie ein Rückfall in die Kindheit, ins kindliche Gebabbel, das mit Literatur nichts zu tun haben konnte. Ohnehin war die Sprache mit dem höchsten Prestige das

Französische, die Sprache der Bildungseliten, und die Lehrer, die ihre Skepsis meiner Sprachwahl gegenüber bekundet hatten, schienen beruhigt, als ich, anlässlich eines Wettbewerbs, Texte in französischer Sprache in den *Pages de la SELF* veröffentlichte. Diese Zeitschrift war das Sprachrohr der 1934 auf Anregung von Marcel Noppeney gegründeten *Société des écrivains luxembourgeois de langue française*; unnütz hinzuzufügen, dass diese Vereinigung sich durch eine unverhältnismäßige Frankophilie auszeichnete und im Grunde von einer Mehrsprachigkeit nichts wissen wollte.

Mitunter ließen sich einzelne Lehrer auf kleine Sticheleien gegenüber ihren Kollegen der andern Sprache ein: Während der eine uns genüsslich und selbstgefällig erklärte, was ein *Boche* oder ein *Chleu* sei, konterte der andere – in Anspielung auf die Veröffentlichungen des Ersteren – mit einem ironisch verwendeten Beckett-Zitat: *En français c'est plus facile d'écrire sans style*. (Ähnliche Auseinandersetzungen mag es zu der Zeit bei den *Journées littéraires de Mondorf* gegeben haben, die in den Jahren 1962 bis 1974 stattfanden und dazu gedacht waren, französische und deutsche Schriftsteller zusammenzubringen, die dann aber nicht immer zusammenfanden; glaubt man den Worten Urs Widmers, dann passten sie *so gut zusammen wie Pfeffer und Schlagsahne*, wie er in einem Brief an die Organisatorin Anise Koltz schrieb.)

Ich denke nicht, dass für mich bei der Wahl des Luxemburgischen damals irgendeine Art *Versöhnungsgedanke* mitspielte. Was mich interessierte, war die Frage nach den Möglichkeiten, die diese Sprache, in der die beiden andern mitschwingen, mir als angehendem Schriftsteller gestalterisch bieten konnte. Entscheidend bei der Sprachwahl war aber vor allem der Bezug des Luxemburgischen zu unsern Belangen, zu unserem Alltag; für die meisten von uns waren die andern Sprachen *Schulsprachen*, die wir mehr oder weniger gut beherrschten, die es aber vor allem im Dienst einer akademischen Bildung zu pflegen galt, oft ohne großen Realitätsbezug (was wiederum mit dem Schulsystem zu tun hatte). Diesen gegenüber hatte das Luxemburgische eine subversive Kraft, und irgendwie waren wir stolz darauf, *Bastarde* zu sein (den Ausdruck *Langue bâtarde* hatten wir von einem sehr frankophilen Französischlehrer). Dies umso mehr unser Theaterprojekt einer kritischen Auseinandersetzung mit der bestehenden Gesellschaft Ausdruck geben sollte, ganz im Sinne alternativer gesellschaftspolitischer Bewegungen der Zeit (1970). Der Gebrauch des Luxemburgischen war für mich einerseits eine Selbstverständlichkeit, da es ja meine erste Sprache war, andererseits aber auch eine ganz spezielle Herausforderung, da ich mir das Luxemburgische als Schriftsprache erst erarbeiten musste. Ich hatte bis dahin kein einziges Wort in dieser Sprache geschrieben. Ich entwickelte meine eigene Orthografie, ausgehend von Texten des 19. und angehenden 20. Jahrhunderts, die keine wirkliche Einheit in puncto Rechtschreibung aufwiesen, was einerseits meine Unsicherheit verstärkte, andererseits mir aber auch viel schöpferische Freiheiten bot. Ich erlebte mich bei dieser Arbeit als *Entdecker* oder gar *Erfinder* einer Sprache, die doch eigentlich meine erste – *im Kopf gewachsene* – Sprache war. Das Übertragen dieser von Kind auf gesprochenen Sprache in eine Schriftsprache war für mich wie das Erlernen einer Fremdsprache, wobei ich

als mein eigener Lehrer fungierte. Ich erinnere mich daran, einzelne Passagen erst auf Deutsch niedergeschrieben und dann übertragen zu haben, oder auch umgekehrt, den luxemburgischen Text übersetzt zu haben, um ihn auf seine Wirkung in der andern Sprache zu testen. Seit dieser Erfahrung kann ich dem Satz zustimmen – wer auch immer ihn als Erster in dieser Form geprägt haben mag –, der da lautet: Ein Luxemburger schreibt immer und ohne Ausnahme in einer Fremdsprache.

Jahrzehnte später wird eine paradox anmutende Gegebenheit mich an diese Arbeit erinnern: Mein Bruder Guy, ebenfalls Schriftsteller, aber im Unterschied zu mir ausschließlich auf Deutsch schreibend (er lebt in Köln), wird gebeten für eine Anthologie ein Gedicht in seiner Muttersprache zu verfassen, das dann im Original und in deutscher Übersetzung veröffentlicht werde. Er versucht es, aber ein Gedicht in seiner Muttersprache will ihm nicht gelingen. So kommt es zu der eigentümlichen Situation, dass er das Gedicht auf Deutsch schreibt und mich bittet, es ins Luxemburgische zu übertragen, so dass gleichsam die Übersetzung vor dem Original entsteht.

Auf Luxemburgisch schreiben hieß für mich von Anfang an, die doppelte Nicht-zugehörigkeit zu nutzen, auszuprobieren, was aus diesem Zustand des Dazwischen literarisch herauszuholen ist, Zusammenfließen und Auseinanderdriften der Sprachen zu erkunden, mich auf die Reise zwischen den Sprachen zu begeben und auf diese Weise mir mein eigenes Idiom als Schriftsteller zu erarbeiten.

Der Wahl der Sprache liegt oft ein langwieriger Prozess zugrunde; es gibt Phasen des Herantastens und Ausprobierens, eindeutige Entscheidungen können Jahre später widerrufen werden. Die Entscheidung fällt wohl auch deshalb so schwer, weil sich für eine Sprache entscheiden, bedeutet, auf die andere größtenteils zu verzichten. »Faire le deuil de l'autre«, sagt der anfangs zitierte Lambert Schlechter, einer der profiliertesten Vertreter der französischsprachigen Literatur, der anfangs auf Deutsch schrieb. Auch Anise Koltz war eine bedeutende Dichterin deutscher Sprache; als ihr Mann 1971 an den Spätfolgen der Misshandlungen während des Zweiten Weltkrieges starb, wechselte sie die Sprache und schrieb ab da nur noch Französisch. Roger Manderscheid hat einen autobiografischen Roman über seine Kindheit während des Zweiten Weltkrieges auf Deutsch angefangen, konnte nach 100 Seiten aber nicht weiterschreiben in der Sprache der ehemaligen Besatzer und entschied sich, das Werk auf Luxemburgisch zu veröffentlichen. Pierre Joris entging dem Dilemma Deutsch oder Französisch indem er auf Englisch schrieb, der Sprache seiner *ersten Liebe*. (Auch für mich war das Englische anfangs eine Option gewesen, da es, bedingt durch die Autoren der *Beat Generation* und den Einfluss der Rockkultur, weniger als akademische Sprache angesehen wurde als das Deutsche und vor allem das Französische, aber um es zu kreativ zu nutzen, fehlten dann doch Kenntnisse und Beherrschung.) Der Französisch schreibende Jean Portante, Sohn italienischer Emigranten, hat in seinem Werk das Hin und Her ausdrücklich thematisiert: In *La Mémère de la Baleine* (auf Deutsch erschienen unter dem

Titel *Erinnerungen des Wals*) vergleicht er seine Situation als Migrant mit der des Wals, einem Säugetier, das das Land verließ und ins Meer ging, aber die Lungen behielt, also weder ganz zu der neuen Umgebung noch zum Land gehört, das es verlassen hat. Er schreibt, sagt er, in einer *Walfishsprache*, welche die anderen Sprachen *einatmet*. Diese *Sprache der Lunge* bestimmt in unterschiedlicher Weise das Werk vieler Luxemburger Schriftsteller, da sie mit wenigen Ausnahmen alle Sprach-Migranten sind. Ich weiß, dass nicht alle mit dieser Behauptung einverstanden sein werden; es hat immer die Tendenz gegeben, die an sich doch spannende Auseinandersetzung mit der Hybridkultur zu meiden und sich, je nach Biografie, gänzlich dem einen oder andern Kulturkreis anzuschließen. Erfolg durch Anpassung in einer oft als *schizophren* beschriebenen Situation. Vielleicht haben einige auch bloß auf ihre eigene, eigensinnige Art einen Satz von Scott Fitzgerald interpretiert, der lautet: »All good writing is swimming under water and holding your breath.« Aber irgendwann müssen sie eben auch auftauchen und Luft holen. Mitte der siebziger Jahre schrieb der Kritiker Michel Raus:

Luxemburgs Autoren sind auch noch heute grimmige und todernte Erscheinungen, weil verhinderte Universalisten und Klassiker. Sie möchten insgeheim gute deutschsprachige, beileibe aber keine Luxemburger Autoren sein und verschenken so und verhindern eine Literatur, die Zeugnis ablegen könnte von einem Land, das noch heute eine verschämte, tragische Liebe zu seinen sprachlichen Ursprüngen hegt. Diese Autoren könnten über die Sprache, die sie schreibend meistern, helfen, ihren Landsleuten die frommen Lebenslügen auszutreiben, mit denen sie sich immer wieder ins kulturelle Abseits manövrieren.

Nach meinen anfänglichen Versuchen als Jungdramatiker schrieb ich auf Französisch und vor allem auf Deutsch weiter, veröffentlichte erst 1979 wieder einen Text, eine Erzählung, auf Luxemburgisch. Mein Verhältnis zur deutschen Sprache änderte sich grundsätzlich durch die Beschäftigung mit Paul Celan, dessen *Todesfuge* wir in der Schule lasen – »The poem went through me like a knife through butter, it cut me open...«, sagt Pierre Joris, Worte, die ich problemlos unterschreibe – und mit Elias Canetti, der sich »Deutsch als Sprache des Geistes von den Nationalsozialisten nicht stehlen lassen« wollte. Ich sah nicht ein, dass ich mir, wie ein Kritiker schrieb, dadurch, dass ich als Luxemburger Deutsch schrieb, unausweichlich die »Last der Deutschen Geschichte« aufbürdete und dadurch, dass »viele Zeichen, die die deutsche Sprache gesetzt hat, vergiftet« seien, selbst als literarischer und weltanschaulicher »Giftmischer« empfunden werden müsse.

Wenn ich Deutsch schreibe, schreibt das Luxemburgische mit. Es ist allerdings nicht so, dass ich bei dem Wort *See* gleich an eine Säge (was es im Luxemburgischen bedeutet), bei *Wand* an Wind oder bei *Schaf* an einen Schrank denke, dazu sind die Sprachen im Kopf doch zu sehr getrennt, aber die Überlagerungen können jeden Augenblick abgerufen und kreativ genutzt werden. Da meine Arbeit grundsätzlich geprägt ist von der Suche nach neuen Möglichkeiten, die diese translingualen Prozesse bieten können, möchte ich schließen mit

zwei Textbeispielen, die unterschiedliche Aspekte dieses Schreibens aufweisen: zum einen mit der Anfangsszene des 2007 uraufgeführten Stückes *now here & nowhere oder den här io ming pei hätt mueres gär krewetten*, zum anderen mit dem Mitte der 1980er Jahre entstandene Gedicht *do brasil*...

leit an enger salle d'attente.

da stehn sie schlange
nein, sie sitzen
welche stehn auch
ja, einige stehn, mit nummern
sie haben alle kleine zettel mit nummern und werden aufgerufen
keen sou e gedrécks, dat geet hei net, mer sin hei net an der tiirkei!
quatre-vingt-dix-sept
die mauer ist gelb. das fenster ist aus milchglas. über ihnen hängt ein bild des
großherzogs. der großherzog lächelt sein großherzoglich ernstes lächeln. draussen
ist milchglas.
quatre-vingt-dix-huit
j'ai une histoire à raconter. ils ne me croiront pas. que voulez vous que j'invente?!
tout ce qu'on invente n'est rien comparé à ce qu'on a vécu.
dir musst iech d'éischt eng nummer huelen. eng nummer. eine nummer. un numé-
ro! uno numero! unos numeros! a number! ENG NUMBER!
da steht eine frau auf und fängt plötzlich an zu singen.
ja, sie fängt an zu singen.
ganz befremdlich. sie singt ihr lied. alles war so still.
ausser dem aufrufer.
quatre-vingt-dix-huit! venez, quatre-vingt-dix-huit!
n'y a-t-il pas de quatre-vingt-dix-huit?
deen as daf!
dann singt sie plötzlich ihr lied. alles ist immer noch still. ausser dem lied.
wat ass dat do dann?
do ass eng, där gëtt d'zäit laang.
elle chante d'une voix douce. son histoire à elle. une voix douce et triste.
comme son regard.
wat geet déi un, hei ze sangen!
déi ass geckeg.
sie steht jetzt in der mitte. wie auf einer bühne.
vielleicht war sie mal schauspielerin.
lo ass se op jidde fall geckeg.
madamm, dëst ass keng bühn.
cette chanson, je la connais. je ne l'ai jamais entendue, mais je la connais. elle
parle d'un pays lointain, d'un paysage qu'on ne reverra plus, parce qu'il a chan-
gé, parce que ceux qu'on y a connus sont morts, parce que le soleil n'est plus le
même, elle parle d'une histoire d'amour aussi, de la force de l'amour dans un pays
en guerre, d'une déchirure...

quatre-vingt-dix-huit pour la dernière fois!
 dat ass bal wêi op enger stee!
 jetzt hat sie aufgehört. alles ist still. die frau hat große graue augen in einem grau-
 en gesicht.
 dat geet net! där kënnt hei net zodi maachen!
 ihr gegenüber der beamte. er sieht sie an. zuerst etwa so, wie ein boxer seinen geg-
 ner ansieht. belauert. dann wie ein arzt, der eben festgestellt hat, dass sein pati-
 ent tatsächlich verrückt ist.
 wat huet een hei mat leit ze dinn!
 es ist ganz still im saal.
 quatre-vingt-dix-neuf.
 dann fängt die frau von neuem an zu singen.

do brasil

ausgewandert sitz' ich
 kaffeetrunken entre chien et loup,
 zu gast in ein paar worten portugiesisch.
 gutes brot, rauch. aus dem morgengraun

wird stadtgrauen: ein fenster
 voll *hôtel de ville*, steinernes
mir wölle bleiwe wat mir sin.
 der marktplatz ist parkplatz,

die harmonie municipale auf'm kiosk
 kindheitsgetrommel;
heimat ist nichts
 als missbrauchte erinnerung.

gegen acht wird der parkscheinautomat
 zum mittelpunkt des geschehens.
 wer darüber ins staunen gerät,
 ist hier fremd und darf getrost

sich unter *zigarillo*
 einen tanz vorstellen.

Forum

»Die andere Seite mit ihren eigenen Augen sehen«?

Deutschland- und Polenbilder in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989. Ein Tagungsbericht

SABINE EGGER / AGATA JOANNA LAGIEWKA

Im Rahmen der von Monika Wolting (Wrocław) und Carsten Gansel (Gießen) geleiteten wissenschaftlichen Tagung *Deutschland- und Polenbilder in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989* kamen vom 3. bis 5. Oktober 2013 am Germanistischen Institut der Universität Wrocław Literatur-, Film- und Theaterwissenschaftler zusammen, um sich mit den Bildern des jeweils Anderen in deutscher und polnischer Literatur und den damit einhergehenden Grenzerfahrungen zwischen Ost und West auseinanderzusetzen. Die Idee dieser Tagung entstand, wie die Veranstalter in ihren Begrüßungsreden betonten, aus dem Bemühen sich besser zu verstehen. Gerade Literatur handelt von möglichen Wegen, sich näher zu kommen, und kann deshalb als Katalysator fungieren. In literarischen Texten, aber auch auf der Bühne und im Film, kommen politische Grenzziehungen, sprachliche Barrieren, religiöse Zugehörigkeiten und die damit in Verbindung stehende Aufteilung der Welt zur Sprache. Zugleich reflektieren Texte auf unterschiedliche Weise eine globalisierte Welt, in der zunehmend Prozesse der Hybridisierung stattfinden und Vermischungen von lokalen und globalen Räumen und Identitäten entstehen.

Die Tagung folgte insofern einem modernisierungstheoretischen Ansatz und stand zugleich unter dem Motto »Die andere Seite mit ihren eigenen Augen sehen«, einer Aussage Uwe Johnsons, mit der er auf das Verhältnis der beiden deutschen Staaten anspielte. Auch bei der Tagung ging es darum, über die Grenzen hinweg einen Perspektivenwechsel mit Hilfe imagologischer und transkultureller bzw. modernisierungstheoretischer Ansätze zu erproben. Gerade die deutsch-polnischen Beziehungen waren über Jahrhunderte hinweg geprägt von beidseitigen Stereotypen und Vorurteilen, die ein »Verstehen« des Gegenübers erschwerten. Ein nachhaltiger Wandel trat erst im Zuge politischer Entwicklungen in den 1980er Jahren und vor allem nach 1989 ein. Seitdem lässt sich ein Bemühen seitens beider Länder um Annäherung in Form eines interkulturellen Dialogs auf unterschiedlichen Ebenen feststellen.

In der deutschen und polnischen Literatur des letzten Jahrzehnts spiegelt sich diese Entwicklung wider. In vielen Geschichten machen sich Figuren auf den Weg nach Polen oder nach Deutschland und überschreiten geografische und an-

dere Grenzen, körperlich und geistig. Texte polnischer und deutscher Autoren wie Andrzej Stasiuk, Sabrina Janesch, Tanja Dückers, Günter Grass, Olga Tokarczuk, Karol Maliszewski, Filip Springer, Waldemar Mierzwa oder Artur Becker begeben sich aus ihren »Komfortzonen« heraus – oft in ein *Dazwischen* (>*in between*<). Die Figuren müssen sich mit Fragen nach der eigenen Identität und dem, was man Heimat nennen kann, auseinandersetzen. Dabei geht es auch um die Wechselwirkung zwischen dem Eigenen und Fremden und der Bedeutung von Empathie im gegenseitigen Verhältnis. Zu erzählen meint immer auch etwas zum Leben zu erwecken: Durch sprachlich-narrative Konstruktionen gewinnt die Welt mit ihren Akteuren erst an Bedeutung. Ziel der Tagung war es deshalb u.a. danach zu fragen, auf welche Weise literarische Texte geschichtliche Transformationsprozesse der europäischen Neuordnung inszenieren, Stereotype und gängige Klischees aufnehmen und konterkarieren, ob vergangene nationale Bilder über »das Deutsche« und »das Polnische« noch eine tragende Rolle in der Narration über den jeweils anderen spielen oder gegebenenfalls dekonstruiert werden und inwieweit es in Film und Theater ähnliche Tendenzen gibt.

So nahm Werner Nell (Halle) im ersten Vortrag der Tagung *Der Schneider Strapinski und der Stürmer Lewandowski. Über Selfmade-Konzeptionen in Deutschland und Polen und die Diagnosekraft einer kleinen Novelle aus dem 19. Jahrhundert* nationale Selbst- und Fremdbilder in beiden Literaturen in den Blick und zeigte auf, wie diese in öffentlichen Diskursen über lange Zeiträume hinweg erhalten bleiben, als kollektive Codes, die zugleich von Literatur und anderen Medien beeinflusst werden. Die vergleichende Untersuchung von Bildern der Deutschen und der Polen in literarischen Texten bildete auch den Schwerpunkt am zweiten Tag, wobei die Verbindungspunkte zwischen verschiedenen Gattungen und Medien bei der Konstruktion solcher Bilder von besonderem Interesse waren. Hans-Christian Trepte (Leipzig) befasste sich mit humoristischen Beschreibungen der DDR und »Ossis« aus polnischer Sicht. Brygida Helbig Mischewski ENERDOWCY I INNE LUDZIE und Henryk Sekulski PRZEBITKA. In *Zum Begriff des guten und »besseren« Deutschen bei Andrzej Ziemiński und Andrzej Stasiuk* untersuchte Halina Ludowska (Lublin) anhand der autobiografischen Skizzen und Reiseberichte beider Autoren die Funktion historischer Topoi als identitätsstiftende Faktoren für Deutsche und Polen. Der Beitrag von Mirosława Zielińska (Wrocław) *Zwischen Identitätskonstrukt und Kulturen: Deutschland- und Polenbilder in den individuellen und kollektiven Selbsterzählungen der Polen. Fallbeispiele: Andrzej Szczypiorski (1986), Piotr Kruszczyński (2008) und Wojciech Smarzowski (2011)* zeigte, wie Narrative über »die Deutschen« und »die Polen« transmedial in Literatur, Theater und Film konstruiert werden. Karolina Prykowska-Michalak (Łódź) untersuchte *Deutschlandbilder in der neusten polnischen Dramaturgie* (Małgorzata Sikorska-Miszczuk).

Mehrere Beiträge stellten Annahmen der Imagologie aus Sicht ganz unterschiedlicher theoretischer Ansätze in Frage und brachten damit grundsätzliche Diskussionen in Gang: Peter Kimczak (Cottbus) untersuchte in seinem Beitrag *Polen für Deutsche: Populäre Landeskunde bei Steffen Möller, Brittige Jäger-Dabek und Thomas Urban* mit Hilfe textstruktureller und mathematischer Methoden wie in den besprochenen Texten Stereotype über »die Polen« konstruiert, scheinbar ne-

giert und dann wieder rekonstruiert werden. Richard Slipp (Calgary) untersuchte unter dem Titel *Asien. Alles wird Asien. Zur erzählerischen Subversion deutscher Polenbilder in zwei Romanen Christoph Heins* wie der Autor durch narrative Unzuverlässigkeit die xenophobe Haltung seiner Figuren untergräbt und suggeriert, dass nicht etwa ethnische oder kulturelle Differenzen, sondern wirtschaftliche und soziale Faktoren bei der Eigen- und Fremdwahrnehmung eine tragende Rolle spielen. Artur Pełka (Łódź) stellte »nach Warschau besser nicht« – polnische Motive in jungen deutschen Theatertexten vor, um aufzuzeigen, wie sich Polenbilder hin zu einer produktiven Objektivität im Sinne universeller Spiegel verändert haben, in denen sich sowohl die Beobachter als auch die Beobachteten besehen können. In *(Nationale) Identität als performativer Akt. Szczepan Twardochs Roman MORFINA* hinterfragte Katarzyna Śliwińska (Poznań) die Selbst- und Fremdbildern zugrundeliegende Annahme der Alterität, indem sie den Antihelden Konstanty Willemann als bewusst zwischen verschiedenen nationalen Identitäten, Narrativen und Autonarrativen konstruierte Persönlichkeit vorführte, die sich in einer Geschichte über zwei Länder – Deutschland und Polen – eine fließende Identität schafft.

Carsten Gansel (Gießen) brachte in seinem Beitrag, »die andere Seite mit den eigenen Augen sehen«? oder Warum Versuche der Einfühlung misslingen (müssen), eine im Verlauf der Tagung mehrfach diskutierte These vor, die bisherigen Lesarten des Fremdverstehens noch auf einer anderen Ebene widersprach. Ausgehend von aktuellen Texten von Christa Wolf, Tanja Dückers, Hans-Ulrich Treichel und Jenny Erpenbeck machte er unter Rückgriff auf kulturwissenschaftliche und historische Forschung auf die Bedeutung von Erfahrungen für die Konfiguration von literarischen Texten aufmerksam. Er zeigte, in welcher Weise die jeweiligen Primär- und Sekundärerfahrungen das Bild des Anderen – in diesem Fall von Polen – bestimmen können. In bewusster Abgrenzung von etablierten Auffassungen argumentierte er, dass es entgegen aller politischer wie interkultureller Wunschvorstellungen unmöglich sei, sich in Andere einzufühlen, wenn man nicht über die gleichen Primärerfahrungen verfügt. Erfahrungen von Folter, Bombentod, Exil, Flucht oder Vertreibung sowie Verlust der bürgerlichen Existenz sind nicht übertragbar – so seine These – auch nicht durch das Erzählen von Geschichten oder filmische Inszenierungen. Florentine Strzelczyk (Calgary) knüpfte daran an, indem sie zeigte, inwiefern das Überschreiten von Grenzen immer auch von Limits geprägt ist. Ihr Vortrag *Einrichtungen des Erinnerns: Deutsch-Polnische Begegnungsräume und Robert Thalheims Filmdebüt AM ENDE KOMMEN TOURISTEN* (2007) beschäftigte sich mit Prozessen des Erinnerns innerhalb der durch narrative Muster der Erinnerung an den Holocaust und bestimmte Filmgenres begrenzten Konstruktionsmöglichkeiten in Thalheims Filmdebüt und deutsch-polnischen Begegnungsräumen der Gegenwart.

Die ästhetische oder performative Auflösung räumlicher und zeitlicher Grenzen lässt sich jedoch als eine mögliche Antwort auf das von Gansel skizzierte Problem verstehen und bildete den zweiten Schwerpunkt der Tagung. So zeigte Paula Wojcik (Jena) in *Freund, Feind, Fremder? Deutsche, Juden und Polen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur aus Polen* wie Identitätsbildung und -dis-

kurse als Metadiskurse zu verstehen seien und wie territorial gebundene Identitätskonstruktionen durch Ortswechsel und -losigkeit hinterfragt werden. Cheryl Dueck (Calgary) analysierte in *Der Schnee von gestern: Interkulturelles Gedächtnis in der deutsch-polnischen Koproduktion* WINTERTOCHTER einen Kinderfilm von 2011, in dem Angehörige verschiedener Generationen gemeinsam eine Reise von Deutschland nach Polen auf der Suche nach ihren Wurzeln unternehmen und dabei zeitliche, kulturelle und Altersgrenzen überschreiten. Dabei ging es um die Bedeutung des Körpergedächtnisses und von Objekten im Erinnerungsprozess, aber auch darum, welche Wirkung wirtschaftliche Bedingungen bei der Filmproduktion und im Verleih auf das kulturelle Gedächtnis haben können. Mit sich bewegenden Akteuren befasste sich auch Andreas Englhart (München), wohlge-merkt nicht innerhalb des cineastischen Raums, sondern im Hinblick auf René Polleschs Theater und die Inszenierung *Jackson Pollesch am TR Warschau*, die in Polen anders als in Deutschland auf sehr gemischte Kritik stieß. Durch den Widerstand der polnischen Darsteller gegenüber dem Text habe das Stück eine völlig andere Dynamik erhalten als bei einer Aufführung in Deutschland. Der Beitrag Peter Brauns (Jena), »Die Welt hinter Breslau«. *Über Wolfgang Büschers Reisereportagen zu Fuß*, führte die Hörer auf eine Reise mit dem renommierten Reporter, der im Vorfeld der Fußball-Europameisterschaft von Wrocław nach Lemberg wandert, den durchwanderten Raum – konkret und als Chronotopos im Sinne Bachtins – sinnlich erfährt und dabei erst performativ schafft. Dabei durchbricht er starre Wahrnehmungsmuster und räumliche Grenzen, wie die polnisch-ukrainische, die den Alltag der Bewohner der Region und die Außensicht auf sie bestimmen. Agata Joanna Lagiewka (Barcelona) betrachtete in ihrem Vortrag *Artur Becker – polnischer Autor deutscher Sprache – literarische Grenzerfahrung zwischen Ost und West* die inneren und äußeren Reisen der Protagonisten aus Artur Beckers Romanen *Die Stinte der Zeit* (2006) und *Wodka und Messer. Lied vom Ertrinken* (2008) als Überquerungen, die die jeweiligen narrativen Strukturen bestimmen. Und Sabine Egger (Limerick) verdeutlichte in *Bilder des »europäischen Ostens«* in der neueren deutschen Lyrik, wie in Gedichten Kurt Drawerts, Brigitte Oleschinskis und anderer zeitgenössischer Lyriker die das Polenbild der deutschen Nachkriegsliteratur prägende Ost-West-Dichotomie in unterschiedlichem Maße aufgelöst wird. So wird in Oleschinskis hybrider, Gattungsgrenzen überschreitender Lyrik die Sprache und damit der Text selbst zum globalen Begegnungsraum.

Eine Reihe von Vorträgen beschäftigte sich mit anderen Formen der Grenz-überschreitung im Hinblick auf bestehende nationale Erinnerungsdiskurse, wie dem Familiengedächtnis: Lothar Blum (Koblenz-Landau) ging in *Der Polnische Großvater. Zur Ästhetik des Vorbehalts* in Monika Marons PAWELS BRIEFE der Frage nach, was »kritisches Erinnern« impliziert und welche sinnstiftende Rolle die Figur des Großvaters beim Erzählen einer Familiengeschichte in Marons Buch dabei einnimmt. Aleksandra Burdziej (Toruń) stellte in ihrem Vortrag zu Sab-rina Janeschs *Ambra* (2012) die These auf, dass die »Enkelliteratur« der Janesch zugeordnet wird, keine Gewissensfragen mehr stellen müsse, sondern der Frage nachgehe, wie die Vergangenheit imaginativ aufzuarbeiten sei. Maciej Walkowiak (Poznań) betrachtete in seinem Beitrag *Zu ausgewählten Bildern der deutschen und*

polnischen Kultur in Stefan Chwins Roman HANEMANN dagegen kritisch die Darstellung Gdańsk als historisch-kultureller Palimpsest bei Chwin. Die narrative Verbindung von Topoi des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei hier nicht immer erfolgreich. Andrzej Kopacki (Warschau) analysierte in seinem Vortrag *Das Oderbruch als Topos. Zu metaphorischen Konstruktionen in Judith Hermanns Erzählung DIESSEITS DER ODER* wie die Autorin das Zeitliche räumlich darstellt, dabei narrativ den zentralen Topos »Oderbruch« verwendet und ein »Diesseits« zeichnet, das sich jenseits der deutsch-polnischen geografischen Grenzziehung befindet. Bevor Olga Tokarczuk aus ihren zwei Romanen *Taghaus, Nachthaus* (1998) und *Unrast* (2008) las, argumentierte Monika Wolting (Wrocław) in ihrem Beitrag »eine Erzählung über einen Ort«. *Zum Raumparadigma in TAGHAUS, NACHTHAUS*, dass, wenn sich die These von der »ewigen Wiederkehr des Gleichen« für den Roman *Taghaus, Nachthaus* halten ließe, Tokarczuk ein lebensbejahendes Bild der Region um Nowa Ruda entwerfe. Es entstünde ein mehrstimmiger Erinnerungsraum, in dem das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige gleichzeitig agieren und wirken.

Die Tagung gab Gelegenheit für ausführliche Diskussionen. Die in den Beiträgen aufgeworfenen Fragen wurden in Hinblick auf einen nachhaltigen Wandel in den deutsch-polnischen Beziehungen betrachtet. Ein spannendes Ergebnis der Tagung besteht darin, dass, den untersuchten Beispielen nach zu urteilen, in den letzten 20 Jahren trotz möglicher Grenzen der Empathie die Bereitschaft zugenommen hat, »die andere Seite mit ihren eigenen Augen« zu betrachten. Es steht außer Frage, dass in diesem Prozess Literatur ebenso wie filmische Inszenierungen und das Theater eine Rolle gespielt haben, auch und gerade, indem sie »aufstörende Erfahrungen« vermittelten. Hier sind die jeweiligen Produktions- und Rezeptionsbedingungen mit zu berücksichtigen. Dabei eröffnete der komparatistische Ansatz der Tagung interessante Vergleichs- und Verbindungspunkte zwischen der deutschen und polnischen Literatur-, Film- und Theaterlandschaft.

Geht man davon aus, dass in einer globalisierten Welt die bis dahin gültigen Gesetze, Normen, Vereinbarungen zunehmend durch Prozesse der Hybridisierung unterlaufen bzw. ergänzt werden, ist zu fragen, ob die Annahme eine zunehmenden Vermischung von lokalen und globalen Räumen und Identitäten im Hinblick auf das Deutsche und das Polnische für die Frage nach Deutschland- und Polenbildern in der Literatur produktiv sein kann – und umgekehrt. Grundsätzlich wurde bestätigt, dass mit dem Hybridisierungsprozess Kartierungen und Grenzziehungen nicht aufgehoben, jedoch auf verschiedenen Ebenen zumindest punktuell in Frage gestellt werden. Aus eben diesem Grund – und dies bestätigten die Beiträge der Tagung auf verschiedenen Ebenen – gewinnt die »soziologische Beobachtung und Theoriebildung vom Standpunkt der Grenzprozesse sozialer Systeme« (Preyer) im Rahmen von Modernisierungstheorien zunehmend an Bedeutung. Beim Blick auf aktuelle Entwicklungen zeigte sich bei der Tagung einmal mehr, was Carsten Gansel bei der Abschlussdiskussion betonte, dass literarische Texte eben nicht nur tradierte Bilder des Eigenen wie Fremden archivieren, mithin Ausdruck der jeweiligen Erinnerungsgemeinschaften und Erinnerungskulturen sind, sondern auch ein spezifisches Provokations- bzw. Störungsopo-

tenzial entfalten, indem sie Bilder des Anderen liefern, die jenseits der *Political Correctness* stehen können. Die Beiträge der Tagung werden bei *Vandenhoeck & Ruprecht* in der Reihe *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* erscheinen.

Rezensionen

Vera Hildenbrandt: Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie. Diagnose eines kranken Kontinents [Palaestra 335]

Göttingen: V & R unipress 2011 – ISBN 978-3-89971-817-1 – 49,90 €

Die für die Buchform überarbeitete Dissertation von Vera Hildenbrandt widmet sich einem Werk, das für die international ausgerichtete, interkulturelle Germanistik bis heute einen zentralen Bezugspunkt ausmacht: einen Bezugspunkt sowohl wegen dessen Bedeutung als literarisches Werk, das es verdient, immer wieder gelesen zu werden, wie auch wegen des von ihm geleisteten indirekten Beitrags zur Debatte um das reflexive Potenzial und die Anschlussfähigkeit der interkulturellen Germanistik selbst. Alfred Döblin (1878–1957) als Autor *des* Berlin-Romans zu Beginn des 20. Jahrhunderts bemühte sich um eine konsequente Erweiterung des deutschsprachigen Imaginären und der Reichweite der deutschen Sprache, nicht nur nach innen und in die Tiefe, sondern auch nach außen: Sein Leben und sein Werk bieten einen Streifzug durch die Welt von China nach Südbrasilien und Paraguay über eine äußerst differenzierte Route durch Europa – Hauptstation Paris – und den erzwungenen und errettenden Weg in die USA und zurück.

Neben anderen Romanen der klassischen Moderne wie Robert Müllers *Tropen* (1915), die für die Germanistik weltweit ein produktives Areal von lateinamerikabezogenen Themen und Fragen abstecken, geht Alfred Döblins *Amazonas* (oder *Das Land ohne Tod* [1937/38]) von der Diagnose einer Erkrankung Europas aus, um darauf möglichst produktiv zu reagieren. Im

heilenden Gestus des Arztes, der er auch war, habe Döblin auf die gedanklichen Instrumente zugegriffen, die ihm zur Verfügung gestanden hätten, und sich an (und in) die selbstreflexive Behandlung begeben. Das macht den gleich im Untertitel festgelegten Ausgangspunkt für die kompetente und lesenswerte Studie von Vera Hildenbrandt aus: Ohne Grenzen wirkt der jüdische (Nerven-)Arzt im Exil gegen die Not einer Weltgesellschaft, die im Angesicht der explosiven Vereinigung von der rationalen Überheblichkeit des Prometheischen und der bedrohlichen Unkontrolliertheit des Primitiven nach dialektisch und historisch bedingter, gegenseitiger Regulierung dieser beiden Dimensionen des menschlichen Lebens strebt. Für Doktor Döblin selbst sei Paris während des Exils, dieser »Studienreise wider Willen«, ein Ort der Genesung gewesen: Der Autor habe nach einer ersten Phase des Leidens an Trennung und Verlust vom »Krafffeld der Gesellschaft« seinen geistigen Weg wiedergefunden in das produktive Schaffen, nicht zuletzt durch die Konzeption seines »Südamerikabuchs« als »epische Generalabrechnung mit unserer Civilisation«.¹

¹ | Alle Zitate in diesem Abschnitt stammen aus der Einleitung von *Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie*. Als »Studienreise wider Willen« bezeichnet Döblin selbst das Exil (in Döblin 1989: 291: *Historie und kein Ende*), den Ausdruck übernimmt Hildenbrandt für das Teilkapitel 1.2 ihrer Arbeit (16–21). Von einem

Vera Hildenbrandt bietet ihrem Leser zuerst eine präzise, kompakt geschriebene Einführung in die Romantrilogie und deren Entstehungs-, Rezeptions- und neuere Forschungsgeschichte. Sie entzieht sich nicht der Aufgabe, grundsätzliche Fragen aktualisierend zu besprechen, wie die allmählich festgelegte, lange unumstrittene Etablierung des Werkes als Trilogie. Denn 1938, ein Jahr nach dem Erscheinen des ersten Romans, wurde der heutige dritte Teil *Der neue Urwald* nicht als unabhängiges Werk veröffentlicht, sondern als die zwei letzten Kapitel vom heute mittleren Roman *Der blaue Tiger*. Lange galt der dritte Roman, übrigens das Hauptsubjekt in Hildenbrandts Studie, auch in der Meinung von Walter Muschg, dem Herausgeber des Werkes im Jahre 1963, als ein »künstlerisch [...] nicht überzeugendes Anhängsel«, das er in der eigenen Ausgabe kurzerhand weggelassen hat (25). Die neue, bis heute gültige Ausgabe des Werkes als Trilogie wurde erst 1988 von Werner Stauffacher vorgelegt, daher war das Werk in seiner Gesamtheit, »insbesondere aber *Der Neue Urwald*«, meint Hildenbrandt, jahrzehntelang »ein Stiefkind der Döblin-Forschung« geblieben (27).

Noch interessanter als die längst geklärte Frage der Gliederung des Werkes ist noch heute diejenige nach

dem adäquaten Gesamttitel für die Trilogie. Hildenbrandt berichtet, dass die »inzwischen fest im literarischen Bewusstsein verankert[e]« Bezeichnung *Amazonas* nichtsdestotrotz strittig ist (24), und sie erinnert daran, dass »die beiden von Döblin verantworteten Ausgaben im Querido und im Keppler-Verlag unter dem Obertitel *Das Land ohne Tod* veröffentlicht wurden« (227, Anm. 294). Für jemanden, der vergleichsweise nahe an der Region lebt, wo die ganze Handlung des zweiten, historisch angelegten Romans *Der blaue Tiger* sich abspielt, wirkt *Amazonas* als Gesamttitel völlig deplatziert: zwischen der südlichen Grenze von Amazonien und dem am Fluss Paraná nächstgelegenen Ort liegen knapp 1700 km Luftlinie, bis zum Fluss Amazonas sind es gut 2800 km. Döblin wusste es genau, er hat sich in der Pariser *Bibliothèque Nationale* über die Region zwischen São Paulo und Asunción entlang des Rio Paraná und über deren Geschichte vom 16. bis ins 18. Jahrhundert bestens informiert. Daher ist es zwar verständlich, dass man die Trilogie mit *Amazonas* bezeichnet, wenn man das Buch für das deutsche allgemeine Publikum attraktiver machen will und diese Titelwahl mit direkten oder indirekten Aussagen von Döblin zu begründen versucht (wie Walter Muschg dies getan hat). Für eine Rezeption in Brasilien ist der Gesamttitel aber eher peinlich und lässt auf den ersten Blick gegen den Schriftsteller einen unbegründeten Verdacht des exotischen, ja legeren Umgangs mit der Materie seines Werks aufkommen.² Daher ist

»Kraftfeld der Gesellschaft« ist die Rede in Döblins Essay *Der historische Roman und wir* (Döblin 1989: 313), dessen Thema und Inhalt von der Verfasserin im Teilkapitel 2.3 (58-78) ausführlich erörtert wird. Auf die *Amazonas*-Trilogie als »Südamerikabuch« hat sich Döblin öfters bezogen (19). Die Idee einer »epischen Generalabrechnung mit unserer Zivilisation« stammt aus Döblins Schrift *Die deutsche Literatur (im Ausland seit 1933). Ein Dialog zwischen Politik und Kunst* (Döblin 1989: 352).

2 | Hildenbrandt berichtet (24, Anm. 59), dass 1991 auf dem deutschen Buchmarkt eine von Hans-Albert Walter für die *Büchergilde Gutenberg* herausgegebene Textedition mit

es begrüßenswert, dass Vera Hildenbrandt, wenngleich aus einem anderen Grund, auch dieser interkulturell wichtige Aspekt nicht entgangen ist.

Trotz des in einer Dissertation eher unvermeidlichen Schematismus bei der Darstellung der Forschungsliteratur gelingt es der Verfasserin, in einer eleganten Art und Weise zu zeigen, wie die akademische Wahrnehmung des Werkes ab Mitte der 1990er Jahre (im Rahmen der kulturellen Wende in den deutschsprachigen Geisteswissenschaften) den adäquaten Weg in eine kulturtheoretische Betrachtungsweise fand. Der Ansatz im Beitrag der portugiesischen Germanistin Teresa Delgado (1999) scheint beispielsweise eine wichtige Grundlage für die Herangehensweise von Hildenbrandts Arbeit gewesen zu sein, indem ihre Studie, ohne auf eine akkurate literarische Analyse des letzten Buches der Trilogie zu verzichten, in bester Form der gesamtintellektuellen Brisanz des Werkes Rechnung trägt. In Bezug auf den Beitrag von Delgado schreibt Hildenbrandt:

Döblin sei [nach Delgado] sich darüber im Klaren, dass Sprache »bei der Beschreibung von Kulturen, zu denen der schreibende Dichter oder Wissenschaftler nur einen sehr indirekten Zugang findet« (S. 166), oft versage [...]. In der Trilogie, die geprägt sei von der »Entstehung von Mißverständnissen zwischen verschiedenen Gruppen« (S. 160), zwischen denen nie eine reibungslose Kommunikation stattfinde, versuche Döblin, diese Überwindung durch eine »vielschichtige Dialogizität« (ebd.), durch Rede- und Perspektivenvielfalt

zu leisten. Interkulturelles Erzählen, so verstanden, wird »sprachlich bewußte Produktion des Wissens« (S. 151), wird wesentlicher Bestandteil einer neuen Wissenschaft vom Menschen, einer poetischen Anthropologie, die Delgado versteht »als bewußtes sprachliches Verhalten bei der Begegnung oder dem Zusammenstoß der Kulturen« (S. 166). [...] Mir scheint mit ihrem Entwurf der poetischen Anthropologie ein Konzept gefunden, das im Ansatz Döblins Auffassung vom Romanautor als »eine besondere Art Wissenschaftler« beschreibt.³

Diese von Döblin betriebene »besondere Art Wissenschaft« untersucht Vera Hildenbrandt in kohärenter Form durch die Besprechung von essayistischen Texten des Autors im zweiten Kapitel ihrer Arbeit *Das theoretische Umfeld des Romans*. Den Ausgangspunkt der Reflexion des Berliner Schriftstellers über das Prometheusche und das Primitive, das Faustische und das Donjuaneske (Teilkapitel 2.2) und den historischen Roman (Teilkapitel 2.3) sieht Hildenbrandt in der Beteiligung Döblins an einer innerjüdischen Diskussion, die in seinem Fall zu einer menschheitsgeschichtlich fundierten Reaktion auf die Erkrankung Europas und der westlich geprägten Welt erweitert wird (Teilkapitel 2.1: *Döblins Konzept des »Neuen Juda«*). Auf dieser Basis nimmt, wie bereits erwähnt, die Verfasserin im knapp 200 Seiten langen dritten Kapitel ihrer Studie mit dem Titel *Das Bild Europas in AMAZONAS* eine genaue Analyse des letzten Buches der Trilogie vor: Hildenbrandt ermöglicht es dem Leser durch ihre genaue Cha-

dem Titel der Erstausgabe erschien. Es ist bezeichnend, dass ein in lateinamerikanischen Themen versierter Germanist wie Fritz Pohle (1991) diese Titelwahl begrüßt.

3 | Die losen Seitenzahlen in diesem Zitat beziehen sich auf Delgado 1994. Der Ausdruck »eine besondere Art Wissenschaftler« formulierte Döblin in *Der historische Roman und wir* (1989: 307).

rakterisierung von Themenkreisen, Motiven und Hauptfiguren (wie dem Polen Jagna, dem Deutschen Klinkert und dem Italiener Giordano Bruno⁴) vorzügliche Assoziationen zwischen historischen, kulturphilosophischen und literaturgeschichtlichen Elementen zu erstellen. Das folgende Zitat aus dem Schlusskapitel bietet hier eine Kostprobe der Ergebnisse dieses gelungenen Verfahrens von Hildenbrandt, das beweist und verdeutlicht, inwieweit Alfred Döblin auch unmittelbar im eigenen literarischen Werk mit ästhetischen und poetologischen Reflexionen den geistigen Beitrag seines literarischen Schaffens untermauert:

Durch explizites und implizites Parallelssetzen dieser donjuanesken und faustischen Menschen [wie Jagna bzw. Klinkert] mit den geographischen und geistlichen Entdeckern und Eroberern der Neuen Welt, die er in den ersten beiden Teilen der Trilogie vorführt, weist Döblin eben jene alten Entdecker und Eroberer als Väter aus, mit denen die Genealogie des modernen Europäers beginnt, deklariert er die Menschen des 20. Jahrhunderts als »direkte Nachkommen Colóns« [Todorov 1985: 13]. Literarisch antizipiert er auf diese Weise einen Befund, zu dem Geistes- und Kulturwissenschaftler [...] Jahrzehnte nach ihm durch die Vernetzung verschiedener Disziplinen wie Politik und Wirtschaft, Geschichte, Ethnologie, Kulturanthropologie und Geographie gelangen. (282)

Es sei hier zum Schluss ein spezifischer Aspekt im erwähnten Teilkapitel zum »Neuen Juda« hervorgehoben,

den Hildenbrandts Studie kompetent aufgegriffen hat. Von entscheidender Bedeutung in Döblins Beteiligung am Diskurs über eine Erneuerung des Judentums – gerade in der Entstehungszeit von *Das Land ohne Tod* – war seine Befürwortung von Überzeugungen und Strategien des jüdischen Neuterritorialismus. Wie der Zionismus, so zielte nach Müller-Salget auch »die territorialistische Bewegung auf die Schaffung von Siedlungsräumen für die bedrohten europäischen Juden« (Müller-Salget 1993: 153). Aber vom Zionismus unterschied sich der Territorialismus »in der Ausrichtung auf andere Gebiete als Palästina (Angola, Uganda, auch Peru waren im Gespräch)« (ebd.).⁵ Döblin hatte die sogenannte »Freiland-Bewegung« schon 1933 im Werk *Jüdische Erneuerung* mit Sympathie erwähnt. Dort schrieb er:

Es muss – besonders angesichts der neuen politischen Spannungen in der ganzen Welt, wobei die Juden einen unnatürlich schweren Stand haben – zu bald entstehenden, rasch das Gros der gesamten Judenheit aufnehmenden Massensiedlungen kommen.

Hierfür stehen nur außereuropäische schwach bewohnte Länder zur Verfügung. [...] Es wird, grade um den Nationalismen zu entgehen, gut sein, sich mehreren Territorien zuzuwenden. Es ist [...] nicht ausgeschlossen, daß die Landkarte der Zukunft in größerem Masse solch scheckiges, ethnologisches Bild von Volksenkclaven, Minoritätenverbänden zeigt. (Döblin 1995: 59)

Zwei Jahre später, im selben Jahr, als er mit der Niederschrift von *Das Land ohne Tod* begann, äußerte er sich in seiner politischen Schrift *Flut und*

4 | Die überzeitliche Figur, die in allen Romanen der Trilogie auftaucht, verweist mit seinem Namen auf den weniger bekannten ersten Vornamen von Bruno Alfred Döblin.

5 | Zum Territorialismus s. Alroey 2011.

Sammlung des Judenvolkes folgendermaßen zum Thema, indem er für eine Breitenwirkung der territorialistischen Idee argumentierte:

Nach außen, nach der nichtjüdischen Seite hin, ist zu sagen, daß man überhaupt die ungeheure Bedeutung der Großkolonisation, die Erschließung der bisher nur »entdeckten«, politisch umrandeten und wirtschaftlich brachliegenden Riesenterritorien in Afrika, Australien und *Südamerika* für die Gesamtentwicklung der Menschheit, erfassen muß. Es stellt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit als das politische Thema der Zukunft die Großkolonisation der Erde durch Kollektivarbeit der Staaten [...]. (Döblin 1995: 198; Hervorh. d. Verf.)

Die Entstehung der Romantrilogie hing zeitlich und inhaltlich mit Fragen wie denen im obigen Zitat zusammen, auch das literarische Schreiben bot Döblin ein Vehikel für den Ausdruck seiner Sorgen um das Schicksal von jüdischen Flüchtlingen. Die Mythen südamerikanischer Indios, die auf die Situation der Juden in Europa leicht übertragen werden konnten, wie schon der Gesamttitel deutlich macht durch die Anspielung auf den von Indios und Juden geteilten Mythos einer Fahrt in ein »Land ohne Tod«, in ein »Land ohne Schlechtes«,⁶ oder umgekehrt die Anwendung von Bildern der jüdischen Tradition zur Bezeichnung der Situation der Indios im literarischen Werk, wie der Titel *Canaan* für eins der Kapitel im Roman *Der blaue Tiger* über die Ankunft von Indios und Jesuiten im erträumten Zufluchtsort, all dies macht deutlich, dass das Werk im Zeichen

der Sorge und des Engagements Alfred Döblins für die Rettung des jüdischen Volks geschrieben wurde.

Sehr bedeutsam ist hier die Tatsache, dass auch der Autor eines anderen großen Südamerika- bzw. Brasilienbuches in der deutschsprachigen Literatur der damaligen Zeit, Stefan Zweig, ebenfalls ein Anhänger der Politik der »Jewish Territorialist Organization« war. Dass Zweig in seinem Werk *Brasilien, ein Land der Zukunft* (1941) Brasilien als Land ohne Volk beschrieb, sollte als ein politisch kalkuliertes Signal an das Volk ohne Land verstanden werden, *sein* Volk – und Döblins Volk. Auch Zweig beteiligte sich mit seinem Buch an einem innerjüdischen Diskurs um Optionen in der Emigrations- und Siedlungspolitik.⁷ Sätze über die Anfänge der Besiedlung Brasiliens durch Juden sind in dieser Hinsicht in Stefan Zweigs Buch auch politisch zu lesen:

Die einzigen Kolonisten, die [nach Brasilien] freiwillig kommen, nicht aus Ketten, ohne Brandmal und richterliches Verdikt, sind die Christãos Novos, die frischgetauften Juden. Aber auch sie kommen nicht ganz freiwillig, sondern aus Vorsicht und Angst. Sie haben in Portugal mehr oder minder aufrichtig die Taufe angenommen, um dem Scheiterhaufen zu entgehen, fühlen sich jedoch mit Recht im Schatten Torquemadas nicht mehr sicher. Besser also hinüber in ein neues Land, solange die grimmige Hand der Inquisition noch nicht über den Ozean zu greifen vermag. (Zweig 1941: 32)

6 | Dazu verweist Hildenbrandt in ihrer Studie (227) u.a. auf die Arbeiten des legendären deutschen Ethnologen Curt Unckel-Nimuendajú.

7 | Auf die sinnvolle integrierte Erforschung der Entstehungskontexte von Döblins *Das Land ohne Tod* und Zweigs *Brasilien, ein Land der Zukunft* ist bereits in Kuschel u.a. (2009: 133 u. 192, Anm. 15) kurz verwiesen worden, hier: 134.

Hildenbrandts Studie ist sich der engen Beziehung zwischen dem Engagements Döblins für den Neuterritorialismus und seiner Konzeption seiner Südamerika-Trilogie bewusst und macht dies am deutlichsten, wenn sie zum Beispiel argumentiert, dass in diesem Werk die »dargestellte Entwicklung des jesuitischen Missionsprojekts die Illustration dessen ist, was Döblin in seinem Aufsatz über *Grundsätze und Methoden eines Neuterritorialismus* formuliert hatte (250).⁸ Eine Vertiefung des Arguments ist kein zentrales Anliegen ihrer Arbeit, schon gar nicht die Erweiterung eines solchen Themenkreises auf andere Werke und Autoren der damaligen Zeit. Doch für die inter-

nationale interkulturelle Germanistik sowie für Döblin-Forscher in Lateinamerika wie George Sperber, Adriana Massa und ihre Nachfolger behält die Fragestellung weiterhin große Brisanz: Insbesondere jetzt, wenn bezeichnenderweise im Fall Brasiliens eine erste Übersetzung der Trilogie ins Portugiesische in Sicht ist.⁹ Für die wünschenswerten weitere Erforschung von diesem Themenkomplex in Lateinamerika und sonst wo in der Welt ist es Vera Hildenbrandts Studie gelungen, eine ausgezeichnete neuere Grundlage zu schaffen.

Paulo Astor Soethe

8 | Gemeint und zitiert von Hildenbrandt ist hier der Passus: »Isolation ist, wenn irgendwann, so heute gar nicht möglich, und man wird, selbst wenn man sich im tiefsten Afrika versteckt, in den allgemeinen Güterverkehr mit hineingerissen werden, man wird von dem Schicksal und dem Andringen der Umwelt mit betroffen, verändert und in irgendeiner Weise so werden wie die anderen, wenn nicht gar aufgesogen und ausgerottet. Wir haben an den Jesuiten in Paraguay ein Beispiel. Es gibt keine Inseln mehr auf der Erde.« (Döblin 1972: 327)

9 | Im Rahmen eines von deutschen Institutionen gestifteten »Deutschlandjahres in Brasilien 2013/2014« wird vom Goethe-Institut unter 40 prioritären Titeln auch die Übersetzung von Döblins Trilogie gefördert. Im Falle von Hispanoamerika hat Jorge Luis Borges bereits am 7. Januar 1938 für die argentinische Zeitschrift *El Hogar* eine Rezension zum Werk geschrieben. Zu Beginn der 1940er Jahre erschienen die Übersetzungen von Noemí Mibashan *Viaje al país sin muerte* (Editora Futuro 1944) und *El tigre azul* (ebd. 1945).

Literatur

- Alroey, Gur (2011): »Zionism without Zion«? Territorialist Ideology and the Zionist Movement, 1852-1956. In: *Jewish Social Studies: History, Culture, Society* 18, H. 1, S. 1–32.
- Delgado, Teresa (1999): Poetische Anthropologie. Interkulturelles Schreiben in Döblins »Amazonas«-Trilogie und Hubert Fichtes »Explosion. Roman der Ethnologie«. In: Ira Lorf/Gabriele Sander (Hg.): *Internationales Alfred Döblin-Kolloquium Leipzig 1997*. Bern u. a.
- Döblin, Alfred (1972): *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Hg. v. Heinz Graber. Olten/Freiburg i. Br.
- Ders. (1989): *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i. Br.
- Ders. (1991): *Das Land ohne Tod*. Ausgabe in zwei Bänden. Hg. v. Hans-Albert Walter. Frankfurt a.M.
- Ders. (1995): *Schriften zu jüdischen Fragen*. Hg. v. Hans Otto Horch. Solothurn/Düsseldorf.

- Kuschel, Karl-Josef u.a. (2009): Mutterland. Die Familie Mann und Brasilien. Düsseldorf.
- Müller-Salget, Klaus (1993): Alfred Döblin und das Judentum. Aus Anlass seines 125. Geburtstages. In: Itta Shedletzky/Hans Otto Horch: Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert. Tübingen. S. 153–163.
- Pohle, Fritz (1991): »Das Land ohne Tod«. Alfred Döblins Kolumbusfahrt in der Pariser Nationalbibliothek. Versuch einer Annäherung. In: Alfred Döblin: Das Land ohne Tod. Ausgabe in zwei Bänden. Hg. v. Hans-Albert Walter. Frankfurt a.M., S. 861–1034.
- Todorov, Tzvetan (1985): Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen. Frankfurt a.M.
- Zweig, Stefan (1941): Brasilien, ein Land der Zukunft. Stockholm.

**Christine Meyer (Hg.): Kosmopolitische ›Germanophonie‹.
Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen
Gegenwartsliteratur**

Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 – ISBN 978-3-8260-4934-7 – 48,00 €

A volume that combines three fascinating as much as disputed concepts in its title, cannot but raise great expectations as to its content. The self-confident combination of the terms cosmopolitanism, postnationalism and, most strikingly, the neologism ›Germanophonie‹, invokes a world that has moved beyond the narrow confines of ›the national‹. The title resonates globalisation and transnational migration, conceived not as problems but as facts; the volume sets out to map the various manifestations of this new world. Already this effort in itself is laudable and important, and although *Kosmopolitische ›Germanophonie‹* does not fully fulfil the expectations raised by its title, it surely provides ample and original food for thought.

The rich variety of contributions collected in this volume was initially presented at an international Germanist conference organised at Amiens University in France. This is important, insofar that an extra-central position in respect to the traditional, Germany-based *Germanistik* seems of relevance for the postnational (or maybe better:

transnational) approach to German literature that the volume proposes. The majority of the scholars who present their work here themselves also inhabit positions outside the cultural and academic German(ist) centre which, arguably, ›automatically‹ sensitises them for border crossing questions.

In the preface to the volume Meyer critically reflects on the research field that is dedicated to the study of German-language writing by writers whose relation to German-language literature (more specifically: German, Austrian or Swiss literature) is, in some way or another, contested. She points out how our thinking about the position that both these writers and their writing have occupied in relation to ›German literature‹ has shifted over the last decades without, however, reaching some kind of final destination. Terminological and other pitfalls continue to determine the field, thus testifying of its complexity as well as of the insufficiency of the concepts currently available to capture an increasingly multicultural German literature. Meyer identifies the fact

that most concepts still take the national as its point of departure as a major obstacle – the terms postnational and cosmopolitan presumably circumvent this pitfall.

Meyer determinedly claims that ›migration literature‹ is no longer a marginal phenomenon and argues that it is about time to acknowledge »grenzüberschreitendes Schreiben« as »ein dynamischer Faktor der zeitgenössischen deutschsprachigen Kultur überhaupt« (9). She rejects the clichéd perception of this literature as addition or, in misleadingly appreciative terms, enrichment to German literature. This romantic idea, she maintains, does not take the fundamental willingness into account that is required (but not always granted) from the side of the dominant culture: the willingness to let oneself be transformed by what is foreign or different. A risk, in Meyer's words; and she argues, »[s]olange dieses Risiko nicht eingegangen wird, bleibt die Rede von der Bereicherung eine bequeme Art der Verdrängung« (10). *Kosmopolitische ›Germanophonie‹* now aims to acknowledge and answer to the (transformative) challenge that this »grenzüberschreitendes Schreiben« poses, not only to German literature – a national category that in this age of globalisation has disputably itself become obsolete –, but also to Germanist research.

One would expect now that the concept of ›Germanophonie‹, so central in the volume's title, will a pivotal role in rethinking German literature from a postnational perspective. This, however, is not the case: on the contrary. The concept appears to be nothing more than a starting-point, a provocative catchword that functions to trigger

new questions, especially also in relation to other, neighbouring countries such as France. Rather than rigorously conceptualising Germanophonie and its possible (comparative) productivity, Meyer comes up with a long list of reservations, for instance in respect to the term's national specificity and its incommensurability. And although many of these reservations are surely justified, by doing so she withholds the concept from becoming truly productive. As something similar can be maintained in respect to the other two title concepts, the preface, in my opinion, falls short in providing a solid theoretical framework for the various contributions to relate to and to share. That this, however, hardly impinges on both the value and the readability of the volume is thanks to the unmistakable quality of the contributions that generally function perfectly well as interventions in the contested research field in their own right.

The first section of the volume, titled *Zu Grenzüberschreitungen in Literatur und Gesellschaft* consists of three contributions that scrutinize methodological strategies as well as particular concepts that are or can be used in the study of border crossing literature. Matters of perspective and position (Manfred Schmeling), the concepts of hybridity and miscegenation (Kien Nghi Ha), and the idea of cultural translation (Azade Seyhan) are discussed in relation to several concrete examples. Seyhan, for example, illustrates her plea to also include pioneering work of historical predecessors in our study of transnational literature (rather than to solely focus on globalisation as a phenomenon of our present) with a discussion of the 1937 novel *Ali and Nino* by

Kurban Said. Referring to the work of Schleiermacher, Benjamin and Derida, she argues that our reflection on the »diasporization« of culture should not only take »geographical« translation into account, but also acknowledge the temporal translation that connects and divides the various generations.

The second section, titled *Traditionslinien*, proposes some new genealogies of border crossing writing. The contributions in this section reread the work of three renowned writers, Elias Canetti (Christine Meyer), Franz Baermann Steiner (Isabella Parkhurst-Atger) and Paul Celan (Andrea Lauterwein), in the light of notions such as transnationalism and multilingualism. Although the traditional and Eurocentric Canetti and the distinguished Oxford University anthropologist Baermann Steiner, both exiled Middle-European Jews, at first sight hardly appear as trail-blazing pioneers of postnational writing, the contributions by Meyer and Parkhurst-Atger nevertheless point in this direction. In her discussion of Canetti's ambivalent positions, Meyer demonstrates that there is indeed some truth in Ilija Trojanow's critical remark that Canetti would have been the more appropriate eponym for the Adelbert-von-Chamisso-Literaturpreis (for writing in German by non-native German speakers). More than the French elitist von Chamisso, the »heimatlose«, multilingual Canetti, whose work conscientiously undermines all too fixed categories of identity and language, can count as a precursor to present-day writers of diasporic or migrant background. Similarly it seems justified that Parkhurst-Atger in her close analysis of one of Baermann Steiner's »ethno-poems«, calls him a postcolonial theorist *avant*

la lettre. In his hybrid writings that combine anthropological insights with aesthetic experimentation, Baermann Steiner not only exposes and explores the ethnic alterity of the cultures that he studied, but also, formally as well as thematically, succeeded to breach the boundaries between these cultures and his own.

The third section of the volume focuses on the *Entwicklung und Rezeption* of border crossing writing in Germany. Aside two rather traditional contributions on the German literary field, a discussion of the (thematic) development of Turkish-German writing by Nilüfer Kuruyazıcı and a critical assessment of the reception of the writing by the German-Syrian author Rafik Schami by Benoît Ellerbach, this section also contains two contributions that juxtapose the German to the French situation. Myriam Geiser sets out to examine the applicability of concepts such as »Weltliteratur« and »Frankophonie« in the very different German and French contexts. Unfortunately, however, her assessment of these concepts remains very much linked to the respective national contexts and thus fails to demonstrate these concepts' productivity (or the argued lack thereof) for the other cultural context. A similar shortcoming characterises the juxtaposition of two novels by the German-Syrian Rafik Schami and by the French-Algerian Azouz Begag in the contribution by Haimaa El Wardy. Whereas each analysis brings forward interesting insights in the novels' positions within their national contexts, the comparative dimension that could have lifted these insights to a transnational level disappointingly does not come off.

Section IV, titled *Identitätskonstruktion und kulturelle Verortung*, contains some of the most original contributions of the volume. In this section innovative approaches are used to develop eye-opening analyses. This is the case both in the careful readings of work by ›usual suspects‹ Franco Biondi (Marion Dufresne) and Yoko Tawada (Leslie Adelson) and in the insightful discussions of work by less obvious and less-known (transnational) writers such as Josef Winkler (Bernard Banoun) and Ilma Rakusa (Sieglinde Klettenhammer). In these contributions a traditional concept such as *Heimat*, popular postcolonial metaphors such as the threshold and the nomad, and the brand new idea of parallel lines of thought are carefully developed in ways that make the studied literary works appear in new light.

A similar appreciating assessment applies to the contributions in the fifth and final section of the volume, focusing on *Entwürfe transkultureller Gedächtniskultur*. Here Michael Hofmann and Katja Schubert provide fascinating and important examples of intersectional analysis: analyses that think phenomena that are usually kept in separate spheres in relation to one another. While Hofmann critically links the politics of remembrance of the Jewish and the Armenian genocide in contemporary German-Turkish writ-

ing, Schubert focuses on the literary work by Jeanette Lander, an unmistakable pioneer when it comes to critically exploring analogies between racism and anti-Semitism. The contributions by Linda Koiran on Afro-German autobiographies and by Karin E. Yeşilada on ›Poetry post Solingen‹ put forgotten or overlooked episodes in relatively recent German history to the fore. Especially Yeşilada's contribution makes a strong case for reading contemporary Turkish-German poetry as alternative register of remembrance. She convincingly argues that this poetry provides an important space for acknowledging and coming to terms with the recent German trauma indexed by the marker ›Solingen‹.

All in all *Kosmopolitische ›Germanophonie‹* is a highly recommendable read. As a collection of thematically connected analyses the volume not only sketches a very diverse spectrum of border crossing German-language literature, but more interestingly it presents a broad range of innovative approaches and perspectives that help to free this literature from debilitating obsessions with its difference and/or marginality. Whether these approaches and perspectives can actually be captured by the terms in the volume's title is in this respect of lesser importance.

Liesbeth Minnaard

Gesellschaft für interkulturelle Germanistik



Rundbrief 8.1 (2014)

ERNEST W.B. HESS-LÜTTICH

TARTU, DEN 1. MAI 2014

Sehr verehrte Kolleginnen, sehr geehrte Kollegen, liebe Freunde in der GiG,

diesmal schreibe ich Ihnen aus dem estnischen Tartu, unweit der russischen Grenze im hohen Norden des Baltikums. Eine traditionsreiche Universitätsstadt, die den grauen Staub der Sowjet-Ära abgeschüttelt hat und sichtbar erblüht ist, nachdem das Land Mitglied der Europäischen Union und der Euro-Zone (auch der NATO) geworden ist. Eine Stadt, die vibriert von der Zukunft zugewandter Neugier, von Ideenreichtum und Aufbruchsstimmung, aber auch von Nervosität in bewegter Zeit, von Sorge um das eben Erreichte, auch von Angst vor dem Unberechenbaren in unmittelbarer Nachbarschaft.

Im Postskriptum zu meinem *Rundbrief* (7.2) zu Silvester 2013 habe ich Ihnen für das von chinesischen Astrologen prophezeite »Jahr der Bewegung« 2014 alles Gute gewünscht und empfohlen, mit ruhiger Hand durch die ja immer zu gewärtigenden Turbulenzen der kommenden Zeit zu steuern. Niemand konnte freilich ahnen, wie turbulent die nächsten Monate werden würden. Aufgrund gravierender politischer Fehler auf allen Seiten spürt Europa unversehens wieder den Eishauch drohender Konfrontationen zwischen Ost und West wie zu längst überwunden geglaubten Zeiten.

Während hektisch entfaltete diplomatische Aktivitäten Schlimmeres zu verhindern suchen, kann der russische Präsident unter ungerührter Verletzung des Völkerrechts binnen weniger Tage mühelos Teile eines Nachbarlandes annectieren. Russland, immerhin noch Mitglied des Europarates, lässt den Rest des westlichen »Bruderlandes«, dessen territoriale Integrität es im *Budapester Memorandum* vor 20 Jahren (am 5. Dezember 1994) zu garantieren noch feierlich geschworen hatte, durch seine kaum getarnten Hilfstruppen destabilisieren und schürt den entfesselten Hass sogenannter pro-russischer Aktivisten, die um sich schießen und einvernehmlich entsandte OSZE-Beobachter als Geiseln nehmen.

Und wie immer spielt die Kirche ihren Part dabei, statt zur Versöhnung aufzurufen, wie es ihres Amtes wäre und Botschaft ihres vorgeblichen Glaubens, hetzen die Popen beider Seiten von den Kanzeln. Die Opfer des Konfliktes erinnern uns mit schmerzlichem Nachdruck daran, wie schmal der Grat ist, auf dem wir balancieren, wie verletzlich der Frieden, wie gefährdet die längst

für selbstverständlich genommene Sicherheit. Sie erinnern uns daran, dass Freundschaft zwischen Völkern, Respekt gegenüber den Nachbarn, Anerkennung des Anderen, eine mühsam erarbeitete und stets neu zu beglaubigende Kulturleistung ist. Sie erinnern uns daran, dass Verständigung den Versuch voraussetzt, den anderen zu verstehen, ohne notwendigerweise zu billigen, wie er handelt oder was er glaubt. Es ist diese Grundeinsicht in die Möglichkeit und Notwendigkeit der approximativen Verständigung über die uns trennenden Grenzen der Kulturen und Weltanschauungen hinweg, die uns eint auch in der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik*, die uns unverdrossen antreibt, auch in unserem kleinen Gefilde philologischer Forschung und Lehre das Nötige zu tun und das Mögliche zu versuchen, um aus Unwissen erwachsene Fremdheit zu überwinden in der vagen Hoffnung, dass wir dann den uns dadurch vertraut gewordenen Nächsten nicht mehr so schnell liquidieren wollen, nur weil er ein wenig anders und anderer Meinung sein mag als wir selbst. –

Nicht von europäischen Zeitläuften indes wollte ich schreiben – die seltsam ambivalente Stimmung des Ortes forderte ihren Tribut –, sondern mit einem *mea culpa* wollte ich beginnen: Der längst überfällige Band, der aus unserer schönen Tagung in der alten Kaiserstadt Kyoto noch im nachwirkenden Schatten der Katastrophe von Fukushima erwuchs, dieser Band mit dem Titel *Orient im Okzident, Okzident im Orient* ist zwar fertig, aber noch nicht als Buch erschienen und versandt. Einen Grund für die Verzögerung hatte ich bereits im letzten Rundbrief angedeutet, die immer leidige Frage der Finanzierung der vom Verlag geforderten Druckkostenzuschüsse.

Bislang war die Gegenleistung der GiG für Ihren Mitgliedsbeitrag im Vergleich zu anderen Gesellschaften ja konkurrenzlos vorteilhaft. Das war nur möglich durch einen mit der früheren Verlagsleitung persönlich ausgehandelten Vertrag, demzufolge der Verlag für einen Zuschuss von 4.000,00 Euro die gesamte Herstellung (inklusive Layout und teurem Versand) der GiG-Bände gewährleistete. Nun hat die neue Verlagsleitung nachrechnen lassen und mir ihre nicht ganz unerwartet verlustreiche Bilanz für unsere GiG-Reihe vorgelegt. Zu den bisherigen Bedingungen lasse sich die Reihe schlicht nicht fortsetzen. Um grüne Zahlen zu schreiben, sei ein um 62,5 % höherer Zuschuss vonnöten als bislang.

Gleichzeitig bangt der DAAD als unser Hauptsponsor um den Erhalt seiner finanziellen Ausstattung im bisherigen Umfang. Zwar ist mit dem neuen Außenminister Frank Walter Steinmeier die Leitung des Auswärtigen Amtes (aus dessen Etat der DAAD finanziert wird) wieder in den Händen eines Politikers, der Auswärtige Kulturpolitik nicht nur als Subvention missversteht, sondern als Investition begreift im Sinne dessen, was ich eingangs schrieb, aber das bedeutet noch nicht unbedingt, dass daraus auch die trivialen Konsequenzen ausreichender Finanzausstattung gezogen würden. Erst im April zeichneten sich die Umrisse des Etats für das laufende Haushaltsjahr ab, sodass entsprechende Anträge auf Unterstützung solange auf Eis lagen.

In fieberhaften Verhandlungen ist es mir nun jedoch gelungen, einerseits beim Verlag ein gewisses Verständnis zu wecken für die Nöte einer gemeinnüt-

zigen wissenschaftlichen Vereinigung, andererseits beim DAAD die Förderung unserer kommenden Tagung in Limerick im bisherigen Umfang zu erwirken. Kompromisslösungen sind also in Sicht, aber schon dräut das nächste Problem, denn nun gilt es beim Finanzamt für die Erhaltung der Gemeinnützigkeit zu kämpfen, weil die Zahlungsmoral der Mitglieder diese gefährden könnte. Über die Zeit nicht geleistete Beitragszahlungen in namhafter Höhe trotz Inanspruchnahme der Leistungen der GiG sind nicht nur unfair gegenüber den zahlenden Mitgliedern, sondern geben dem Finanzamt (und allfälligen Sponsoren) überdies das Argument in die Hand, erst *nach* Erreichen des Soll-Saldos über Gemeinnützigkeit (oder Zuschüsse) nachdenken zu müssen.

Daher appelliere ich mit diesem Rundbrief noch einmal an alle Mitglieder, insbesondere die säumigen, die im Vergleich zu den von ihnen empfangenen Leistungen (ein bis zwei umfangreiche Bücher und die *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* und die subventionierten Treffen bei den alljährlichen Tagungen etc.) allenfalls symbolischen Beiträge von 50,00 Euro (oder gar nur 25,00 Euro) auch pünktlich jeweils zu Beginn des Kalenderjahres zu entrichten (bzw. auch während der Kongresse, um überhöhte Bankspesen zu vermeiden). Nur dann können die Leistungen erhalten und die absehbaren Beitragserhöhungen verschoben werden.

So will ich nun alles daransetzen, dass noch in diesem Jahr die beiden ausstehenden Bände erscheinen können, die aus den Tagungen in Kyoto (2012) und Johannesburg (2013: *Gesellschaften in Bewegung*) hervorgegangen sind, und dass die beiden für 2014/15 annoncierten Tagungen wieder mit nennenswerten Unterstützungen durchgeführt werden können. Für die nächste Ende Mai in Limerick stattfindende Tagung ist dies bereits gelungen, und so soll es auch bei der übernächsten in Mumbai wieder sein.

Das attraktive Programm für Limerick zum Thema *Begegnungen in Transiträumen / Transitorische Begegnungen* hat sich zu einem unerwartet umfangreichen Kongress ausgewachsen, das ich allen Mitgliedern der GiG in der Silvesternacht zugeschickt habe und über dessen neuesten Stand die Homepage jeweils Auskunft gibt: www.ictstudies.eu/internationale-tagung-der-gesellschaft-fur-interkulturelle-germanistik-gig.

Ich freue mich darauf, viele von Ihnen bei dieser Gelegenheit in Irland wiederzusehen. Dazu besteht dann sogar noch eine zweite Gelegenheit: im Dezember in Indien. In derselben Nacht vom 31. Dezember 2013 zum 1. Januar 2014 hatte ich den Mitgliedern der GiG auch einen *Call for Papers* (CfP) zur erwähnten Tagung in Mumbai zugeschickt, der ebenfalls schnell eine erfreuliche Resonanz hatte. So liegen auch für diese Tagung bereits etliche Anmeldungen vor, obwohl der Termin so kurz vor einem für viele Christen wichtigen Fest aus privaten Gründen nicht allen Mitgliedern optimal erschien. Aber die Tagung musste von 2015 auf Ende 2014 vorgezogen werden, weil sie den glanzvollen Abschluss eines ereignisreichen Jahres bilden soll, in dem 100 Jahre Deutschunterricht in Indien, ein Zentennium der Germanistik an den Universitäten von Mumbai und Pune, gebührend gefeiert werden: www.germancentenary.com/events-of-2014.

Unverständlicherweise sind nicht alle Leser dieser Zeitschrift auch Mitglied der GiG, deshalb sei für diese das Thema und inhaltliche Interesse der geplanten Tagung noch einmal erläutert. Unter dem programmatischen Titel *Komparative Ästhetik(en)* haben die beiden Organisatorinnen vor Ort, die Kolleginnen Vibha Surana (Professor und Chair of German) und Meher Boot (Assistant Professor) und ich in unserem CfP dazu eingeladen, uns vom 15. bis 21. Dezember 2014 über Ästhetik nicht nur im engeren Sinne als Teilgebiet der Philosophie zu verständigen, sondern als Bestandteil der Produktion, Inszenierung, Rezeption und Funktion von Sprache, Literatur und Medien. In diesem Sinne ist sie auch innerhalb der Germanistik Gegenstand der Literatur- und Medienwissenschaft, der Linguistik und Mediävistik. Und weiter schrieben wir:

Spätestens seit Baumgartens *Aesthetica* (1750) und Kants Aufruf zur Befreiung des Menschen aus seiner »selbstverschuldeten Unmündigkeit« (1784) lässt sich Ästhetik als ein aufklärerisches Projekt verstehen, das (mit Ernst Cassirer) die »Emanzipation der Sinnlichkeit« zum Ziel hat. Während im 18. Jahrhundert Begriffe der »Wahrnehmung« (Baumgarten), des »Schönen« (Kant, Schiller) und der »Kunst« (Hegel, Schelling) die Ästhetik in Europa prägen, entdeckt das 19. Jahrhundert auch die »Ästhetik des Hässlichen« (Karl Rosenkranz, Baudelaire, Flaubert u.a.).

Die Ästhetik der Moderne und Postmoderne schließlich ist nicht nur durch Widerstand, Verfremdung, Dissonanz, Gewalt oder Fragmentierung charakterisiert, sondern auch durch Kommunikation (Benjamin), durch die Herrschaft der Technik und den »Tod des Subjekts« (Adorno, Foucault, Derrida usw.), aber auch durch die »Rückkehr des Autors« (Jannidis, Martinez) und die Expansion des Mediensystems.

Wie »die Ästhetik«, so haben auch andere Begriffe der Kulturwissenschaft (wie »Literatur« oder »Text«) in den letzten Jahrzehnten eine erhebliche Erweiterung ihrer semantischen Extension erfahren. Seit den 1970er Jahren befasst sich die Ästhetik nicht nur mit philosophischen Fragen der Kunst und der Theorie des Schönen, sondern sie wird im weiten Sinne einer allgemeinen Wahrnehmungslehre zur »Begleiterscheinung jeder menschlichen Tätigkeit« (Joseph Beuys), ja zu einem ubiquitären Faktum des Alltags (cf. Uwe Timm 1993: *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*; Wolfgang Iser 1993: *Die Aktualität des Ästhetischen*; id. 1996: *Grenzgänge der Ästhetik*).

Prominente Germanisten wie Hartmut Böhme oder Jost Hermand haben mit ihren Schriften zur Ästhetik nach der Postmoderne den Paradigmenwechsel begleitet. Die *Entdeckung der Currywurst* (Uwe Timm 1993) brachte »Trümmer und Neubeginn, süßlich-scharfe Anarchie« mit sich. Germanistik als Kulturwissenschaft und interkulturelle Germanistik entwickeln sich in der fruchtbaren Berührung mit Strömungen in den Kulturwissenschaften fort. Seit langem gibt es komparatistische Studien zu Beziehungen zwischen den Künsten wie Literatur, Malerei, Bildhauerei, Musik, Film oder zwischen Gattungen wie Drama, Prosa, Lyrik, Oper, Fernseh- und Computerspiel, zu intermediären Relationen zwischen »alten« und »neuen« Medien (Buch und Hörbuch, Literatur und Film, Roman und Drehbuch, Fantasy Genres und Computer Games u.v.m.).

Der ästhetische Erkenntnisgewinn aus komparatistischer Perspektive lässt sich noch erweitern, wenn germanistische Ansätze außerhalb Mitteleuropas in Betracht gezo-

gen werden wie sie mittlerweile in Afrika, Amerika, Asien und Australien zur Entfaltung gelangen und wenn deren Vielfalt künstlerischen Schaffens in Sprache, Literatur und Medien dazu in Bezug gesetzt wird mit dem Ziel der Entwicklung neuer Wahrnehmungen, Sehweisen, Fragestellungen im Bezirk »Komparativer Ästhetik(en)«. Im Einzelnen ermunterten wir zu Beiträgen zu einschlägigen Themen wie zum Beispiel

Sprache, Kunst und komparative Ästhetik,
 Stil und Sprache,
 Komparative Ästhetik des Intermedialen,
 Komparative Ästhetik interkultureller Kompetenz,
 Ansätze der Ästhetik im deutschsprachigen Raum im Vergleich,
 Ansätze der Ästhetik außerhalb des deutschsprachigen Raums,
 Zum Verhältnis ästhetischer Ansätze innerhalb und außerhalb des deutschsprachigen Raums,
 Bedingungen, Formen und Perspektiven einer transnationalen Ästhetik.

Zu diesen oder verwandten Aspekten haben uns trotz knapper Fristsetzungen viele Vorschläge erreicht, die derzeit vom *Conference Committee* evaluiert werden. Wenn dieses Heft erscheint, werden voraussichtlich alle, die sich angemeldet haben, bereits darüber informiert worden sein, ob ihr Beitrag angenommen wurde. Für den Fall jedoch, dass der (die) eine oder andere Leser(in) unseren CfP nicht erhalten hat, sich aber durch diesen Text animiert fühlt, eine Teilnahme an der Tagung in Erwägung zu ziehen und dafür einen Themenvorschlag einzureichen, so schreibe er oder sie so schnell wie möglich an Vibha Surana (gigmumbai2014@gmail.com; cc: ernest.hess-luettich@germ.unibe.ch). Denn ich schätze das *Conference Committee* als so flexibel ein, vor allem solche Beiträge, die ästhetische Konzepte aus verschiedenen kulturellen Kontexten und/oder aus linguistischen Bereichen thematisieren, auch nachträglich noch zu berücksichtigen, denn das Programm würde mit Beiträgen zu japanischen, chinesischen, afrikanischen ästhetischen Diskursen ... ja nur noch bunter.

Dieses Programm wird dann so bald wie möglich zusammengestellt und auf der Homepage publiziert: www.germancentenary.com. Dort folge man dem Link zu *GiG Mumbai* und finde alles Nötige. Leider können Reise- und Übernachtungskosten von den Veranstaltern (oder von der GiG) nicht übernommen werden. Aber wir hoffen wieder auf eine namhafte Unterstützung des DAAD, um Mitgliedern aus DAC-Ländern (www.daad.de/imperia/md/content/entwicklung/dac-liste.pdf) mit einem Zuschuss zu ihren Auslagen die Teilnahme zu erleichtern. Die Tagungsgebühr beträgt 100,00 Euro, schließt aber dafür die Verpflegung während der Tagung bereits ein. Der Homepage ist aber schon jetzt ein Raster der Programmstruktur zu entnehmen, das natürlich nur vorläufig ist:

15.12.2014	Anreisetag
16.12.2014	Anmeldung (am Nachmittag) und Eröffnung (im Plenum)
17.12.2014	Tagung (Plenarvorträge und Sektionen)

18.12.2014	Tagung (Plenarvorträge und Sektionen) und Mitgliederversammlung
19.12.2014	Tagung (Plenarvorträge und Sektionen) und Abendveranstaltung gemeinsam mit der <i>German Section</i> der Universität Pune: Abschlussfeier zum Jubiläum <i>100 Jahre Germanistik an der Universität Mumbai</i>
20.12.2014	Gemeinsamer Ausflug
21.12.2014	Abreise

Das vorläufige Programmrastrer reserviert am 18. Dezember 2014 Zeit für die Mitgliederversammlung. Gemäß § 8 Abs. 2 der Satzung wird dazu fristgerecht (also mindestens zwei Monate vorher) eine gesonderte Einladung ergehen, die voraussichtlich mindestens die folgenden Tagungsordnungspunkte enthalten wird:

- 1 Begrüßung und Genehmigung der Einladung
- 2 Bestellung der Schriftführung
- 3 Genehmigung des Protokolls der Mitgliederversammlung vom 25. September 2010
- 4 Genehmigung der Tagesordnung
- 5 Mitteilungen
- 6 Bericht des Vorstands
- 7 Finanzbericht der Geschäftsführung
- 8 Bericht der Kassenprüfer
- 9 Aussprache
- 10 Entlastung des bisherigen Vorstands
- 11 Satzung
- 12 Mitgliedsbeiträge
- 13 Bestellung der Wahlleitung
- 14 Wahl der Kassenprüfer
- 15 Wahl des neuen Vorstands
- 16 Varia

Bis dahin ist aber noch Zeit. Vorher sehen wir uns Ende Mai in Limerick. Dann ist die Krise in Europa voraussichtlich noch nicht vorüber; eine Krise, die der deutsche Außenminister im Gespräch mit der deutsch-türkischen Schriftstellerin Meli Kiyak und mit dem in der Schweiz lebenden russischen Schriftsteller Michail Schischkin als »die schwerste in Europa seit dem Ende des Kalten Krieges« bezeichnet und eindringlich warnt: »Wenn wir nicht achtgeben, droht die Rückabwicklung zivilisatorischen Fortschritts, den wir nach der Auflösung des Ost-West-Konfliktes erleben durften« (Die Zeit 19 v. 30. April 2014, S. 40).

Er erinnert in diesem Zusammenhang auch einen der zentralen Auslöser des unvermittelten Gewaltausbruchs im Süden und Osten der Ukraine, als nämlich das Russische als zweite Amtssprache (kurzfristig) verboten werden sollte, was die Russisch sprechenden Ukrainer auf der Krim und im östlichen

Donbass auf die Barrikaden trieb: »Wir landen bei all diesen Konflikten am Ende immer bei etwas Kulturellem: Man will seine Identität bewahren, seine eigene Sprache sprechen, seine Traditionen leben und seine Gewohnheiten nicht ändern« (ebd.). Eben deshalb ist gerade in globalisierten Zeiten die Pflege des Gesprächs über (vermeintliche) Kulturgrenzen so wichtig: in dem Maße, wie, um ein berühmtes Wort des legendären deutschen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker zu variieren, die Grenzen ihren Charakter des Trennenden verlieren, wird, wie Steinmeier sagt, die »Identitätssuche im Sprachlichen und Traditionalen« stärker. Der daraus abgeleitete Zielkonflikt birgt die Gefahr, die Vision von einer friedlicheren Welt nachhaltig zu trüben. Nichts kann die Berechtigung des Grundanliegens unserer Forschung und Lehre im Bereich der Trans- und Interkulturalität (am Beispiel deutscher Sprache und Literatur) nachdrücklicher belegen als die nüchterne Einsicht in das, was auf dem Spiel steht.

In diesem Sinne wünsche ich allseits eine friedliche, ertragreiche, dialog- und diskursfreudige zweite Jahreshälfte, verbunden mit einem herzlichen Gruß aus Tartu, nicht weit von der Grenze zu Russland.

Autorinnen und Autoren

Attaviriyapap, Korakoch, Ass. Prof. Dr., Silpakorn University, Department of German, Faculty of Arts, Nakhon Pathom 73000, Thailand; E-Mail: korakoch@su.ac.th

Bohnaker, Elke, Dr., Dipl. Kommunikationswirtin (FH), Kleiststr. 17, D – 16552 Schildow; E-Mail: ebohnaker@web.de

Egger, Sabine, Dr., University of Limerick, Mary Immaculate College, Department of German Studies, South Circular Road, I – Limerick; E-Mail: Sabine.Egger@mic.ul.ie

Hagmann, Dominik, Master-Student, Universität Bern, Muracher 5, CH – 6235 Winikon; E-Mail: dominikhagmann@gmail.com

Heimböckel, Dieter, Prof. Dr., Universität Luxemburg, Fakultät für Sprachwissenschaften und Literatur, Geisteswissenschaften, Kunst und Erziehungswissenschaften, Route de Diekirch, BP2, L – 7220 Walferdange; E-Mail: dieter.heimboeckel@uni.lu

Helming, Nico, freier Schriftsteller, Luxemburg

Herrmann, Britta, Prof. Dr., Westfälische Wilhelms-Universität, Germanistisches Institut, Abteilung für Neuere deutsche Literatur, Schlossplatz 34, D – 48143 Münster; E-Mail: britta.herrmann@uni-muenster.de

Hess-Lüttich, Ernest W.B., Prof. Dr. Dr. Dr. hc., Universität Bern, Institut für Germanistik, Länggassstr. 49, CH – 3000 Bern 9; E-Mail: ernest.hess-luettich@germ.unibe.ch.

Lagiewka, Agata Joanna, Mag. phil., Austrian Foreign Lecturer, Filologia Anglesa i de Germanística Facultat de Lletres Universitat Autònoma de Barcelona Edifici B, Despatx 104, E– 08193 Bellaterra (Barcelona); E-Mail: agatajoanna.lagiewka@uab.cat

Mein, Georg, Prof. Dr., Universität Luxemburg, Fakultät für Sprachwissenschaften und Literatur, Geisteswissenschaften, Kunst und Erziehungswissenschaften, Route de Diekirch, BP2, L – 7220 Walferdange; E-Mail: georg.mein@uni.lu

Minnaard, Liesbeth, Dr., Universität Leiden, Fakultät für Geisteswissenschaften, Dept. of Film and Literary Studies, Van Wijkplaats 2, NL – 2311 BX Leiden; E-Mail: e.minnaard@hum.leidenuniv.nl

Pavlik, Jennifer, Dr., Universität Luxemburg, Fakultät für Sprachwissenschaften und Literatur, Geisteswissenschaften, Kunst und Erziehungswissenschaften, Route de Diekirch, BP2, L – 7220 Walferdange; E-Mail: jennifer.pavlik@gmx.de

Previšić, Boris, PD Dr., Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, CH – 4051 Basel; E-Mail: boris.previsic@unibas.ch

Sieburg, Heinz, Prof. Dr., Universität Luxemburg, Fakultät für Sprachwissenschaften und Literatur, Geisteswissenschaften, Kunst und Erziehungswissenschaften, Route de Diekirch, BP2, L – 7220 Walferdange; E-Mail: heinz.sieburg@uni.lu

Soethe, Paulo Astor, Prof. Dr., Universität von Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – Área de Alemão Rua General Carneiro, 460, Edifício D. Pedro I, 80.060-150 Curitiba-Paraná, Brasilien; E-Mail: soethe@bsi.com.br

Süselbeck, Jan, PD Dr., Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Wilhelm-Röpke-Straße 6A, D – 35032 Marburg; E-Mail: jan.sueselbeck@uni-marburg.de

Wegener, Robert, DAAD-Lektor, Istanbul, Istanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı – Ordu Caddesi 196, TR – 34459 Laleli-Istanbul; E-Mail: wegener.daad.istanbul@gmail.com

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

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik



Dieter Heimböckel, Ernest W.B. Hess-Lüttich,
Georg Mein, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

1. Jahrgang, 2010, Heft 2

2010, 156 Seiten, kart., 12,80 €,

ISBN 978-3-8376-1574-6



Dieter Heimböckel, Ernest W.B. Hess-Lüttich,
Georg Mein, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

1. Jahrgang, 2010, Heft 1

2010, 172 Seiten, kart., 12,80 €,

ISBN 978-3-8376-1391-9



Dieter Heimböckel, Ernest W.B. Hess-Lüttich,
Georg Mein, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

5. Jahrgang, 2014, Heft 2

November 2014, ca. 200 Seiten, kart., 12,80 €,

ISBN 978-3-8376-2871-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**