

Tomislav Zelić,
Zaneta Vidas Sambunjak,
Helga Begonja,
Anita Pavić Pintarić,
Gesine Lenore Schiewer (Hg.)

MEDITERRANE RÄUME

Geschichte und Gegenwart
eines interkulturellen Austauschs

[transcript]

INTERKULTURELLE GERMANISTIK BAND 5

Tomislav Zelić, Zaneta Vidas Sambunjak, Helga Begonja,
Anita Pavić Pintarić, Gesine Lenore Schiewer (Hg.)
Mediterrane Räume

Die Reihe wird herausgegeben von der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik GiG e.V.

Tomislav Zelić (Prof. Dr.) ist ordentlicher Professor für Theorie und Geschichte der Literatur an der Fakultät für Germanistik der Universität Zadar in Kroatien. Er ist Gründungs- und Hauptherausgeber der internationalen Zeitschrift »Germanistica Euromediterrae« (GEM) und Mitglied des Internationalen Ausschusses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die moderne deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis heute sowie literarische Mittelmeerdiskurse in der klassischen Moderne.

Zaneta Vidas Sambunjak (Prof. Dr.) ist ordentliche Professorin für Theorie und Geschichte der Literatur und lehrt Ältere und Neuere deutsche Literatur an der Fakultät für Germanistik der Universität Zadar (Kroatien). Sie ist Mitherausgeberin der Zeitschrift »Germanistica Euromediterrae« (GEM) an der Universität Zadar. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Theorie und Geschichte der Literatur, komparative Literatur, mittelalterliche Literatur und Häresie, Literatur des 19. Jahrhunderts und Zensur.

Helga Begonja (Doz. Dr.) arbeitet seit 2007 an der Fakultät für Germanistik der Universität Zadar in Kroatien. Sie studierte Germanistik und Anglistik an der Philosophischen Fakultät Zadar (Universität Split). Ihr Doktorstudium in Linguistik absolvierte sie an der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb (Kroatien). Zwischen 2003 und 2006 hat sie am »Weiterbildenden Fernstudienkurs« am Goethe Institut Zagreb teilgenommen und das Hochschulzertifikat »Fremdsprachlicher Deutschunterricht in Theorie und Praxis« vom Goethe Institut und der Universität Kassel erlangt. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Übersetzungswissenschaft, germanistische Linguistik und Rhetorik.

Anita Pavić Pintarić (Prof. Dr.) ist ordentliche Professorin für deutsche Linguistik an der Fakultät für Germanistik der Universität Zadar in Kroatien. Sie ist u.a. Mitherausgeberin der Zeitschrift »Germanistica Euromediterrae« (GEM) sowie wissenschaftliche Leiterin der Österreichischen Bibliothek Dr. Alois Mock. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Emotionalität in der Sprache, fiktive Mündlichkeit, Übersetzungswissenschaft, Phraseologie, kontrastive Linguistik und Kontaktlinguistik.

Gesine Lenore Schiewer (Prof. Dr.) ist Lehrstuhlinhaberin für Interkulturelle Germanistik an der Universität Bayreuth und Präsidentin der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen unter anderem in den Bereichen von Sprache und Emotion, kommunikativer Partizipation sowie interkultureller Literaturwissenschaft.

Tomislav Zelić, Zaneta Vidas Sambunjak, Helga Begonja,
Anita Pavić Pintarić, Gesine Lenore Schiewer (Hg.)

Mediterrane Räume

Geschichte und Gegenwart eines interkulturellen Austauschs

[transcript]

Die Herstellung dieser Publikation wurde gefördert von der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik e.V. GiG.



Die Jahrestagung 2022 der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik fand an der Universität Zadar (Kroatien) statt.



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

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 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Tomislav Zelić, Zaneta Vidas Sambunjak, Helga Begonja,
Anita Pavić Pintarić, Gesine Lenore Schiewer (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Korrektur: Marlene Kienberger

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-7407-1

PDF-ISBN 978-3-8394-7407-5

<https://doi.org/10.14361/9783839474075>

Buchreihen-ISSN: 2701-8016

Buchreihen-eISSN: 2703-0520

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort

Gesine Lenore Schiewer 7

Einleitung

Tomislav Zelić 11

Nachdenken über unterschiedliche kulturelle Standardisierungen und nationale Identitäten

Der Film *Willkommen bei den Hartmanns* im Kontext einer kulturwissenschaftlichen
Diskursanalyse im DaF-Unterricht

Christine Arendt 17

Migranten zwischen den Schweizer Alpen und dem Mittelmeer

Peter Stamms Roman *Weit über das Land* und Homers *Odyssee* als interkultureller Raum

Peter Arnds 37

»Hätte ich schreiben gelernt, könnte ich nicht nur die Berge, Felder und Täler sehen, sondern jeden Stachel einer Rose wiedererkennen.«

Zur Rolle der Poetizität in sprach- und kulturbezogenen DaF-Lernprozessen

Beate Baumann 49

Urbane Räume im Wandel der Zeit

Vilnius als multikulturelle Stadt in der deutschsprachigen Reiseliteratur

Aleksej Burov & Anastasija Kostiučenko 67

Karl Vossler und Benedetto Croce im Dialog

Zur Konzeption einer antipositivistischen Sprachwissenschaft

Marek Cieszkowski 85

Der verbotene Raum

Die Erzählung von Fluchterfahrungen als ästhetische Bewältigung von Raum und Identität in Abbas Khiders *Der falsche Inder*

Nico Elste 99

Ein Medienprodukt als didaktisches Mittel zum interkulturellen Sprachenlernen

Hans Giessen 113

Frédéric Chopins Opus n° 28 unter transkulturellen Aspekten

Ricarda Hirte 127

Die Rezeption des kroatischen Schriftstellers Miroslav Krleža im deutschsprachigen Raum

Ingrid Hudabiunigg 145

»Das Meer zwischen ihnen und uns.«

Das Mittelmeer als Grenzraum in der Lyrik von Björn Kuhligk und Durs Grünbein

Joachim-Friedrich Kern 165

Historische Routen oder Passagen der Zukunft?

Das blaue Gold als interkultureller Verbindungsraum anhand von Maja Lundes

Die Geschichte des Wassers

Isabelle Leitloff 175

Impulse für die Kulturstudien in der Germanistik

Das transkulturelle materielle Kulturerbe in Nordafrika

Ludolf Pelizaeus 187

Ceuta und Melilla, Städte zwischen den Kulturen

Stationen einer Literaturgeschichte von Oswald von Wolkenstein bis Peter Handke

Hans-Christian Riechers 207

On the Road in Südosteuropa: Mediale Inszenierungen Südosteuropas im deutschsprachigen Roadmovie

Eine vergleichende Analyse der Filme *Im Juli* (2000), *Balkan Traffic* – *Übermorgen Nirgendwo* (2007) und *Unterwegs mit Elsa* (2014)

Barbara von der Lühe 227

Beiträger/-innen und Herausgeber/-innen 249

Vorwort

Gesine Lenore Schiewer

Die hier vorgelegten Akten der Tagung der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik 2022 in Zadar (Kroatien) verweisen auf die Besonderheiten der seit Jahrhunderten gelebten einerseits friedlichen ebenso wie andererseits konfliktvollen Interkulturalität im Mittelmeerraum. Dabei geht es zugleich darum, ihn als exemplarisch für andere Räume mit interkulturellen Prozessen von großer Vielfalt, hoher Intensität und starker Dynamik zu betrachten. Vor dem Hintergrund der Aufnahme Kroatiens im Jahr 2013 in die EU ist der Tagungsort in hervorragender Weise dafür geeignet, historische und aktuelle Dimensionen von Interkulturalität unter anderem mit Blick auf Herausforderungen, mit denen man sich in Europa konfrontiert sieht, zu thematisieren.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem, was man sich angewöhnt hat als »Mittelmeerraum« zu bezeichnen, kann dabei an eine eigene Tradition anknüpfen. Zu den langjährigen Institutionen gehört das »Centre Universitaire Méditerranéen«, das 1933 in Nizza gegründet wurde. Dessen erster Leiter war Paul Valéry, der sich schon seit Ende des Ersten Weltkriegs mit Fragen nach der Méditerranée und Europa befasste, wie Tomislav Zelić betont. Als »Mediterranistik« hat der französische Historiker Fernand Braudel mit seinem Hauptwerk *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, zuerst 1949 erschienen, mit dazu beigetragen, die Untersuchung dieses geographischen Raums in der Geschichtsforschung zu etablieren. Aber schon in den 1920er Jahren hat Braudel teilweise in Dubrovnik entsprechende Studien vorgenommen, worauf ebenfalls Tomislav Zelić aufmerksam macht.

Unter dem Begriff der »Euromediterranen Germanistik« werden verschiedene theoretische Konzeptionen germanistischer Orientierung gebündelt. Impulsgebend ist hier die in Zadar herausgegebene Internationale Zeitschrift GEM, die Tomislav Zelić in der Einleitung zum vorliegenden Band vorstellt.

Auf eine andere Art lassen sich gewisse Bezüge zwischen dem von dem US-Germanisten Paul Michael Lützeler begründeten Modell einer »Transatlantischen Germanistik« herstellen, in dem Prozesse kultureller Wechselbeziehungen unterschiedlicher Qualitäten im Sinn von »Komplementarität, Konkurrenz und Antagonismus« (Lützeler 2013: IX) akzentuiert werden. Zu den Grundannahmen dieses

transkontinentalen und interkulturellen Ansatzes gehören die Akzentuierung von kreuz und quer verlaufenden Transferprozessen sowie die Berücksichtigung verschiedener Wissenschaftstraditionen beziehungsweise Diskurse in den Germanistiken der Mittelmeerregion.

Ein Spezifikum des Mittelmeerraums verdient dabei besondere Beachtung; denn in diesem Raum wird eine ganze Reihe von Sprachen verwendet, womit seine Erforschung in den Gegenstandsbereich verschiedener Philologien fällt. Dabei ist beispielsweise auch an die maghrebinischen und ägyptischen sowie levantinischen Germanistiken zu denken. Der Begriff des »Mediterranismus« wurde schließlich von Dieter Heimböckel in die Diskussion eingebracht, der ihn als Denkfigur zur Erforschung eines »südlichen Blicks« verstanden wissen möchte und mit einem Plädoyer für inter- beziehungsweise transdisziplinäre Ansätze verbindet (vgl. Heimböckel 2017).

Jedoch können wichtige Impulse für die Auseinandersetzung mit dem Mittelmeerraum auch auf literarische Autorinnen und Autoren zurückgeführt werden. Ich machte bereits in der Zeitschrift für interkulturelle Germanistik darauf aufmerksam, dass hier zum Beispiel Hermann Broch hervorgehoben werden kann, dessen Beforschung maßgeblich wiederum von Paul Michael Lützeler geprägt wurde (vgl. Schiewer 2020). Zu der jüngeren Generation der Broch-Forscherinnen und -Forscher gehört Tomislav Zelić. In Zusammenarbeit mit Zaneta Sambunjak haben Paul Michael Lützeler und Tomislav Zelić überzeugend entwickelt, dass Hermann Brochs Denken in seiner Einbettung in den Kontext der Donaumonarchie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu sehen sei und seine Auseinandersetzung mit dem Zerfall der Werte hiervon nicht abgelöst werden dürfe (vgl. Zelić/Sambunjak/Lützeler 2018). In der Suche nach Ursprüngen Europas wurde auch von Hermann Bahr auf die euromediterrane Tradition verwiesen und Dalmatien sogar als Vorbild für Österreich empfohlen (vgl. Bahr 1909; Zelić 2016).

Der vorliegende Tagungsband greift diese unterschiedlichen Zugänge auf und regt dazu an, sie in vielfältige Richtungen weiterzuentwickeln.

Literatur

- Bahr, Hermann (1909): *Dalmatinische Reise*. Berlin.
- Braudel, Fernand (1949): *La méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris.
- Heimböckel, Dieter (2017): Mediterranismus oder vom Nutzen und Nachteil einer Denkfigur zur Erforschung des »südlichen Blicks«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8, H. 2. S. 73–85.
- Lützeler, Paul Michael (2013): *Transatlantische Germanistik. Kontakt, Transfer, Dialogik*. Berlin.

- Schiewer, Gesine Lenore (2022): GiG im Gespräch, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 11. Jahrgang, Heft 1. Bielefeld. S. 213–216.
- Zelić, Tomislav (2016): *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*. Frankfurt a.M. u.a.
- Zelić, Tomislav/Sambunjak, Zaneta/Lützeler, Paul Michael (2018): *Hermann Broch im Kontext der Donaumonarchie*. Tübingen.

Einleitung

Tomislav Zelić

Laut Predrag Matvejević ist das Mittelmeer aus philologischer Perspektive bloß als Imagination zu verstehen (vgl. Matvejević, zit.n. Jodice 1995: 106; Kolb 2013: 27). Daher könne man sich »Mediterranität« (*mediteranstvo*), verstanden als kulturelle Identität, jederzeit und überall aneignen, unabhängig von der eigenen Herkunft und dem derzeitigen Aufenthaltsort, der räumlichen und geistigen Befindlichkeit und dem seelischen Gemütszustand (Matvejević 2007: 202; vgl. Kolb 2013: 10). Als Beispiele dafür dienen Goethe, Winckelmann und Nietzsche sowie Mozart und Bizet (vgl. Matvejević 2007: 202; Nietzsche 1999: 187 u. 200). Die Grenzen des Mittelmeerraums seien nicht geographischer Art, sie seien weder Zeit noch Raum eingeschrieben, sie seien weder geschichtlich noch gesellschaftlich, geschweige denn national bestimmt (vgl. Matvejević 2007: 15). Mediterranität ließe sich weder erben noch vererben, sondern man erlange sie schlichtweg als eine Auszeichnung, jedoch ohne Bevorteilung (vgl. ebd.: 89). Die neuere Forschung behauptet in diesem Sinne, im Mittelmeerraum herrschten historisch-kulturwissenschaftlich betrachtet seit jeher »multiple Identitäten« (Abulafia 2014: 819) vor. Diese hätten sich Abulafia zufolge seit vorgeschichtlichen Zeiten zuvörderst unter Händlern, Sklaven und Pilgern herausgebildet (vgl. ebd.: 820). Am Mittelmeer war demnach Interkulturalität bzw. Transkulturalität, verstanden als »Fähigkeit, kulturelle, religiöse und politische Grenzen zu überwinden« (ebd.: 818), immer schon ein transzendenter, ja transzendentaler Horizont der Kommunikation, ganz gleich ob Individuen und Gruppen nun friedlich oder feindlich gegeneinander gestimmt sind. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass das Mittelmeer wohl die paradigmatische Weltregion für die Erforschung von Interkulturalität ist.

Der vorliegende Band versammelt eine Auswahl von Beiträgen von dem virtuellen Kongress der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik (GiG), der vom 19. bis 22. April 2022 zum Thema »Interkulturelle Räume: Historische Routen und Passagen der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Mittelmeers« an der Universität Zadar stattfand.¹ Zu diesem Zeitpunkt waren die epidemiologischen Beschränkungen aufgrund der Pandemie hier leider noch nicht außer Kraft gesetzt.

1 Siehe <https://conference.unizd.hr/gig>.

Insgesamt waren über 400 aktiv und passiv Teilnehmende aus 30 Ländern der Welt registriert. Auf dem Programm standen insgesamt vier Plenarvorträge und 89 Sektionsvorträge in 36 Panels. Neben der Vollversammlung konnte auch die Preisverleihung der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik virtuell stattfinden. Die Preise gingen an Leslie A. Adelson (Cornell University, USA) und Stefan Hermes (Universität Duisburg-Essen). Darüber hinaus wurde eine virtuelle Stadtführung und ein virtueller »FrauenStadtSpaziergang« veranstaltet. Die Stadt Zadar, an der ostadriatischen Küste gelegen, trägt ein reiches liburnisches, römisches, byzantinisches, fränkisches, venezianisches, ungarisches, italienisches und österreichisches Kulturerbe in sich und ist damit ein interkulturelles Zentrum zwischen Mittelmeer, Mitteleuropa und Südosteuropa.

Ludolf Pelizaeus (Universität Amiens) hielt einen Plenarvortrag über den »transkulturellen Umgang mit kolonialzeitlichem Kulturerbe in Nordafrika«. Tomislav Oroz von der Abteilung für Ethnologie und Anthropologie der Universität Zadar hielt einen Plenarvortrag in englischer Sprache unter dem Titel »From Time to Time – Time Routes and Temporal Fragments in the Representations of Eastern Adriatic«. Heidrun Friese (TU Chemnitz) hielt einen Plenarvortrag über »Mediterrane Passagen. Mobilität, Konnektivität, Austausch«. Thomas H. Borgard (LMU München) hielt einen Plenarvortrag über »Die Texte, die Ideen und das Politische – eine mediterrane Erkundung«. Die Kongressbeiträge beschäftigten sich vornehmlich mit dem Mittelmeer in der deutschen Sprache, Literatur und Kultur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Thematisch ging es nicht nur um Raum-, sondern auch um Zeitkonzeptionen, interkulturelle Transformationen, Pilgerreisen und Heiligenlegenden, Kreuzfahrten und neue Odysseen, Exil und Migration, Trauma und Tabu, Urbanität und multiple Identität, Medien und DaF-Methoden sowie Touristik und Gastronomie. Neben dem Mittelmeer wurden auch interkulturelle Räume in Rumänien und Ungarn, im Baltikum und in den Karpaten, in Afrika und Südosteuropa in den Blick genommen. Außerdem fanden zwei Foren statt, das eine zum Thema »Herausforderungen und Perspektiven der Interkulturalität in Zeiten der Pandemie« und das andere zum Thema »Theorie, Methodologie und Modelle des Mediterranismus«.

Als Herausgeberinnen treten neben der Präsidentin der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik Gesine Lenore Schiewer (Universität Bayreuth) und mir drei Kolleginnen von der Abteilung für Germanistik der Universität Zadar auf: Zaneta Vidas Sambunjak, Helga Begonja und Anita Pavić Pintarić. Sie waren maßgeblich an der erfolgreichen Planung und Durchführung des virtuellen GiG-Kongresses beteiligt. Nach Absprache miteinander haben wir uns dazu entschieden, die thematisch weit gestreuten Einzelbeiträge der vorliegenden Kongressakten in alphabetischer Reihenfolge nach den Nachnamen der jeweils an erster Stelle stehenden Beitragenden anzuordnen. Aus diesem Grund wird der Leserschaft diese Einleitung als Wegweiser zur besseren Orientierung anvertraut. Die Beiträge vertreten die Germanis-

tik in der ganzen Breite des Faches von der Mediävistik über die Literaturwissenschaft bis hin zur Linguistik, einschließlich Deutsch als Fremdsprache. Die geographische Ausdehnung der Untersuchungsgegenstände erfasst den Mittelmeerraum und greift einerseits über den Südosten nach dem Nordosten Europas bis in das Baltikum aus, andererseits geht es um den transkontinentalen Austausch zwischen Europa, Asien und Afrika. Schließlich bleiben dabei sowohl die globalen bzw. globalistischen als auch die terrestialen bzw. planetarischen Perspektiven nicht unbeachtet. Die historische Ausdehnung reicht vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Von den Kunstgattungen werden neben der Literatur auch Architektur, Film und Musik berücksichtigt. Aufgrund dieser geographischen, historischen und kulturellen Ausdehnungen entstehen unter dem Grundtenor der Frage nach interkulturellen Räumen dennoch vielfältige und teils äußerst überraschende Querverweise zwischen den Einzelbeiträgen.

So widmen sich die Beiträge von Hans-Christian Riechers (Universität Basel) und Aleksej Burov (Universität Vilnius)/Anastasija Kostiučenko (Universität Greifswald) der Urbanität einerseits im Mittelmeerraum, andererseits im Baltikum. Die genaue Erfassung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden überlassen wir der Leserschaft, jedoch nicht ohne den Hinweis zu geben, dass für einen der Gründer der modernen Mittelmeerforschung, Fernand Braudel, das Baltikum aus kulturhistorischen Gründen fraglos zur Weltregion des Mittelmeers gehörte, ebenso wie der Atlantik oder die Sahara.

Die Beiträge von Ingrid Hudabunigg (Universität Pardubice) und Barbara von der Lühe (TU Berlin) richten sich nach dem interkulturellen Raum, den man üblicherweise unter dem nicht unproblematischen Terminus ›Südosteuropa‹ zusammenfasst (vgl. Krce-Ivančić 2023: 343–360). Dabei ist nicht überraschend, dass interkulturelle Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen ›Nordwesteuropa‹ und ›Südosteuropa‹ zu beobachten sind, obwohl es einerseits um die Rezeption eines südslawischen Modernisten im deutschsprachigen Raum und andererseits um die Repatriierung der sterblichen Überreste im Raum ›Südosteuropa‹ geht.

Die literaturwissenschaftlichen Beiträge von Peter Arnds (Trinity College Dublin), Nico Elste (Universität Halle) und Hans-Joachim Kern (Universität Leipzig) beschäftigen sich mit der Gegenwartsliteratur, genauer genommen, die ersten beiden mit dem Gegenwartsroman und letzterer mit der Gegenwartslyrik. Gemeinsam ist den untersuchten Werken, dass sie unter dem Eindruck der interkulturellen Schwierigkeiten aufgrund der verstärkten Einwanderung aus Asien und Afrika nach Europa stehen.

Die drei Beiträge von Christine Arendt (Universität Mailand), Beate Baumann (Universität Catania), Hans Giessen (Universität Kielce) und Ludolf Pelizaeus (Universität Amiens) behandeln interkulturelle Fragen im Fachbereich Deutsch als Fremdsprache, der sowohl im Mittelmeerraum als auch im deutschsprachigen Raum eine äußerst wichtige Teildisziplin der Germanistik bildet.

Die vier Beiträge von Marek Cieszkowski (Universität Bydgoszcz), Ricarda Hirte (Universität Cordoba), Isabell Leitloff (Universität Flensburg) und Ludolf Pelizaeus (Universität Amiens) sind auf je eigene Art und Weise als Pioniersarbeit aufzufassen. Im Hinblick auf Frédéric Chopins Opus n° 28 wendet Hirte das theoretische und methodologische Paradigma der Interkulturalität bzw. Transkulturalität konsequent auf ein musikalisches Kunstwerk an. Cieszkowski rekonstruiert die idealistische Theorie des deutschen Linguisten Karl Vossler, der im interkulturellen Dialog mit dem italienischen Philosophen Benedetto Croce die positivistischen Grundlagen der Sprachwissenschaft in Zweifel zieht. Leitloff eröffnet eine Zukunftsperspektive, indem neben die kulturhistorischen Fragen nach dem Mittelmeer als interkulturellem Begegnungsraum ökonomische und ökologische Fragen nach dem Wasser als lebenswichtiger Ressource tritt. Pelizaeus plädiert für die Untersuchung der materiellen Kultur in Nordafrika, um den Fachbereich Deutsch als Fremdsprache der interkulturellen Forschung folgend neu auszurichten.

Der virtuelle Kongress trägt reiche Früchte, denn neben den vorliegenden Kongressakten sind zwei weitere Veröffentlichungen daraus hervorgegangen: das Themenheft »Mediterrane Interkulturalität in der Moderne« in der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*² (ZiG) und ein Heft der internationalen Zeitschrift für euromediterrane Germanistik *Germanistica Euromediterrae* (GEM) mit dem Themenschwerpunkt »Mediterrane Interkulturalität in der deutschen Sprache, Literatur und Kultur«.³

Das ZiG-Themenheft versammelt eine Auswahl an Kongressbeiträgen über mediterrane Interkulturalität bzw. Transkulturalität in literarischen und kulturtheoretischen Werken in deutscher Sprache, die vorrangig in der Zwischenkriegszeit entstanden sind. Zu den behandelten Schriftstellern gehören u.a. Erich Auerbach, Gottfried Benn, Fernand Braudel, Hermann Hesse, Paul Heyse und Anna Seghers. Außerdem begreift ein Beitrag den literarischen »Mediterranismus« als bloßes Ambiente im Anschluss an die Goethezeit. Die geographisch, historisch und kulturell vielfach verflochtenen Beziehungen zwischen (Mittel-)Europa und dem Mittelmeerraum sind eines der bedeutsamsten, wenn nicht sogar das bedeutsamste historische Paradigma für die Erforschung der Interkulturalität in der Germanistik bzw. europäischen Philologie. Europäische Historiker, Dichter und Denker haben seit jeher die Idee der Mittelmeerkultur beschrieben. In der Geschichte der deutschsprachigen Literatur ist die Zwischenkriegszeit zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg eine Epoche, in der Mediterranität (*Méditerranée*) erneut die dichterische Einbildungs- und Schöpferkraft sowohl von kanonisierten als auch nicht kanonisierten Schriftstellern der Weimarer Republik inspirierte. Die interkulturellen

2 Siehe <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6364-8/zeitschrift-fuer-interkulturelle-germanistik/?c=312000201>.

3 Siehe <https://hrcak.srce.hr/broj/24126>.

Konstellationen zwischen (Mittel-)Europa und dem Mittelmeerraum mögen sich zu diesem Zeitpunkt erneut drastisch verändert haben, Mediterranität (*Mediterranéé*) diene wie zuvor und danach dennoch weiterhin als eine unausschöpfliche Quelle der kulturellen Imagination und literarischen Kreativität.

Das GEM-Themenschwerpunktheft versammelt fünf Beiträge, die aus dem virtuellen GiG-Kongress hervorgegangen sind. Julian Happes und Julian Zimmermann erforschen unter Anwendung des theoretischen und methodologischen Modells der Interkulturalität Reiseberichte über Pilgerreisen entlang der ostadriatischen Küste und über das Mittelmeer. László V. Szabó erinnert an den vergessenen und marginalisierten deutschen Dichter Theodor Däubler und stellt die Frage nach der Interkulturalität in dessen modernen Mythendichtungen. Manfred Weinberg untersucht, wie Ilma Rakusa die interkulturelle Topologie bzw. Tropologie des (Mittel-)Meeres, die Ingeborg Bachmann bekanntlich auf die dichterische Formel »Böhmen liegt am Meer« brachte, wiederaufgreift. Carola Strohschen erforscht die Bedeutung von »Tandems« für die Erlangung interkultureller Kompetenzen im sprachlichen Lernprozess. Nicoletta Gagliardi erforscht aus soziolinguistischer Perspektive die interkulturelle Identität jugendlicher Migrantinnen und Migranten. Abschließend findet sich eine sprach- und kulturpolitische Intervention von Ernest W. Hess-Lüttich über die sogenannten »Boatpeople«.

Mit der Herausgabe des ZiG-Themenheftes und GEM-Heftes sowie der vorliegenden GiG-Kongressakten verbindet sich die Hoffnung auf weitere Impulse und eine anhaltende Intensivierung der Forschungsaktivitäten im Bereich der mediterranistischen Germanistik bzw. germanistischen Mediterranistik. Die internationale Zeitschrift für euromediterrane Germanistik *Germanistica Euromediterrae* wurde konzipiert als Portal für die euromediterrane Germanistik aus dem deutschsprachigen und dem Mittelmeerraum. Im Jahre 2018 gegründet, erscheint sie seit 2019 regelmäßig als Jahrbuch, sei es mit oder ohne Themenschwerpunkt. Sie stellt den Mittelmeerraum unter verschiedenen Gesichtspunkten in den Mittelpunkt der germanistischen Forschung. In der ganzen Breite des Faches, von der Mediävistik über die Sprachwissenschaft, einschließlich Deutsch als Fremdsprache und Translatologie, bis hin zur Literatur- und Kulturwissenschaft, stellen die Beiträge die Frage danach, wie sich das Mittelmeer in der deutschen Sprache, Literatur und Kultur vom Mittelalter bis zur Gegenwart darstellt. In Zukunft wird sie in Gestalt von Themenheften bzw. Heften mit wechselnden Themenschwerpunkten unter der Gastherausgeberschaft von Kolleginnen und Kollegen aus dem deutschsprachigen und Mittelmeerraum erscheinen. Außerdem finden weiterhin laufend Einzelbeiträge ohne Verbin-

zung zum Themenschwerpunkt Berücksichtigung bei der Auswahl zur Veröffentlichung.

Tomislav Zelić

Im Namen der Herausgeberschaft

Zadar, Ende März 2024

Literatur

Abulafia, David (2014): *Das Mittelmeer. Eine Biographie*. Frankfurt a.M.

Braudel, Fernand/Duby, Georges/Aymard, Maurice (2013): *Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen*. Hg. v. Fernand Braudel. Aus dem Franz. v. Markus Jakob. Frankfurt a.M.

Jodice, Mimmo (Hg.) (1995): *Mediterranean. Essays by George Hersey and Predrag Matvejević*. Verona.

Krce-Ivančić, Matko (2023): Eastern Europe – What is in a Name?, in: *Synthesis philosophica* 76 (2). S. 343–360.

Kolb, Martina (2013): *Nietzsche, Freud, Benn, and the Azure Spell of Liguria*. Toronto.

Matvejević, Predrag (2007): *Mediterranski brevijar [Mediterranes Breviar]*. Zagreb.

Nietzsche, Friedrich (1999): *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Kritische Studienausgabe, Bd. 5. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München. S. 9–243.

Nachdenken über unterschiedliche kulturelle Standardisierungen und nationale Identitäten

Der Film *Willkommen bei den Hartmanns* im Kontext einer kulturwissenschaftlichen Diskursanalyse im DaF-Unterricht

Christine Arendt

Abstract *This article presents the use of the film *Willkommen bei den Hartmanns* (director: Simon Verhoeven, 2016) in German as a Foreign Language lessons. The film shows how a wealthy Munich family takes in the Nigerian refugee Diallo. The film deals with the internationally acclaimed welcome culture in Germany during the refugee crisis in 2015, but also with stereotypical ideas about foreign cultures, the fear of Islamism and the rejection of refugees by xenophobic groups. In particular, the film depicts the encounter of two cultural spaces by means of the refugee and the Hartmann family, whereby not only the perspective of the Hartmann family is conveyed, but also that of Diallo, as he is not afraid to confront the family members with his ideas. Here, various cultural standardisations are shown that can stimulate reflection on one's own values and the German national identity.*

Keywords: *migration film, cultural standardisation, DaF teaching, refugee crisis, national identity*

1. *Willkommen bei den Hartmanns* im Kontext weiterer Migrant*innenfilme¹

Filme, in denen Migration thematisiert wird, bilden seit Jahrzehnten einen wichtigen Bestandteil des deutschen Films.² Sie versuchen, interkulturelle Probleme aufzuzeigen, Schicksale von Migrant*innen und Migranten darzustellen sowie deren Perspektiven der deutschen Mehrheitsgesellschaft vorzuführen und verständlich zu machen. 1974 erscheint das Melodrama *Angst essen Seele auf* (R.: Rainer Werner Fassbinder), in dem die Ausgrenzung von Gastarbeiter*innen und Gastarbeitern in der Bundesrepublik thematisiert wird. Während die Filme Fassbinders durch ein allgemeines Interesse an ethnischen Minderheiten gekennzeichnet waren, werden später verstärkt türkische Migrant*innen und Migranten Gegenstand der filmischen Darstellungen. Besonders bekannt wurde *Yasemin* (R.: Hark Bohm, 1988), ein Film, in dem die Liebesgeschichte zwischen der Tochter eines türkischen Immigranten und einem Studenten in Hamburg sowie die aus dieser Beziehung entstehenden Konflikte geschildert werden. Dem Film gingen umfangreiche Recherchen des Regisseurs Hark Bohm voraus, um eine möglichst differenzierte Darstellung zu gewährleisten.

Noch in den 2000er Jahren werden Filme gedreht, die stark problemorientiert sind und das Scheitern der Integration der postmigrantischen zweiten Generation vorführen: 2004 erscheint *Gegen die Wand*, ein vielfach ausgezeichneter Spielfilm von Fatih Akin, in dem die türkischstämmige Protagonistin eine Scheinehe eingeht, um den strengen Moralvorstellungen ihrer Familie zu entkommen. In den folgenden Jahren entstehen *Wut* (R.: Züli Aladağ, 2005), ein ebenfalls mehrfach preisgekröntes Filmdrama, in dem Gewalt von Jugendlichen im Migrant*innenmilieu eine Gewaltspirale auslöst und schließlich zur Katastrophe führt, und *Knallhart* (R.: Detlev Buck, 2006), ein Film, der im kriminellen Milieu Neuköllns angesiedelt ist.

1 Während in der Literatur der – gleichwohl umstrittene – Terminus ›Migrant*innenliteratur‹ die transnationale Literatur von Autor*innen und Autoren anderer kultureller und sprachlicher Herkunft bezeichnet, die in deutscher Sprache publizieren (vgl. beispielsweise Ackermann 2007; Rohowski 2012: 367), wird der Begriff ›Migrant*innenkino‹ beziehungsweise ›Migrant*innenfilm‹ verwendet, um Filmproduktionen zu bezeichnen, bei denen Migrant*innen und Migranten die Protagonist*innen und Protagonisten darstellen (vgl. hierzu Göktürk 2000). In dem Band *Filmwissenschaftliche Genreanalyse* von Kuhn/Scheidgen/Weber (vgl. Kuhn/Scheidgen/Weber 2013) taucht der Begriff allerdings nicht auf. Allgemein verbreitet ist jedoch der Terminus ›Culture-Clash-Komödie‹ als Subgenre der Filmkomödie, der für Komödien verwendet wird, deren Komik durch den Zusammenprall von Kulturen entsteht. Siehe hierzu den Wikipedia-Artikel zur Culture-Clash-Komödie (vgl. Culture-Clash-Komödie 2023) sowie das Filmlexikon Kiel (vgl. Culutre Clash Comedies o.D.).

2 Deniz Göktürk weist darauf hin, dass die gesamte deutsche Filmgeschichte reich an Ein- und Auswanderern ist (vgl. Göktürk 2000: 329).

Während diese Filme auf die mit der Migration verbundenen Probleme fokussieren, haben spätere Darstellungen einen komödiantischen Charakter: Erste komödiantische Filme entstehen in den 1990er Jahren (vgl. hierzu Nies 2015: 68), so beispielsweise *Ich Chef, Du Turnschuh* (R.: Hussi Kutlucan, 1998).³ Es folgen eine Vielzahl deutsch-türkischer Culture-Clash-Komödien, von denen hier nur einige wenige erwähnt werden können: so etwa *Kebab Connection* aus dem Jahr 2005 (R.: Anno Saul) und *Soul Kitchen* von 2009 (R.: Fatih Akin).⁴ 2006 bis 2008 wird die TV-Serie *Türkisch für Anfänger* ausgestrahlt (R.: Edzard Onneken/Oliver Schmitz u.a., Idee: Bora Dagtekin). In diesen Werken werden »Klischees und Stereotypen [sic] der beiderseitigen Fremdwahrnehmung satirisch überformt, der Lächerlichkeit preisgegeben und somit [...] desavouiert« (Nies 2015: 69). 2011 kommt die Filmkomödie *Almanya. Willkommen in Deutschland* der Schwestern Samdereli heraus (vgl. Arendt 2019), in der diese die Geschichte der Einwanderung einer türkischen Familie nach Deutschland darstellen und versuchen, die Erinnerungen der Migrantinnen und Migranten in die Erinnerungskultur einfließen zu lassen. Wie schon in *Solino* (R.: Fatih Akin, 2002) wird in diesem Film sowohl die gegenwärtige Situation der Migrantinnen und Migranten als auch die Geschichte der Migration nach Deutschland dargestellt.

In diesem Beitrag soll es um die Filmkomödie *Willkommen bei den Hartmanns* (R.: Simon Verheugen) im Kontext des DaF-Unterrichts gehen. Der Film kam 2016 heraus, lockte in 57 Tagen über drei Millionen Zuschauerinnen und Zuschauer ins Kino, sodass er als der erfolgreichste Film des Jahres gelten kann,⁵ und gewann eine Reihe von Preisen,⁶ u.a. mehrere Publikumspreise. Der große Erfolg gerade bei den Zuschauerinnen und Zuschauern ist sicherlich nicht zuletzt der Aktualität des Films zu verdanken, da er die gesellschaftliche Situation der Jahre 2015/2016 sowie die Integration von Geflüchteten thematisiert. Es geht damit in dem Film nicht wie in den zahlreichen deutsch-türkischen Culture-Clash-Komödien um den postmigrantischen interkulturellen Diskurs, sondern um die Reaktionen der deutschen Mehr-

3 Vgl. hierzu ausführlich Göktürk 2000: 342–344.

4 Einen Überblick über die bekannteren deutsch-türkischen komödiantischen Filme liefert Nies 2015: 68.

5 Vgl. die Informationen über den Film auf der Website der Goldenen Leinwand (vgl. Goldene Leinwand o.D.).

6 Hier ein Überblick über die wichtigsten Auszeichnungen (weitere Auszeichnungen werden im Artikel über den Film in Wikipedia angeführt [vgl. *Willkommen bei den Hartmanns* 2023]): Goldene Leinwand für über drei Millionen Zuschauer in Deutschland (vgl. Goldene Leinwand o.D.), Bayerischer Filmpreis 2016 in der Kategorie Produzentenpreis und Publikumspreis (vgl. Bayerischer Filmpreis o.D.), Deutscher Filmpreis 2017 als Besucherstärkster Film (vgl. Deutscher Filmpreis 2017, 2023), Friedenspreis des Deutschen Films 2017 Hauptpreis national, (vgl. Friedenspreis des Deutschen Films 2023), Europäischer Filmpreis 2017: Beste Filmkomödie (Nominierung) (vgl. Europäischer Filmpreis 2017, 2023), Deutscher Comedypreis 2017: Beste Kinokomödie (vgl. Deutscher Comedypreis 2017, 2023).

heitsgesellschaft auf einen vor kurzem eingetroffenen Geflüchteten aus Nigeria und zwischen ihnen bestehende kulturelle Differenzen. Simon Verhoeven hatte die Idee zum Film im Frühjahr 2015 und damit vor der großen Flüchtlingskrise im weiteren Verlauf des Jahres.⁷ Auch wenn in der Flüchtlingskrise 2015/2016 vor allem syrische Geflüchtete nach Deutschland kamen – der Anteil afrikanischer Geflüchteter an der Gesamtmigration nach Europa lag 2017 bei 36 Prozent (vgl. Herbert/Schönhagen 2020)⁸ –, war und ist der Film allein durch die zeitliche Nähe zu diesen Vorgängen von großer Aktualität.⁹ In einer Kritik in der *Berliner Morgenpost* wird *Willkommen bei den Hartmanns* sogar als »Film zur Lage der Nation« eingestuft (Zander 2016).

Zunächst soll der Film in einer Filmanalyse im Hinblick auf die Darstellung der interkulturellen Beziehungen, die Schilderung unterschiedlicher kultureller Standardisierungen und aktuelle Diskurse in der Bundesrepublik interpretiert werden, dann soll auf das didaktische Potential eingegangen werden.

2. Filmanalyse

2.1 Anfängliche Distanz zwischen der Familie Hartmann und Diallo

Willkommen bei den Hartmanns ist als Filmkomödie einzustufen, die Affinitäten zum Subgenre der Culture-Clash-Komödie aufweist. Der Titel weist eine sprachliche Nähe zu einer anderen berühmten Culture-Clash-Komödie auf, und zwar *Almanya*.

7 Vgl. Simon Verhoeven in *Die Entstehung des Projekts* im *Making of* auf der DVD (00:33).

8 In den Jahren 2015, 2016 und 2017 wurden jeweils am meisten Asylanträge von Geflüchteten aus Syrien eingereicht; Nigeria ist 2015 nicht unter den ersten zehn Herkunftsländern, im Jahr 2016 steht es auf Platz 9 und 2017 auf Platz 7 (vgl. Flüchtlingskrise 2015/2016, 2023).

9 Hier soll ein kurzer Überblick über die historischen Vorgänge gegeben werden (eine eingehende Darstellung findet sich bei Herbert/Schönhagen 2020): Insgesamt werden im Jahr 2015 über eine Million Geflüchtete in Deutschland registriert. Viele von ihnen – vor allem die Geflüchteten aus Syrien – kommen über die Balkanroute. Am 31. August 2015 sagt Angela Merkel ihren berühmten Satz zum Umgang Deutschlands mit den Geflüchteten, der häufig aus dem Zusammenhang gerissen wird, weshalb er noch einmal im Kontext zitiert werden soll: »Ich sage ganz einfach: Deutschland ist ein starkes Land. Das Motiv, mit dem wir an diese Dinge herangehen, muss sein: Wir haben so vieles geschafft – wir schaffen das! Wir schaffen das, und dort, wo uns etwas im Wege steht, muss es überwunden werden, muss daran gearbeitet werden. Der Bund wird alles in seiner Macht Stehende tun – zusammen mit den Ländern, zusammen mit den Kommunen –, um genau das durchzusetzen.« (https://www.youtube.com/watch?v=5eXC5Sc_rnY 13:04-13:26). Merkel schließt die Grenzen nicht. Die Geflüchteten werden u.a. am Münchner Hauptbahnhof freundlich, teils enthusiastisch empfangen. Viele Deutsche versuchen aktiv bei der Integration der Geflüchteten mitzuhelfen, wodurch die ›Willkommenskultur‹ entsteht (zum Begriff vgl. Heckmann 2012). Im März 2016 wird die Balkanroute geschlossen, um das weitere Eintreffen von Geflüchteten zu verhindern.

Willkommen in Deutschland. Im Gegensatz zu diesem Film ist bei *Willkommen bei den Hartmanns* die Perspektive der Migrantinnen und Migranten jedoch nicht im Titel verankert, was bereits darauf schließen lässt, dass der Fokus des Films mindestens ebenso stark auf der deutschen Gesellschaft wie auf den Migrantinnen und Migranten liegt. Geschildert wird, wie der nigerianische Geflüchtete Diallo Makabouri von der wohlhabenden Münchner Familie Hartmann in ihrer Villa in einem Vorort Münchens aufgenommen wird. Diese Aufnahme geht auf die Initiative der Mutter Angelika Hartmann zurück, einer ehemaligen Lehrerin beziehungsweise Rektorin, die aktiv bei der Integration von Geflüchteten mithelfen möchte. Ihr Mann, Chefarzt in einem Krankenhaus, kann sein Alter nicht akzeptieren, ist deshalb in einer Identitätskrise und weigert sich zunächst, in Rente zu gehen. Er lehnt das Vorhaben Angelikas aus Angst vor islamistischen Fundamentalisten erst einmal kategorisch ab. Unterstützt wird er dabei von ihrem Sohn Philipp, einem Wirtschaftsanwalt, der in Shanghai Karriere machen möchte und keinerlei altruistische Ambitionen hat. Anders verhält sich hingegen die Tochter Sofie, die nach einer Reihe von Studienfachwechseln kurz vor dem Examen in Psychologie steht. Sie stimmt dem Vorschlag ihrer Mutter zu; auch für sie ist der Wunsch, anderen zu helfen, bestimmend. Schließlich setzt sich Angelika gegenüber ihrem Mann durch und das Ehepaar wählt nach einer Vorstellungsrunde Diallo aus.

Das Eintreffen Diallos bei der Familie ist trotz aller Bemühungen um Herzlichkeit von Distanz geprägt. Dies wird vor allem durch die Kameraführung deutlich gemacht. Die Familie und Diallo werden meist jeweils getrennt im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgenommen, wofür – um die gesamte Familie ins Bild zu bekommen – bei den Aufnahmen von ihr ein Weitwinkel verwendet wird (vgl. Stiletto 2017: 18). Der Eindruck von Geschlossenheit wird dadurch verstärkt, dass die Familie häufig gemeinsam gestikuliert und artikuliert.

Abb. 1: Am Anfang des Gesprächs sind Diallo und die Familie zusammen im Bild (0:29:20)¹⁰



Abb. 2: Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden Diallo und die Familie dann getrennt gezeigt (0:29:27)



10 Sämtliche Abbildungen stammen aus *Willkommen bei den Hartmanns*, Produktion: Quirin Berg, Max Wiedemann, Simon Verhoeven, Michael Verhoeven, Wiedemann & Berg Film GmbH, 2016.

Abb. 3: Alle Familienmitglieder werden mit einem Weitwinkel zusammen aufgenommen (0:30:12)



Abb. 4: Die Familienmitglieder sprechen und gestikulieren gemeinsam (0:30:25)



Alle Mitglieder der Familie versuchen sich korrekt zu verhalten und eine angenehme Atmosphäre zu schaffen; Diallo kennt allerdings das von Enkel Basti ins Gespräch gebrachte Wort »schwul« nicht, woraufhin der Vater Richard sich als toleranter Bürger präsentieren will und darauf hinweist, dass sie natürlich keine Diskriminierung tolerieren würden. Seine mangelnde Übung in political correctness drückt sich darin aus, dass er nicht weiß, ob er von »Schwarzen«, »Dunkelhäutigen« oder »Farbigen« (0:30:04) reden soll. Diallo versteht jedoch den Sinn dieser Ausführungen zu diesem Zeitpunkt nicht. Ihm sind Diskurse über Toleranz fremd und er ist allein bemüht, deutlich zu machen, dass er selbst nicht schwul ist.

Bald jedoch wird der Umgang zwischen der Familie und Diallo vertrauter. Angelika versucht, Diallo Deutsch beizubringen, wobei allerdings ihre Unerfahrenheit

im DaF-Unterricht sofort sichtbar wird. Das von ihr gewählte Kinderbuch, in dem »das Eichhörnchen die Nüsse zurück in sein Nest« bringt und »der kleine Sperling« kommt (0:37:58) ist weder inhaltlich für Diallo relevant noch in Bezug auf die Lexik einfach zu bewältigen. Aber auch sie macht ihre Erfahrungen und klebt kurze Zeit später auf viele Gegenstände im Haus Zettel mit ihren Bezeichnungen. Sie schafft es sogar, Diallo ihre Gottesvorstellung zu erklären, die sie mit der Schönheit von klassischer Musik und Gedichten verbindet.

2.2 Unterschiedliche kulturelle Standardisierungen

In den Gesprächen zwischen Diallo und einzelnen Familienmitgliedern werden schnell unterschiedliche kulturelle Standardisierungen deutlich. Der Begriff wird im Anschluss an die Kulturtheorie von Klaus Hansen (vgl. Hansen 2011) verwendet, der von unterschiedlichen Standardisierungen in Bezug auf Kommunikation, Sprache, Denken und Handeln ausgeht. Die differierenden kulturellen Standardisierungen in *Willkommen bei den Hartmanns* betreffen vor allem die Vorstellungen von Familie, Beziehungen und Ehe, aber auch von Alter und Tabus.

Diallo scheut sich nämlich nicht, Sofie direkt nach ihren – nicht vorhandenen – Kindern zu fragen und begründet seine Frage damit, sie sei schon »alt« (0:34:32). Damit bricht er für die deutsch-europäische Kultur gleich zwei Tabus: Er fragt unmittelbar nach dem persönlichen Bereich der Familie und bezeichnet die 31-jährige Sofie als »alt«. Sofie überwindet ihre Kränkung allerdings sofort und klärt Diallo über ihren emanzipatorischen Status auf, indem sie ihm erläutert, in Deutschland könne eine Frau erst einmal studieren, eine Ausbildung machen und herausfinden, was sie wirklich wolle. Auf Sofies Frage, ob er denn Kinder habe, führt er einen Aspekt an, der im Gegensatz zum westlichen Konzept der Liebesheirat steht: und zwar seine Armut (0:35:07), die eine Verbindung mit einer Frau, die er sehr gern hatte, verhindert habe. Die Bemerkung Diallos über Sofies Alter bewirkt bei Sofies Vater, Richard, ein schadenfrohes Lächeln, das ihm allerdings vergeht, als Diallo Sofie für ihre heftige Reaktion kritisiert – diesmal mit der Begründung, Richard verdiene Respekt, er sei ein »alter Mann« (0:35:34). Hier wird der westliche Traum von ewiger Jugend – Richard lässt sich seine Falten wegspritzen – mit vollkommen anderen Vorstellungen von Alter konfrontiert und vor allem mit einer Akzeptanz des Alters, die für Europäerinnen und Europäer nur schwer nachzuvollziehen ist. Es ist offensichtlich, dass die semantischen Konnotationen von »alt« in den verschiedenen Kulturkreisen unterschiedlich sind.¹¹

Auch im weiteren Verlauf des Films weiß Diallo für die Probleme Sofies – sie steht kurz vor dem Examen und ihr wird von einem Stalker nachgestellt – nur ein

11 Vgl. hierzu beispielsweise auch die Kolumne von Samer Tannous und Gerd Hachmöller, *Ich brauche Ersatzteile* (Tannous/Hachmöller 2021: 156–158).

Mittel: Heirat und Kinder (0:51:09). Daraufhin erklärt ihm Sofie, man würde in Europa nicht verheiratet, sondern müsse den richtigen Partner finden. Die Kulturrepräsentation korreliert hier mit bestimmten Aspekten der Geschlechterkonstruktion, wie bei anderen Culture-Clash-Komödien spielt der Genderdiskurs eine große Rolle (vgl. hierzu Nies 2015: 62; 93).

Die Vorstellungen Diallos von Familie werden in weiteren Gesprächen noch deutlicher: Er fragt auch den Leiter einer Jogginggruppe für Geflüchtete namens Tarek, einen jungen Arzt in der Facharztausbildung und ehemaligen Klassenkameraden von Sofie, ob er verheiratet sei, woraufhin dieser ihm erklärt, er sei sozusagen noch auf der Suche. Um die richtige Frau zu finden, brauche man Glück (0:52:46). Indem Diallo Tarek mitteilt, er habe die richtige für ihn, bricht er ein weiteres Tabu; Beziehungen sollten nicht vermittelt werden, und schon gar nicht von Außenstehenden. Tarek verbirgt seine Irritation und lenkt zum Sport über. Diallo lässt sich jedoch nicht abschrecken und versucht weiter, Sofie und Tarek jeweils davon zu überzeugen, er habe einen geeigneten Partner bzw. eine geeignete Partnerin für sie.

Sofie klärt deshalb Diallo über ihr von den Medien beeinflusstes Liebesideal auf, das durch zahlreiche Verfilmungen von Romanen Rosamunde Pilchers geprägt worden sei. In dem Ausschnitt, den sie Diallo zeigt, wird eine stark romantisierte, sehr traditionelle Vorstellung von einer Liebesbeziehung inszeniert: Der Mann kniet vor der Frau nieder und fragt sie, ob sie ihr ganzes Leben mit ihm verbringen wolle, die Frau reagiert mit einem Ja und einem beglückten Lächeln (1:13:23). Sofie räumt ein, »der totale Alptraum für die Genderforschung« zu sein (1:13:09) und stellt damit selbst ihren emanzipatorischen Status in Frage.

Abb. 5: Adaption eines Romans von Rosamunde Pilcher (1:13:21)



Abb. 6: Der Heiratsantrag des Mannes löst bei der Frau größte Glücksgefühle aus, die durch die Großaufnahme des Gesichts betont werden (1:13:37)



Sofie lässt ihre emotionale Bewegtheit durch diesen »Rosamunde-Pilcher-Moment« (1:13:32) deutlich werden, als sie jedoch merkt, dass Diallo bei dieser Szene überhaupt nichts empfindet – sein Kommentar ist: »lustig« (1:13:50) –, unterdrückt sie ihre Gefühle schnell. Hier wird besonders deutlich, dass auch Gefühle kulturabhängig sind und kulturell bedingten Standardisierungen unterworfen sind.

Sehr aufschlussreich ist weiterhin ein Dialog zwischen Diallo und Richard nach dem Auszug Richards aus der Villa, in dem Diallo diesem sein Befremden darüber ausdrückt, dass er seine Frau verlassen habe, da sie sein »Eigentum« sei. Richard klärt Diallo darüber auf, dass man keine Menschen besitzen könne und versucht ihm den Unterschied zwischen »Zugehörigkeit« und »Eigentum« zu erklären: Seine Frau gehöre »zu ihm«, sie gehörten »zueinander« oder »zusammen«, woraufhin Diallo ihn fragt, warum er dann nicht »zu Hause« sei (1:31:50). Hier geht es zunächst einmal um den Unterschied zwischen Zugehörigkeit und Eigentum, und damit um linguakulturelle Aspekte. Darüber hinaus kann aber Diallo angesichts seiner von Boko Haram zerstörten Familie nicht nachvollziehen, weshalb Richard seine eigene Familie freiwillig aufgibt.

Bei den einzelnen Familienmitgliedern lösen Diallos Fragen und Vorschläge Bewusstseinsprozesse aus. Dadurch verfestigt der Film hier nicht ethnische Stereotype, sondern stellt deutsche Selbstbilder in Frage. Während die Culture-Clash-Komödie der 2000er Jahre durch die Anspielungen auf kulturelle »Eigenheiten« beziehungsweise Standardisierungen noch teilweise in Gefahr lief, der Reproduktion und Statuierung von Stereotypen in Bezug auf die Postmigrantinnen und Postmigranten zu dienen (vgl. Nies 2015: 70), bewirken die differenzbasierten Dialoge in *Willkommen bei den Hartmanns* die Dekonstruktion deutscher Selbstbilder und eine Infragestellung der Überlegenheit der deutschen Kultur. Der kulturellen Alterität Diallos wird damit eine große diskursive Relevanz zuerkannt. Der Film versucht zudem, die Festschreibung ethnisch oder kulturell begründeter »Eigenheiten« zu ver-

meiden, indem er fast allen Figuren eine Entwicklung zugesteht. Richard kehrt zu seiner Frau zurück und verleiht der eigenen Familie dadurch größere Wertschätzung. Philipp verzichtet auf seinen Job in Shanghai und hat nun die Zeit, sich um seinen Sohn Basti zu kümmern. Sofie und Tarek wird bewusst, dass sie sich intensiver um eine Partnerschaft bemühen sollten, und beginnen eine Beziehung, wobei bezeichnenderweise und im Gegensatz zur Szene in der Verfilmung von Rosamunde Pilcher die Initiative von Sofie ausgeht. Aber auch Diallo ist von den Lernprozessen nicht ausgenommen: Er erkundigt sich bei Tarek danach, wie in Deutschland um Frauen geworben wird, und kommt kurze Zeit später mit einer ihm sympathischen Migrantin ins Gespräch.

In Bezug auf die Lebensgeschichte Diallos, die Ermordung seiner Familie durch den Islamischen Staat und seine Flucht nach Europa fehlen hingegen die Komiksignale vollkommen. Hier wirbt der Film um Verständnis für den Geflüchteten, dessen Familie in Afrika getötet wurde und der nun versucht, in Deutschland heimisch zu werden. Seine Traumatisierung wird nicht zuletzt durch einen Traum ausgedrückt (0:41:45), in dem bewaffnete Männer plötzlich in sein Zimmer im Keller der Villa in München einbrechen. Auch Angelika träumt im Verlauf des Films vom Islamischen Staat. Beide Träume sind als nicht anfangsmarkierte Metadiegesen inszeniert, sodass Zuschauerinnen und Zuschauer nach einer Irritationsphase allein aus dem nicht ›real‹ wirkenden Inhalt und der Endmarkierung schließen können, dass es sich um Träume handelt.¹²

Abb. 7: Bewaffnete afrikanische Männer stürmen in das Zimmer Diallos bei der Familie Hartmann (0:31:51)



12 Zu mentalen Metadiegesen vgl. Kuhn 2013: 190f.; 284–286.

Abb. 8: München ist zum Gebiet des Islamischen Staats mutiert – Angelika wird vorgeworfen, kein Kopftuch zu tragen (0:54:46)



Die parallele Inszenierung der Ängste beider als Träume unterstreicht die Gemeinsamkeiten zwischen Diallo und Angelika und die sich zwischen ihnen entwickelnde Freundschaft.

2.3 Aktuelle Diskurse zur Darstellung der Situation in Deutschland

Außer der Thematisierung dieser unterschiedlichen kulturellen Standardisierungen bringt der Film auch eine Fülle an Beispielen für aktuelle Diskurse, die für die Bundesrepublik der letzten Jahre kennzeichnend sind. Beispielsweise reagiert die Nachbarin Sobrowitsch, als Angelika ihr Diallo vorstellt, geradezu mit einer Hassrede: »Diese Kreaturen inszenieren sich als Opfer, um hierherzukommen, und dann vermehren sie sich wie die Fliegen, um uns irgendwann einmal auszurotten« (0:43:58). Die Nachbarin nimmt später auch an einer Mahnwache teil, die der Sofie verfolgende Taxifahrer vor dem Haus der Hartmanns organisiert. *Willkommen bei den Hartmanns* zeigt auf diese Weise auch die ›Ablehnungskultur‹, mit der Teile der Bevölkerung den Geflüchteten begegnen, und führt die Gespaltenheit der Gesellschaft vor, in der die ›Willkommenskultur‹, aber eben auch eine starke Zurückweisung von Geflüchteten zu beobachten ist.¹³ Es werden fruchtbare Bemühungen um Integration, wie die vielen von Freiwilligen durchgeführten Deutschkurse und auch die bereits erwähnte Sportgruppe, aber auch rassistische Vorurteile vorgeführt, beispielsweise wenn der Schönheitschirurg Sascha Richard dazu anhält, seine Tochter nicht mit Diallo allein zu lassen, weil Afrikaner einen sehr viel ausgeprägteren Sexualtrieb hätten.

Die Geflüchteten werden im Film nicht idealisiert, sondern differenziert dargestellt. Mittels der Figur des Geflüchteten Rayhan werden darüber hinaus die Gefahren, die vom Islamischen Staat ausgehen, thematisiert. Wie der Leiter der Ge-

13 Vgl. hierzu beispielsweise auch Guinan-Bank 2017.

flüchtetenunterkunft feststellt, lehnt Rayhan nämlich alle deutschen beziehungsweise europäischen Werte ab.

An der Figur von Philipp schließlich wird die Überbewertung von Arbeit problematisiert: Durch seine Deals in Shanghai hat er kaum mehr Zeit für seinen Sohn, der mit zwölf Jahren Hip-Hop-Videos mit Home-Girls dreht und Tee auf Rauschgiftbasis trinken will. Hier ist wie schon bei den Rosamunde-Pilcher-Verfilmungen eine medienreflexive Komponente zu beobachten: Der Film wird zu einer Parodie auf das genretypische Männlichkeitsgebar in Hip-Hop-Songs, obwohl Basti seiner Großmutter versichert, sie seien voll »pussyfreundlich« (0:18:50).

All diese Aspekte werden im Rahmen des Genres der Filmkomödie auf eine leichte Art und Weise thematisiert, bieten aber zugleich treffende Einblicke in aktuelle gesellschaftliche Strukturen und Diskurse. Die Mahnwache beispielsweise scheint zu den vielen Übertreibungen und grotesken Übersteigerungen des Films zu gehören, ist jedoch angesichts der Versuche, während der Pandemie Mahnwachen vor den Häusern von Politikern zu organisieren, von großer Aktualität (vgl. Bredler 2021; Kornmeier 2022). Die Übertreibungen betreffen bezeichnenderweise ausschließlich die deutsche Gesellschaft und entlarven gesellschaftliche »Eigenheiten« und Missstände: So lädt Angelikas Freundin Heike zu einem Fest zu Ehren Diallos einen Zirkus ein und bringt ihn durch Drogenkonsum in Gefahr; Enkel Basti nimmt Diallo als Erwachsenen zur Schule mit, um sein Video zu drehen, wodurch Diallo erneut polizeilich registriert wird. Diallo wiederum wird von der Polizei mittels einer Drohne überwacht. Hier werden Probleme der überlegen scheinenden deutschen Gesellschaft auf humoristische Weise entlarvt. Der präsupponierte Referenzbezug des Films auf die Realität dient nicht der Festschreibung differenzbasierten Denkens, sondern der Reflexion über deutsche Autostereotype. Die selbstreflexive Ebene verhindert die Konsolidierung der verhandelten Stereotype und stellt diese in Frage.

3. Didaktische Implikationen

Trotz oder vielleicht gerade aufgrund seines komödiantischen Charakters verfügt der Film über ein bedeutendes didaktisches Potential, das umgehend erkannt wurde: Zeitgleich zum Erscheinen des Films kam von Vision Kino ein Filmtipp für den Schulunterricht ab der 8. Klasse sowie Anfang 2017 ein Filmheft mit Materialien für die schulische und außerschulische Bildung heraus (vgl. Stiletto 2017).¹⁴ Das didak-

14 Auf den Einsatz von Filmen im DaF-Unterricht im Allgemeinen kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Inzwischen liegt eine Vielzahl an Veröffentlichungen vor, insbesondere sei auf die von Renate Faistauer und Tina Welke herausgegebenen Sammelbände verwiesen (vgl. Welke/Faistauer 2010, 2015 und 2019) sowie auf das in den *Informationen*

tische Potential liegt zunächst einmal in der Möglichkeit, unterschiedliche kulturelle Standardisierungen bewusst zu machen. Ausgehend von den Dialogen zwischen Diallo und Sofie kann über unterschiedliche Liebesideale und Familienvorstellungen und zugleich über den medialen Einfluss auf diese Ideale reflektiert und diskutiert werden. Kulturelles Lernen kann in diesem Zusammenhang darin liegen, zu erkennen, dass auch Gefühle standardisiert sind und »je nach Kultur, Epoche und Kollektiv unterschiedlich« (Hansen 2011: 97). Hier kann als Information gegeben werden, dass sich auch in den westlichen Kulturen die Liebesheirat erst im 18. Jahrhundert etablierte (vgl. Hansen 2011: 99). Diallo kann nicht verstehen, wieso Sofie und Tarek seine Versuche, ihnen einen Partner zu vermitteln, nicht schätzen; ebenso wenig versteht er Sofies romantische Gefühle bei der Darstellung des Heiratsantrags in der Szene aus der Verfilmung. Zugleich wird die Gebundenheit der Kommunikation an Kommunikationsgemeinschaften deutlich, was sich an unterschiedlichen Tabus in der Kommunikation bemerken lässt.

Kulturelles Lernen¹⁵ ist zudem in Bezug auf die im Film dargestellten sozialen und politischen Realitäten möglich. Der Film bietet einen Einblick in aktuelle deutsche Geschichte und in die unterschiedliche Bewertung der Ereignisse im Zusammenhang mit der Flüchtlingskrise 2015 ebenso wie von Migration im Allgemeinen und der damit verbundenen gesellschaftlichen Phänomene.

In diesem Zusammenhang fördert der Film die Diskurskompetenz der Studierenden. So fordern Altmayer, Hamann und Magosch, dass der Fremdsprachenunterricht die Lernenden »zur aktiven und mündigen Teilhabe an den in der betreffenden Sprache geführten Diskursen befähigen« sollte (Altmayer/Hamann/Magosch 2016: 10). Im Film werden Diskurse nachvollziehbar, in denen die Bedeutung der Ereignisse 2015 ausgehandelt wird. Es handelt sich hier um wichtige, Migration und Werte betreffende Gegenwartsdiskurse, deren Kenntnis zum Verständnis aktueller gesellschaftlicher und politischer Diskussionen notwendig ist. Bezeichnenderweise bemerkt Marion Detjen, der Sommer 2015 habe »im kollektiven Gedächtnis der Deutschen tiefe und trennende Spuren hinterlassen« (Detjen 2020). Es handelt sich damit um wichtige gegenwärtige Diskurse, die einen Einblick in aktuelle Diskussionen und Positionen in Bezug auf Migration bieten. Eine kulturwissenschaftliche Diskursanalyse trägt dazu bei, dass die Studierenden das Aushandeln von Positionen nachvollziehen können, was ihnen selbst eine Teilhabe an Gesprächen ermöglicht. Es geht hier damit auch um das Erfassen prozessualer Aspekte der Bedeutungsbildung, wie sie Michael Dobstadt beschreibt (vgl. Dobstadt

Deutsch als Fremdsprache (Info DaF) erschienene Themenheft *Filme im DaF-/DaZ-Unterricht* (vgl. Lay/Koreik/Welke 2018).

15 Zum kulturellen Lernen vgl. beispielsweise Haase/Höller 2017 und Badstübner-Kizik 2020.

2015: 165f.).¹⁶ Das Formulieren unterschiedlicher Einstellungen in Bezug auf die Geflüchteten im Film macht mit unterschiedlichen Diskurspositionen und damit mit Diskurspluralität bekannt. So wirft beispielsweise Philipp seiner Schwester vor, eben »auch am Helfersyndrom« zu leiden, worauf diese entgegnet: »besser als am Arschlochsyndrom« (0:22:17). Die im Film dargestellte ausgeprägte Willkommenskultur ist darüber hinaus gerade für ausländische Studierende häufig ein Novum – sie kann eventuell durch einen Vergleich mit ähnlichen Erfahrungen der deutschen Bevölkerung während der Flucht und Vertreibung 1945 erklärt werden (vgl. Scholz 2016).

Darüber hinaus geht es hier nicht zuletzt auch um nationale Diskurse, die die deutsche Identität betreffen. So bedauert Tarek, der aufgrund seines dunkleren Teints wie ein Postmigrant wirkt, dass die Deutschen immer noch so verkrampft in Bezug auf ihre Identität seien, und fordert dazu auf, die eigenen Werte zu verteidigen:

Ich glaube, diese ganze Krise, all die Diskussionen. Das führt vielleicht dazu, dass wir jetzt bisschen mehr wissen, wer wir sind. Als Land. Beziehungsweise wer wir sein wollen. Ich meine, wir Deutschen sind immer noch so scheißverkrampft über unsere eigene Identität. Aber eigentlich sind wir ein freies, tolerantes Land. Ein geiles Land. Und unsere Werte sind wunderbare Werte. Und dazu müssen wir auch stehen. Und sie verteidigen. Die Art, wie wir leben wollen. Gegenüber den Leuten, die diese Werte nicht akzeptieren. Egal, ob das Deutsche sind oder Ausländer, egal, ob das Nazis sind oder Salafisten. Sonst werden es irgendwann nicht mehr unsere Werte sein. (1:24:00)

Gerade Tarek wird damit im Film zum überzeugenden Vertreter deutscher bzw. europäischer Werte, der in der allgemeinen ›Verwirrung‹¹⁷ Orientierung bietet und für

16 Altmayer geht es hingegen eher um beständige Voraussetzungen für Diskurse, d.h. sprachlich-diskursive Wissensmuster, die die Studierenden bei ihren diskursiven Handlungen einsetzen können und die ihnen eine Teilhabe an Gesprächen ermöglichen. Diese Wissensmuster können nach Altmayer auch als ›Deutungsmuster‹ bezeichnet werden, die in bestimmten Diskursen verwendete und stabilisierte Wissensordnungen darstellen (vgl. Altmayer 2016: 9 und 2020: 30). Altmayer hat mit den ›Deutungsmustern‹ sein Konzept der kulturellen Deutungsmuster weiterentwickelt: Während es sich bei kulturellen Deutungsmustern um »Wissensstrukturen« handelt, »die über den zu analysierenden Text hinaus auf grundlegendere Inhalte des kulturellen Gedächtnisses der entsprechenden Sprach- und Kommunikationsgemeinschaft verweisen« (Altmayer 2002: 20), bewirkt die spätere Ausweitung des Konzepts eine stärkere Anbindung an Sprache, »als der Begriff sich nunmehr auf sprachlich-diskursiv tradierte und vorgedeutete Wissensressourcen bezieht, mit deren Hilfe in Diskursen Bedeutung zugeschrieben, hergestellt und ausgehandelt wird« (Fornoff 2021: 326).

17 Auf die verbreitete ›Verwirrung‹ wird im Film wiederholt und damit fast leitmotivisch angespielt: Zu Beginn von Seiten Rayans im Hinblick auf die Bereitschaft der Geflüchteten, in Deutschland zu arbeiten (0:01:53), später von Angelika, die alles als »so verwirrend« empfin-

seine Ansichten auch aktiv eintritt. Der Film regt hier dazu an, über eine nationale Identität wie auch über deutsche beziehungsweise europäische Werte zu reflektieren.

4. Fazit

Der Film *Willkommen bei den Hartmanns* lädt zur Empathie für das Schicksal des nigerianischen Migranten Diallo ein. Seinen komödiantischen Charakter erhält der Film einerseits durch kulturelle Differenzkonstrukte, andererseits aber auch durch groteske Übertreibungen, die jeweils dazu dienen, problematische Aspekte der deutschen beziehungsweise europäischen Kultur zu entlarven. Damit ist *Willkommen bei den Hartmanns* sowohl ein Film über die Probleme eines Migranten in Deutschland als auch über die Reaktionen auf ihn und wesentliche Charakteristika der deutschen Gesellschaft im Jahr 2015. Durch den Einsatz des Films im Kontext Deutsch als Fremdsprache kann kulturelles Lernen angeregt werden, das vor allem darin besteht, die Relativität und Problematik von Werten und Selbstbildern herauszuarbeiten, die der westlichen bzw. europäischen Kultur zugerechnet werden können, so in Bezug auf Beziehungen, Ehe und Alter. Zugleich kann in nationale Diskurse eingeführt werden, wie zum Beispiel in die Diskussion um die Willkommenskultur und die zunehmende Spaltung der Gesellschaft. In diesem Zusammenhang regt der Film auch zu Reflexionen über die deutsche nationale Identität an.

Literatur

- Ackermann, Irmgard (2007): Migrantenliteratur, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur*. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart/Weimar. S. 498f.
- Altmayer, Claus (2002): Kulturelle Deutungsmuster in Texten. Prinzipien und Verfahren einer kulturwissenschaftlichen Textanalyse im Fach Deutsch als Fremdsprache, in: *Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht* (ZIF) 6:3. S. 1–25.
- Altmayer, Claus/Hamann, Eva/Magosch, Christine et al. (2016): Einleitung, in: Claus Altmayer (Hg.): *Mitreden. Diskursive Landeskunde für Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*. Stuttgart. S. 7–12.

det (0:17:13), und von Diallo, der sich ebenfalls als etwas »verwirrt« bezeichnet (0:25:47). Das Motiv wird zudem wieder aufgenommen, als Diallo feststellt, Sofie sei »verwirrt« (0:34:54), weil sie Probleme mit der Studienwahl und noch keine Familie hat.

- Altmayer, Claus (2020): ›Erinnerungsorte‹ im Kontext von Deutsch als Fremd- und Zweitsprache – aus der Sicht einer kulturwissenschaftlich transformierten ›Landeskunde‹, in: Frank Thomas Grub/Maris Saagpak (Hg.): *Brückenschläge Nord. Landeskunde an der Schnittstelle von Schule und Universität. Beiträge zur 4. Konferenz des Netzwerks Landeskunde Nord in Tallinn am 26./27. Januar 2018*. Berlin/Bern. S. 11–39.
- Arendt, Christine (2019): Kulturelle Identität und Filmnarratologie in *Almanya. Willkommen in Deutschland* und didaktische Implikationen für den DaF-Unterricht, in: Tina Welke/Renate Faistauer (Hg.): *Eintauchen in andere Welten. Vielfalt ästhetischer Texte im Kontext Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache*. Wien. S. 61–86.
- Badstübner-Kizik, Camilla (2020): Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungsorte im Kontext Deutsch als Fremdsprache, in: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht (ZIF)* 25: 1. S. 649–675.
- Bredler, Eva Maria (2021): Können Versammlungen vor Privathäusern von Politiker:innen verboten werden?, Verfassungsblog, 17.12.2021, [online] <https://verfassungsblog.de/heimgesucht/> [Stand: 21.03.2023].
- Detjen, Marion (2020): »Wir schaffen das« oder »revolutionäres Bewusstsein«? Überlegungen zur Willkommenskultur 2015, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)*, 17.07.2020, [online] <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/312830/wir-schaffen-das-oder-revolutionaeres-bewusstsein/> [Stand: 21.03.2023].
- Dobstadt, Michael (2015): friedliche Revolution – Wende – Friedliche Revolution: DDR-Erinnerungsworte als Gegenstände einer kulturwissenschaftlichen Landeskunde in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache, in: Michael Dobstadt/Christian Fandrych/Renate Riedner (Hg.): *Linguistik und Kulturwissenschaft. Zu ihrem Verhältnis aus der Perspektive des Faches Deutsch als Fremd- und Zweitsprache und anderer Disziplinen*. Frankfurt a.M. S. 151–173.
- Fornoff, Roger (2021): Forschungsansätze der Kulturstudien im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache, in: Claus Altmayer/Katrin Biebighäuser/Stefanie Haberzettl/Antje Heine (Hg.): *Handbuch Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Kontexte, Themen, Methoden*. Berlin. S. 321–339.
- Göktürk, Deniz (2000): Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?, in: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar. S. 329–347.
- Guinan-Bank, Vanessa (2017): Nach Köln: Zwischen Willkommens- und Ablehnungskultur, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)*, 07.02.2017, [online] <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/242070/nach-koeln-zwischen-willkommens-und-ablehnungskultur/> [Stand: 21.03.2023].

- Haase, Peter/Höller, Michaela (Hg.) (2017): *Kulturelles Lernen im DaF/DaZ-Unterricht. Paradigmenwechsel in der Landeskunde. Materialien Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 96. Göttingen.
- Hansen, Klaus P. (2011): *Kultur und Kulturwissenschaft*. 4. vollst. überarb. Aufl. Tübingen.
- Heckmann, Friedrich (2012): Willkommenskultur was ist das, und wie kann sie entstehen und entwickelt werden?, in: *Europäisches Forum für Migrationsstudien*, efm Paper 7/2012.
- Herbert, Ulrich/Schönhagen, Jakob (2020): »Wir schaffen das«. Vor dem 5. September. Die »Flüchtlingskrise« 2015 im historischen Kontext, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APuZ), [online] <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/312832/vor-dem-5-september/> [Stand: 20.03.2023].
- Jahn, Michael (2016): Willkommen bei den Hartmanns, Filmtipp Vision Kino, [online] www.visionkino.de [Stand: 20.03.2023].
- Kornmeier, Claudia (2022): Corona-Proteste. Verbot von Demos vor Politiker-Häusern rechtens?, in: *tagesschau.de*, 21.02.2022, [online] <https://www.tagesschau.de> [Stand: 21.03.2023].
- Kuhn, Markus (2013): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin.
- Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hg.) (2013): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston.
- Lay, Tristan/Koreik, Uwe/Welke, Tina (Hg.) (2018): Filme im DaF-DaZ-Unterricht (Themenheft), in: *Informationen Deutsch als Fremdsprache* (Info DaF), 45 H, 1. Berlin/Boston.
- Nies, Martin (2015): Culture-Clash-Komödien der Gegenwart. Konzeptionen von Transkulturalität, Differenzkulturalität und Gender in Türkisch für Anfänger, Fack ju Göhte und Zwei Familien auf der Palme, in: *VZKF. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*, [online] 1/2015.
- Rohowski, Gabriele (2012): Nachkriegsliteratur/Literatur nach 1968, in: Heinz Drügh/Susanne Komfort-Hein/Andreas Kraß et al. (Hg.): *Germanistik: Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart. S. 359–367.
- Scholz, Stephan (2016): Willkommenskultur durch »Schicksalsvergleich«. Die deutsche Vertreibungserinnerung in der Flüchtlingsdebatte, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APuZ), [online] <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/229823/willkommenskultur-durch-schicksalsvergleich/> [Stand: 25.03.2023].
- Stiletto, Stefan (2017): *Ein Film von Simon Verhoeven. Willkommen bei den Hartmanns*. Filmheft mit Materialien für die schulische und außerschulische Bildung. In Zusammenarbeit mit Vision Kino. Hamburg.
- Tannous, Samer/Hachmöller, Gerd (2021): *Kommt ein Syrer nach Rotenburg (Wümme). Versuche meine neue deutsche Heimat zu verstehen*. München.

- Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hg.) (2010): *Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Unter Mitarbeit von Clara Aimée Toth. Wien.
- Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hg.) (2015): *Film im DaF/DaZ-Unterricht*. Unter Mitarbeit von Valerie Bauernfeind. Wien.
- Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hg.) (2019): *Eintauchen in andere Welten. Vielfalt ästhetischer Texte im Kontext Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache*. Unter Mitarbeit von Stephan Kurz. Wien.
- Zander, Peter (2016): Eine fast normale Familie: »Willkommen bei den Hartmanns«, in: *Berliner Morgenpost*, aktualisiert: 02.11.2016, [online] <https://www.morgenpost.de/kultur/article208629563/Eine-fast-normale-Familie-Willkommen-bei-den-Hartmanns.html> [Stand: 11.03.2023].

Filmographie

- Akin, Fatih (2002): *Solino*. Deutschland.
- Akin, Fatih (2004): *Gegen die Wand*. Deutschland/Türkei.
- Akin, Fatih (2009): *Soul Kitchen*. Deutschland.
- Aladağ, Züli (2005): *Wut*. Deutschland.
- Bohm, Hark (1988): *Yasemin*. Bundesrepublik Deutschland.
- Buck, Detlev (2006): *Knallhart*. Deutschland.
- Fassbinder, Rainer (1974): *Angst essen Seele auf*. Bundesrepublik Deutschland.
- Kutlucan, Hussi (1998): *Ich Chef, Du Turnschuh*. Deutschland.
- Onneken, Edzard/Schmitz, Oliver et al. (2006–2008): *Türkisch für Anfänger*. Idee: Bora Dagtekin. Deutschland.
- Saul, Anno (2005): *Kebab Connection*. Deutschland.
- Verhoeven, Simon (2016): *Willkommen bei den Hartmanns*. Deutschland.

Internetquellen

- Bayerischer Filmpreis (o. D.): [online] <https://www.bayern.de/verleihung-des-bayerischen-filmpreises-2016/> [Stand: 25.03.2023].
- Blog (2023): Goethe-Institut Canada, [online] <https://blog.goethe.de/arthousefilm/archives/699-EUFF-Encore-Welcome-back-to-Germany.html> [Stand: 25.03.2023].
- Culture Clash Comedies (o. D.): Das Lexikon der Filmbegriffe, [online] <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cultureclashcomedies-9188> [Stand: 17.03.2023].
- Culture-Clash-Komödie (2023): Wikipedia, [online] <https://de.wikipedia.org/wiki/Culture-Clash-Kom%C3%B6die> [Stand: 18.03.2023].

- Deutscher Comedypreis 2017 (2023): Wikipedia, [online] https://de.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Comedypreis_2017 [Stand: 31.03.2023].
- Deutscher Filmpreis 2017 (2023): Wikipedia, [online] https://de.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Filmpreis_2017 [Stand: 25.03.2023].
- Einwanderungsland (2023): Wikipedia, [online] <https://de.wikipedia.org/wiki/Einwanderungsland> [Stand: 17.03.2023].
- Europäischer Filmpreis 2017 (2023): Wikipedia, [online] https://de.wikipedia.org/wiki/Europ%C3%A4ischer_Filmpreis_2017 [Stand: 25.03.2023].
- Flüchtlingskrise in Deutschland 2015/2016 (2023): Wikipedia, [online] https://de.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%BChtlingskrise_in_Deutschland_2015/2016 [Stand: 20.03.2023].
- Friedenspreis des Deutschen Films (2023): Wikipedia, [online] https://de.wikipedia.org/wiki/Friedenspreis_des_Deutschen_Films_%E2%80%93_Die_Br%C3%BCcke#Hauptpreis [Stand: 25.03.2023].
- Goldene Leinwand (o.D.): [online] <https://web.archive.org/web/20190709084817/https://www.goldene-leinwand.de/preistraeger/goldene-leinwand/> [Stand: 25.03.2023].
- Merkel auf der Sommerpressekonferenz vom 31.08.2015, [online] https://www.youtube.com/watch?v=5eXc5Sc_rnY [Stand: 27.03.2024].
- Willkommen bei den Hartmanns* (2023): Wikipedia, [online] https://de.wikipedia.org/wiki/Willkommen_bei_den_Hartmanns [Stand: 28.03.2023].

Migranten zwischen den Schweizer Alpen und dem Mittelmeer

Peter Stamms Roman *Weit über das Land* und Homers *Odyssee* als interkultureller Raum

Peter Arnds

Abstract Peter Stamm's novel *Weit über das Land* (2016) features the protagonist Thomas who, like Homer's Odysseus, one day leaves his wife and family behind, walks away, and does not return for twenty years. Stamm bases his narrative loosely on Homer's *Odyssey*. Astrid, the wife left behind, resembles Penelope, and the final, rather moving, scene evokes Odysseus's return. What other parallels with Homer can we detect in this text? Does Stamm employ the concept of Odysseus's *Irrfahrt* to critique Swiss conditions? This article examines the psychogeography of Stamm's novel in its intertextuality with Homer by way of several theoretical paradigms – Deleuze/Guattari's rhizome, Agamben's *homo sacer*, and Huizinga's *homo ludens* – to analyse to what extent the Swiss Alps and the Mediterranean become an intercultural space.

Keywords: Swiss literature, Homer, Alps, Mediterranean, rhizome, *homo sacer*, *homo ludens* (Schweizer Literatur, Homer, Alpen, Mittelmeer, Rhizom, *Homo sacer*, *Homo ludens*)

Peter Stamms Roman *Weit über das Land* (2016) handelt von Thomas' Reise, der eines Tages seine Familie verlässt, in die Alpen wandert und, wie Odysseus, zwanzig Jahre fortbleibt. Dieser Artikel demonstriert die nahe Verwandtschaft von Stamms Roman mit Homers *Odyssee*. Thomas' Gattin Astrid erinnert an Penelope und die bewegende Rückkehr des Protagonisten orientiert sich nah an der des griechischen Helden. Welche anderen Parallelen lassen sich im Text aufspüren? Benutzt Stamm das Konzept der Irrfahrt des Odysseus, um die Schweizer Verhältnisse zu kritisieren? Ich untersuche in diesem Artikel die Psychogeographie des Romans sowie dessen Intertextualität anhand einer Reihe kulturtheoretischer Paradigmen – Deleuzes und Guattaris Rhizom, Agambens *Homo sacer* und Huizingas *Homo ludens* –, um zu zeigen, inwiefern die Schweizer Alpen und das Mittelmeer einen interkulturellen Raum bilden.

Wer kennt ihn nicht, den Traum, einmal einfach zu verschwinden, verloren zu gehen und sich jeglicher sozialen Verantwortung zu entziehen? Es ist ein Traum von spontanen Aufbrüchen, davon, alles hinter sich zu lassen, ohne jemals zurückzublicken. Die wenigsten Reisen passen jedoch in dieses Bild, denn meistens sind sie auf die eine oder andere Art geplant. Das gilt auch für das Reisen in der Weltliteratur, wo es eher selten zu spontanen Aufbrüchen und ziellosem Herumirren kommt. Homers *Odyssee* mag uns zunächst insofern als Ausnahme erscheinen, als die zwanzig Jahre andauernden Reisen des Odysseus als Irrfahrten beschrieben werden. Letztendlich entzieht sich aber auch die *Odyssee* der Beliebigkeit und Zufälligkeit, da Odysseus von den Göttern gelenkt wird und seine Reisen und Mühen dazu dienen, die Identität des Helden nach und nach zu konstruieren. Außerdem blickt Odysseus immer wieder zurück, seine Reise verliert nie ihr Telos aus den Augen, jene Idee des *Nostos*, seine Heimkehr zu Penelope, von der er zwanzig Jahre lang getrennt ist.

Die Beschreibung der *Odyssee* als Irrfahrt spiegelt den scheinbar willkürlichen Charakter der Reise von Odysseus über das Mittelmeer wider. Solche willkürlichen Reisen, vor allem die zu Fuß über ungewöhnlich lange Zeiträume, sind in der zeitgenössischen Literatur rar gesät. In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ist Peter Stamms *Weit über das Land* (2016) ein solcher Text. Er handelt vom unsteten Wandern des Schweizers Thomas, der eines Tages einfach losgeht, in die Schweizer Wälder und Berge hinein, und seine Familie zurücklassend, wie Odysseus, zwanzig Jahre nicht wieder heimkehrt. Es ist ein Thema, dieses plötzliche Verschwinden und Untertauchen, das Stamm von seinem ersten Roman an zu faszinieren scheint, denn dort, in *Agnes* (1998), heißt es bereits:

Die Landschaft, durch die wir fuhren, hatte etwas Ungefähres, Ungenaues. Als wir durch einen Wald kamen, konnte ich mir vorstellen, was Agnes gemeint hatte, als sie sagte, man könne in diesen Wäldern spurlos verschwinden. Dann und wann kamen wir an Häusern vorbei, die nicht allein standen und doch kein Dorf bildeten. Auch hier, dachte ich, könnte man verschwinden, ohne jemals wieder gefunden zu werden. (Stamm 2009: 34f.)

Dieses Verschwinden auf Kosten einer sozialen Verantwortlichkeit, insbesondere die Flucht des (Anti-)Helden vor seiner Frau und den Kindern aus dem sozialen Raum hinaus in den Abenteuerraum, die Bergwelt bzw. das Meer, hat diverse literarische Vorgänger. Für das neunzehnte Jahrhundert seien vor allem zwei zentrale Texte erwähnt, in denen die Motivation des Protagonisten an Stamms in die Alpen aufbrechenden Thomas erinnert, Ludwig Tiecks Märchennovelle *Der Runenberg* (1804) aus der deutschen Romantik und in der amerikanischen Literatur Washington Irving's Erzählung *Rip van Winkle* (1819). Wie Homers *Odyssee* und Stamms Roman handelt es sich dabei um zwei Texte, die genau das zur Schau stellen, was Leslie Fiedler einst beschrieb als eine Literatur, die Männer auf der Flucht zeigt,

»on the run, harried into the forest and out to sea, down the river or into combat – anywhere to avoid ›civilization‹ [...] and responsibility« (Fiedler 1962: xx-xxi) – Männer also, die, wie Judith Fetterley brillant im Zusammenhang mit Irvings Klassiker analysierte, ganz und gar dem Lustprinzip frönen: »[their commitment] is to pleasure and play« (Fetterley 1991: 504).

Obwohl sich zwischen Stamms Roman und Irving und Tieck ebenfalls eine enge Intertextualität auftut, zumal alle drei Männer ihre Familie für die Bergwelt aufgebend jahrelang verschwinden, möchte ich mich in diesem Kapitel vorwiegend auf den Vergleich mit Homers Odysseus sowie auf den Alpenraum und das Mittelmeer als interkulturelle und über drei theoretische Paradigmen (Giorgio Agambens *Homo sacer*, Gilles Deleuzes und Feliz Guattaris glatter Raum und rhizomatischer Weg und Johan Huizingas *Homo ludens*) erfassbare Spielplätze des verantwortungslosen Helden konzentrieren.

Es ist nicht nur das zwanzigjährige Fortbleiben seines Protagonisten Thomas, das Stamms *Weit über das Land* mit Rip Van Winkle und Odysseus verbindet. Thomas' Gattin Astrid ähnelt Penelope. Beide Ehefrauen haben ihr Herz zur Geduld geschult, während sie auf ihre Männer warten, und beide zeigen eine beeindruckende Resistenz gegenüber anderen um sie werbenden Männern. Während jeder einzelne Freier in Ithaka um Penelope wirbt, widersetzt sich Astrid den Annäherungsversuchen des Polizeikommissars, den sie zunächst hinzuzieht, um ihren Mann zu finden. An Penelopes Traurigkeit, ihre stille Trauer um Odysseus und ihre Einsamkeit in ihrem Schmerzbett erinnern auch Stamms Zeilen über Astrid: »[A]ber nachts im Bett, wenn sie nicht einschlafen konnte, dachte sie an Thomas und war ganz sicher, dass er nicht tot war« (Stamm 2016: 188). Es sind beide passive Frauen, Penelope mehr als Astrid, doch beide verharren in einer Warteposition, sind duldsam, während ihre Männer sich auf den Spielplätzen der Welt herumtreiben. Auch bei Tieck ist das so, Elisabeth, Christians Frau, ist passiv, erduldet, leidend und am Ende ganz verlassenen, denn ihr Mann läuft in der Bergwelt einer Vision nach, die ihn in den Wahnsinn stürzt. Dies ist anders in Irvings *Rip van Winkle*, wie Fetterley uns gezeigt hat, denn hier bildet die zurückgelassene Ehefrau einen stärkeren Kontrast zum Mann. Sie ist die agierende, die die Politik in die Hand nimmt, während ihr Mann Rip seine Ehe sowie die amerikanische Revolution in den Bergen verschläft:

While the desire to avoid work, escape authority and sleep through the major decisions of one's life is obviously applicable to both men and women, in Irving's story this ›universal‹ desire is made specifically male. Work, authority, and decision making are symbolized by Dame Van Winkle and the longing for flight is defined against her. (Fetterley 1991: 564)

Es begegnen uns in dieser Literatur also Männer, die sich freiwillig und auf Dauer vom *contrat social* entfernen und in einen Naturzustand begeben, was sie mit jenem

Homo sacer verbindet, den die Gemeinschaft letztendlich für tot erklärt. So sagt in Tiecks *Runenberg* Christian zu seiner Frau, als diese ihn am Ende noch einmal aus der Bergwelt und dem Wahnsinn verfallen auftauchen sieht: »Sey ruhig, sagte er, ich bin dir so gut wie gestorben« (Tieck 2003: 111). In Irvings legendärer Erzählung hat die Gemeinschaft Rip Van Winkle ebenfalls für tot erklärt und wie Odysseus und Thomas bleibt er zwanzig Jahre lang fort, im Gegensatz zu ihnen stirbt ihm jedoch seine Frau weg, was ihn sogar, da er unter ihrer »Pantoffelherrschaft« (Irving 2015: 77) immer gelitten hat, zu erleichtern scheint. Während Thomas' Name schließlich von der Liste der gesuchten Personen gestrichen wird, da er von allen außer Astrid für tot gehalten wird, prophezeit Kirke Odysseus vor seinem Abstieg in das Haus des Hades, dass er und seine Gefährten »zweimal Sterbende« seien, während andere nur einmal sterben (Homer 2022: 193). Thomas' Bewusstsein, nicht mehr zur Gemeinschaft zu gehören (vgl. Stamm 2016: 149), ja sogar seine Angst, »Jäger könnten ihn [...] aufstöbern wie ein Wild« (Stamm 2016: 183) und damit den Bann brechen, in dem er sich befindet (vgl. Stamm 2016: 183), entspricht dem Status von Odysseus als *Homo sacer*. Odysseus ist ständig den Göttern ausgeliefert, die Grenze zwischen seiner Sterblichkeit und seiner Göttlichkeit stets unscharf. Nach Agamben entspricht dieser Zustand dem des *Homo sacer*, der von der Gemeinschaft abgesondert, verstossen und dadurch bereits *diis debitae*, »den Göttern geweiht/verfallen« ist (Agamben 2002: 83).

Thomas' Verschwinden aus der »eingespielten« (Stamm 2016: 149) Welt der Schweiz, wie er sagt, in den Naturzustand hinein erinnert an Odysseus' Verschleierung seiner Identität, sein Verschwinden im Mittelmeerraum. Es ist eine Verschleierung, die von Calypso erleichtert wird, deren Name diese Idee des Versteckens impliziert und die ihn sieben Jahre lang im Exil hält, dem traditionellen Zeitrahmen im Mythos, in dem sich Menschen in Tiere verwandeln (im Werwolf-Mythos zum Beispiel; vgl. Walker Bynum 1998: 1011). Unterstützt von Athene ist Odysseus aber auch Meister der Verkleidungen – er kehrt als alter Bettler und Vagabund nach Ithaka zurück – und er löscht seine eigene Identität vollständig aus, indem er den Zyklopen täuscht und sich ihm gegenüber während der Flucht mit dem Namen »Niemand« ausweist (Homer 2022: 146).

An die List und den Einfallsreichtum von Odysseus erinnern Thomas' diverse Tricks, seiner Heimat zu entkommen. In diesem Detail unterscheidet er sich von Odysseus, dessen einziges Ziel gerade die Heimkehr – *Nostos* – ist. Die Vorstellung von Odysseus' rechtmäßigem Platz zu Hause, dem Zufluchtsort aller Migranten und, in Agambens Theoretisierung, dem *veum* in der altgermanischen Rechtsformel des *vargr i veum* (des *Homo sacer*, der einen Zufluchtsort benötigt [vgl. Agamben 2002: 114]), destabilisiert jedoch seine Rolle als *Homo sacer* und markiert die Freier selbst als Gesetzlose und *vargr i veum* (Wölfe im Heiligtum), da sie seit vielen Jahren das Gesetz der *Xenia*, der Gastfreundschaft, missbrauchen.

Der Fremde, *Xenos*, befindet sich in einem Spannungsfeld zwischen »Außenseiter« und »Gast«, wobei der Brauch der Gastfreundschaft darauf abzielt, den Fremden in einen Gast zu verwandeln (Belfiore 1993/94: 115). Die Freier erreichen jedoch nie den Status von *Xenos* als Gast, sondern bleiben für immer die metaphorischen Wölfe, in denen auch die altgermanische Tradition den *Friedlosen* und den damit in einem permanenten Kriegszustand befindlichen Gesetzlosen sieht. Der dauerhafte Status der Freier im Kriegszustand erfordert dann auch das Ende des Epos, da Odysseus der Einzige ist, der sie besiegen kann. Er kann dies aufgrund seiner eigenen Position als *Homo sacer* tun, der sich in einem extremen Spannungsfeld zwischen Heimat und Außenwelt, zwischen potentieller Gastgeberchaft und Feindseligkeit befindet. Dies spiegelt jene Art von Symmetrie zwischen Odysseus und den Freiern wider, die Agamben für den Souverän und den *Homo sacer* identifiziert hat, beide außerhalb des Gesetzes:

An den beiden äußersten Grenzen der Ordnung stellen der Souverän und der *homo sacer* zwei symmetrische Figuren dar, die dieselbe Struktur haben und korreliert sind: Souverän ist derjenige, dem gegenüber alle Menschen potentiell *homines sacri* sind, und *homo sacer* ist derjenige dem gegenüber alle Menschen Souveräne sind. (Agamben 2002: 94)

Wir beobachten den Missbrauch von *Xenia* an anderer Stelle in der *Odyssee*, am prominentesten vielleicht in der Zyklopen-Episode, in der Polyphem beginnt, Odysseus' Mannschaft zu verschlingen, anstatt ihnen Nahrung und Unterkunft zu gewähren. Der Recht und Gesetze missachtende (vgl. Homer 2022: 141) Zyklop entspricht dem Archetypus des unzivilisierten wilden Mannes und ein schwaches Echo darauf mag der Leser von Stamms Roman in Thomas' eigener Abstreifung aller bürgerlichen Spielregeln und Kultur vernehmen. Obwohl Polyphem der Sohn Poseidons ist, der fortan die Reise des Odysseus verfolgt, findet er sich aufgrund seines Kannibalismus in jener Grauzone zwischen Mensch und Tier (»wie ein im Gebirge sich nährenden Löwe« [Homer 2022: 143]) wieder, einer Liminalität, die auch den Rückzug von Thomas kennzeichnet, der in einer abgelegenen Berghütte »wie die Tiere« überwintern will (Stamm 2016: 179). Wie Odysseus dringt Thomas in dieser Episode in die Behausung eines anderen ein und verletzt damit das Gesetz der *Xenia* (vgl. Jones 2003: xxiv).

Während der Zyklop in seiner Kulturlosigkeit den *idiotes* im aristotelischen Sinne, den außerhalb der *polis* und in der griechischen Gedankenwelt vornehmlich im Gebirge Lebenden, gleichkommt, die in ihrer Gesetzlosigkeit keine politischen Ämter bekleiden, sehen wir diesen Status bei Thomas in seiner Selbstdistanzierung von der zivilisierten Welt. Seine Wanderung als physisches *déplacement* und Irrgang aus der Perspektive der Gemeinschaft, die er verlässt, suggeriert auch eine Art geistiges *déplacement*, das buchstäblich an *Verrücktheit* grenzt. Obwohl Odysseus über das

Mittelmeer streunt, sind seine scheinbar zufälligen Irrfahrten Teil einer fortschreitenden Selbstverwirklichung, wie Paul Ricœur gezeigt hat (Ricœur 1987: 72–74). Alles, was Odysseus unternimmt, ist vom Schicksal bestimmt und hat die Funktion, seinen Charakter zu bilden und ihn zurück zu seinen Anfängen zu geleiten. Das ist ganz anders bei Thomas, der keine Bildung im klassischen Sinne durchmacht, sodass seine Wanderungen uns eher als Torheit denn als persönliches Wachstum erscheinen mögen. Sein Aufenthalt jenseits von Recht und Kultur, zumindest solange er im Schweizer Alpenraum unterwegs ist, erinnert eher an die Gesetz- und Kulturlosigkeit der Zyklopen als an das Telos der Wanderungen Odysseus'. Dem entsprechend verliert sich Thomas' Reise schließlich in vage Landschaften (Stamm 2016: 64), ähnlich wie Katherines Reise in Stamms zweitem Roman *Ungefähre Landschaften* (2001). Wie Susanne Kaul überzeugend argumentiert, handelt es sich um Landschaften, die den inhärenten Mangel an Richtung und Telos widerspiegeln, der für alle Prozesse des Determinismus und der Bildung typisch sei, sodass eine solche Landschaft »nichts enthält, was einem markierten Weg ähnelt« (Kaul 2004: 193). Thomas' zielloses, oft von Wegen wegführendes Driften durch die Schweizer Alpen sowie die psychologische Unbestimmtheit seines Wanderns sprechen von der Willkür, Fragmentierung und Heterogenität seines Lebens, dem völligen Fehlen einer vermeintlichen Einheit im Handeln. Es ist diese Art von Freiheit des *Homo sacer*, dessen Schicksal unbestimmt ist, die Thomas von Odysseus unterscheidet. Während die *Odyssee* in ihrer Poetik der Einheit des Handelns (Bittner 1997: 97–110) ein aristotelisches Grundprinzip spiegelt, indem Odysseus alle seine Handlungen dem einen Endzweck unterwirft, die Heimat zu erreichen, kommt Thomas eines Tages eher spontan diese Idee – nach zwanzig Jahren genau in dem Moment, als er irgendeinen niederen Job verrichtet und sein Chef ihn als einen »verdammten Idioten« beschimpft (Stamm 2016: 220). So bereut Thomas plötzlich sein Leben auf der Straße und beschließt so spontan wie er losgegangen ist, sich wieder auf den Heimweg zu machen.

Eine der engsten Parallelen zur *Odyssee* erscheint dann in Stamms letzter, höchst bewegender Szene. Es ist der Augenblick, in dem der Held zurückkehrt, aber im Gegensatz zu Thomas' plötzlichem Wiederauftauchen wird Odysseus nur von seinem alten Jagdhund Argos bemerkt: »Dort lag Argos, der Hund, der von Hundeläusen bedeckt war. Als der wahrnahm, dass es Odysseus war, der ihm nahte, wedelte er mit dem Schwanz und senkte die Ohren, die beiden. Doch er vermochte nicht mehr, zu seinem Herren zu kommen. Der aber blickte zur Seite und wischte sich ab eine Träne« (Homer 2022: 286f.). Auch Stamm bringt einen alten Hund auf die Bühne: »Ihr Hund, ein alter Labrador, kam in die Küche getraut und schnüffelte an seinem leeren Napf herum. Astrid sah, wie er den Kopf hob und die Ohren spitzte, noch bevor sie das Geräusch des Gartentors wahrgenommen hatte. Da wusste sie, dass er zurückgekommen war« (Stamm 2016: 222).

Es besteht eine gewisse Symmetrie zwischen Odysseus, der in der Gestalt eines Bettlers zurückkehrt und dessen Körper mit schmutzigen Lumpen bedeckt ist, und seinem von Läusen befallenen Hund. Beide sind sie aus der Gemeinschaft verstoßen, im Exil, jene Melancholie reflektierend, die Robert Burton in *Anatomy of Melancholy* (1621) als »canine melancholy« bezeichnet (Gowland 2006: 18). Dasselbe gilt für Thomas und seine eigene Synergie mit Hunden, nicht so sehr mit dem zu Hause, sondern vielmehr dem, mit dem er zeitweise unterwegs ist, »ein Streuner wie er« (Stamm 2016: 218f.). Die Anwesenheit der Hunde als *companion species* und in ihrer »cross-species sociality« (Haraway 2003: 4) unterstreicht den Status des Vagabunden (Streuner) für beide Protagonisten, wobei das Wort »streunen«, das Stamm benutzt, vom mittelhochdeutschen »striunen« abgeleitet ist, in der Bedeutung von »schnuppernd umherstreifen«, »auf neugierige oder verdächtige Weise nach etwas forschen« (vgl. Der Streuner o.D.). Der Streuner als Hund/Vagabund, der Odysseus mit Thomas verbindet, und das Konzept von Burtons *melancholia canina* haben, nebenbei bemerkt, eine Variante in Walter Benjamins Hund als Melancholiker, der Nasutulo im Ursprung des deutschen Trauerspiels (vgl. Benjamin 1991: 330), der mit der Nase nah am Boden vor seiner Vergangenheit davonläuft und für den das Vergessen ein produktiver Prozess ist.

Doch es gibt noch weitere Anklänge an Homer. Die stete Versuchung und Gefahr des Vergessens begleiten beide Reisenden: So etwa die Sirenen-Episode der *Odyssee*, als Thomas ein Bordell besucht und sich einfach mit einem Drink begnügt. Wie Homers Lotusfresser, die Odysseus vergessen lassen, warum er unterwegs ist, vergisst sich Thomas beim Gehen in den Alpen; und in Buch XI besucht Odysseus das Land der Toten, ein Kapitel, das in Thomas' Todes- und *out-of-body-experience* schwach nachhallt, als er in eine Gletscherspalte fällt. Als Odysseus die Unterwelt besucht, wird er sich des Vergehens der Zeit bewusst, zumal der Prophet Tiresias ihm die Zukunft voraussagt. Odysseus nimmt jedoch bereitwillig das Elend der Sterblichkeit in Kauf und weist auch Calypsos Versprechen der Unsterblichkeit zurück. Sein einziges Ziel ist es, eines Tages nach Hause zurückkehren zu können. Ganz anders bei Thomas, der den Gedanken an eine Heimkehr ablegt, bis er nach zwanzig Jahren des Umherirrens endlich genug davon hat. Anders als Odysseus scheint er nach Unsterblichkeitsblicken zu streben, die eng an sein Wandern durch das alpine Terrain gebunden sind, wobei die ewige Faszination der Bergwelt Stamms Bezug auf romantische Ideale andeutet. Thomas scheint sich dem Diktat der Zeit zu entziehen und entdeckt eine ewige Gegenwart, solange er »durch eine menschenleere Welt« wandelt (Stamm 2016: 61). Wie die Kameraden des Odysseus, die von den Lotusblüten essen und dadurch die »Heimkehr vergessen« (Homer 2022: 137), hatte Thomas »sich ganz vergessen« (Stamm 2016: 149), obwohl er weiß, dass er nicht nach Hause zurückkommen würde (vgl. Stamm 2016: 156).

Stamms Roman untersucht insbesondere das Gehen in seiner Langsamkeit und seiner Verbindung mit Zeit und Emotion. Die Zeit, solange Thomas weiter geht,

wird ins Unendliche gedehnt. Ein Schritt folgt dem anderen, sodass die Langsamkeit, die dem Gehen innewohnt, die Tendenz hat, die Zeit auszudehnen, »independent of minutes and hours« (Kagge 2019: 17), wodurch das Leben scheinbar verlängert wird. Bei seinem Aufstieg in die Bergwelt hat Thomas' »langsame[r] Pendelschritt, den er sich in den Bergen angewöhnt hatte und den er stundenlang durchhalten konnte« (Stamm 2016: 133), das Potential für Permanenz. Hin und wieder glaubt er, die Zeit selbst habe sich für ihn verändert, indem er in der Zeit rückwärts (vgl. ebd.: 152) oder in Zeitlupe (vgl. ebd.: 153) und wie in einem Labyrinth »gefangen in einem Felsen« wandert (ebd.: 153).

Es ist dieses Bild des Labyrinths und des Mangels an Richtung und Telos, das Thomas' Reise rhizomatisch erscheinen lässt. Das Rhizom, wie es Deleuze und Guattari beschrieben haben, zeichnet sich durch einen Mangel an Linearität aus und ist in seiner Fähigkeit, Fluchtlinien zu öffnen, ambivalent. Als Bild der Verstrickung ist es anti-genealogisch, anti-hierarchisch und anti-teleologisch. Des Rhizoms leicht ausziehbare Wurzeln, wie sie bei Knollenfrüchten und Zwiebeln vorkommen, machen es zum klassischen Bild nomadischer Wanderschaft. Anstatt eine eindeutige Dialektik zu bieten, ergänzen sich Rhizom und Arboreszenz – die Tiefenwurzel – oft gegenseitig, so Deleuze und Guattari, die argumentiert haben, dass es »Arboreszenzknotten in Rhizomen gibt« (Deleuze/Guattari 1987: 20). Es stellt sich nun die Frage, ob die Odyssee als Irrfahrt das Rhizom widerspiegelt. Ich würde argumentieren, dass Odysseus' *Nostos*-Orientiertheit sowie die Vorherbestimmung seiner Reise, die weitgehend von Göttern gelenkt wird, arboreszenter erscheinen als die Wanderung von Thomas, wenn auch als Irrfahrt mit ihrem Potential, das *Nostos* zu verlieren.

Da das Rhizom keine lineare Richtung zeigt, sondern ein offenes Ende und unzählige Fluchtlinien bietet, die sich wie ein Knäuel Spaghetti kreuzen, hat es eine besondere Beziehung zu Zeit und Raum. Für Thomas erweckt das Wandern auf den rhizomatischen Pfaden der Alpen den Eindruck einer permanenten Präsenz. Er wandelt in glatter Zeit, die ihre Konturen und Begrenzungen verloren hat, was Thomas in seiner Fähigkeit, die Vergangenheit auszulöschen, so vergesslich macht wie die Lotophagen in der *Odyssee*. Als Ort konstituieren die Alpen das, was Deleuze und Guattari als glatten Raum definiert haben: nomadischer, unzivilisierter Raum – die Wüste, Steppe, endlose Wälder, das Meer, und, trotz ihrer Vertikalität, die Berge. Der gekerbte Raum hingegen ist ein urbaner Raum, der seine glatte Oberfläche verloren hat und von einer Struktur und Regeln bestimmt wird. Er ist das Spielfeld des *contrat social*. Der gekerbte Raum enthält unnatürliche Grenzen, ist der Raum des Nationalstaats. Während der glatte Raum das von Abweichungen bestimmte Rhizom toleriert, streifen oder kerben gerade Linien den Raum der *polis*. Außerhalb der Polis als Stadt und die Grenzen des Nationalstaates ignorierend verliert der glatte Raum seine politischen Züge; er ist ein Ort abseits des Rasters, ein Nicht-Ort aus der Sicht des politischen Lebens, das innerhalb der Gemeinschaft existiert. Dennoch

kann er auf persönlicher Ebene ein Ort des gesteigerten Bewusstseins sein, wo eine grenzenlose Freiheit Thomas das Glück eines Nomaden verleiht.

Dieser interkulturelle glatte Raum, die Alpen bei Stamm, das Mittelmeer bei Homer, ist auch ein Ort, der Johan Huizingas Beschreibung des Spielplatzes in »seiner räumlichen Trennung vom gewöhnlichen Leben« widerspiegelt (Huizinga 2016: 19). Thomas ist nicht nur *Homo sacer*, sondern auch *Homo ludens*, ein einsamer Spieler, der sich aus der eingespielten Welt der Schweiz in seine ganz eigene verspielte Welt (spielerische Welt) zurückzieht. Dieser alpine Spielplatz ist für ihn ein »heiliger Ort« (Huizinga 2016: 19), heilig und abgesondert auch hier im Sinne von *sacer* wie beim *Homo sacer*. Während für diesen jedoch eine solche *sacratio* einen Fluch impliziert, bedeutet sie für den *Homo ludens* Ekstase und Glückseligkeit. Wir sehen dies deutlich in Thomas' Aufenthalt in den Alpen als einem ekstatischen Spielplatz; und doch sind seine gesteigerten Empfindungen nicht ohne auktoriale Ironie.

Diese Ironie liegt in der Tatsache, dass es sich um einen Raum handelt, in dem männliche Egozentrik und rücksichtsloser Egoismus vorherrschen. Im Fall von Thomas, der sich weigert, nach Hause zurückzukehren, sind der Spielplatz und die Zeit, die er dort verbringt, keine vorübergehende Angelegenheit, sondern von Dauer. Indem er all die Jahre an seinem Leben im Naturzustand festhält, strebt Thomas einen dauerhaften Ausnahmezustand an, im Sinne Bachtins einen Karneval, der nicht vorübergeht. Bei Odysseus ist das anders. Sein Ziel, nach Ithaka zurückzukehren, verliert er nie aus den Augen und seine gesamte Reise wird von den Göttern und dem Schicksal gelenkt, obwohl er aus Sicht Penelopes auch seine zwanzig Jahre Spielerei bekommt. Denn, wie Rebecca Solnit es in *Wanderlust* (2001) so prägnant formulierte:

Homer's Odysseus travels the world and sleeps around. Odysseus's wife Penelope stays dutifully at home. [...] Travel, whether local or global, has remained a largely masculine prerogative ever since, with women often the destination, the prize, or keepers of the hearth. (Solnit 2014: 235)

Als Naturzustand sind sowohl Homers Mittelmeer als auch Stamms Alpen *engendered spaces*, es sind maskuline, aber auch animalisierte Räume. Thomas' Irrgang verwandelt ihn von einer domestizierten Spezies in den Archetyp des wilden Mannes, manchmal sogar in ein nacktes Fast-Tier. Die Welt der Alpengipfel, die er erklimmt, ist eine treffende Metapher für den Höhepunkt männlicher Begierde, die Befriedigung phallozentrischer Eroberungsansprüche. Dass Thomas' Frau ihn nach zwanzig Jahren wieder zurücknimmt, entspringt einer männlicher Egozentrik entstammenden Vision. Solnit hat also recht, wenn sie sagt, dass Frauen bei männlichen Reisen oft »das Ziel, der Preis, die Hüter des Herdes« (Solnit 2014: 235) waren: Vielleicht ist Astrid am Ende das einzige Ziel in Thomas' mäandrierendem, labyrinthischem Gang. Während sich Stamm von Homer in seiner subtilen Ironie bezüglich der Gekuld der Frau als Hüterin des Herdes unterscheiden mag, unterscheiden sich die

beiden Autoren in Bezug auf ihre männlich zentrierten Perspektiven nicht sonderlich. Und während Dante Odysseus in die Hölle steckt, weil er verbotenes Terrain sucht, kann Thomas' egoistischer Aufenthalt in der Alpenwelt als genauso sündhaft gelesen werden – ein Irrgang in der Tat –, wenn wir Robert Macfarlane Gehör schenken, der uns an Texte wie Thomas Burnetts *The Sacred Theory of the Earth* (1681) erinnert, wo er schreibt, dass Berge in der christlichen Vorstellung des 17. Jahrhunderts als Überbleibsel gesehen wurden, die zurückblieben, als die Große Sintflut zurückging, »tatsächlich gigantische Andenken an die Sündhaftigkeit der Menschheit« (Macfarlane 2008: 27).

Die Frage nach Treue und Untreue bleibt als Parallele in beiden Texten, mit denen ich diesen interkulturellen, intertextuellen Rundgang beenden möchte. Sowohl Odysseus als auch Thomas schlafen mit anderen Frauen, während ihre Frauen treu auf sie warten, wobei ihre Untreue in gelegentlichen schwachen Momenten ihrer Marathon-Wartezeit nur in Gedanken verbannt wird. James Joyce, der andere Autor, der bekanntermaßen mit Homers *Odyssee* im Kontext des Gehens spielte, hatte, wie wir uns vielleicht erinnern, diese Konstellation auf den Kopf gestellt, indem er Leopold Bloom zum betrogenen Ehemann machte, den Molly Bloom (seine Penelope) mit Blazes Boylan betrügt. Es wurde in der Kritik heftig debatiert über das Joycesche ›Oxymoron der Treue‹, das heißt die Frage, ob Joyce ironisch war, als er Molly das seit Jahrtausenden männliche Vorrecht (vgl. Doherty 1990: 343) verlieh, oder ob Penelope Molly tatsächlich gar nicht so unähnlich sei (vgl. Ames 2003: 132). Weniger abenteuerlustig ist Stamm jedenfalls mit seiner Penelope/Astrid, die in seinem Roman über männliche Eskapaden und Weltenwandern zu kurz kommt.

So lässt sich zusammenfassend sagen, dass sich der interkulturelle Raum in Stamms Roman in seiner Intertextualität mit Homers *Odyssee* offenbart. Dabei steht die Irrfahrt oder, in Thomas' Fall, der Irrgang im Mittelpunkt und verbindet (ähnlich wie in Xavier Kollers Film *Reise der Hoffnung* [1990]) gegensätzliche Welten, den in sich hermetisch abgeriegelten alpinen mit dem offenen, interkulturellen Mittelmeerraum. Astrid, die zurückgelassene Ehefrau, ist in ihrem geduldigen Warten Penelope nachempfunden, Homers Held und Stamms Antiheld verbindet vor allem ihr friedloses Getriebensein, und auch die finale Szene der Heimkehr ist hochgradig intertextuell. Jedoch auch andere Parallelen, so etwa der Gang in die Unterwelt und die Gefahr des Vergessens, lassen sich in beiden Texten nachweisen, die spezifisch den Raum betreffen, den der ewig Wandernde durchquert, sodass hiermit die Festung Schweiz sich in einen intertextuell kosmopolitischen Raum verwandelt. Das Mittelmeer als kosmopolitischer Raum ist dabei in besonderem Maße, sozusagen als ein Katalysatorraum, signifikant. Durch seine subtilen Anspielungen auf Homer verwandelt Stamm die Schweiz in einen interkulturellen Raum. Durch diesen Versuch, mittels der Irrfahrt des Odysseus jene eingespielte und sich stets isolierende Nation zu öffnen, weist Stamm letztendlich auch auf

den Migrationsdiskurs und das Schicksal tausender im Mittelmeer driftenden Migranten.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2002): *Homo Sacer: Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Übers. v. Hubert Thüring. Frankfurt a.M.
- Ames, Keri Elizabeth (2003): The Oxymoron of Fidelity in Homer's ›Odyssey‹ and Joyce's ›Ulysses‹, in: *Joyce Studies Annual*, 14. S. 132–174.
- Belfiore, Elizabeth (1993/1994): Xenia in Sophocles' Philoctetes, in: *The Classical Journal*, Vol. 89, No. 2. S. 113–129.
- Benjamin, Walter (1991): *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, vol. I.1. Frankfurt a.M.
- Bittner, Rüdiger (1997): One Action, in: Amély Rorty (Hg.): *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton. S. 97–110.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Übers. v. Brian Massumi. Minneapolis.
- Doherty, Lillian (1990): Joyce's Penelope and Homer's: Feminist Reconsiderations, in: *Classical and Modern Literature*, Band 10. S. 343–349.
- Fetterley, Judith (1991): ›Introduction: On the Politics of Literature‹ and ›Palpable Designs: An American Dream: Rip Van Winkle‹, in: Robyn R. Warhol/Diane Price Herndl (Hg.): *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick. S. 492–509.
- Fiedler, Leslie (1962): *Love and Death in the American Novel*. New York.
- Gowland, Angus (2006): *The Worlds of Renaissance Melancholy. Robert Burton in Context*. Cambridge.
- Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago.
- Homer (2003): *The Odyssey*. Übers. v. E. V. Rieu. Einleitung v. Peter Jones. London.
- Homer (2002): *Odyssee*. Stuttgart.
- Huizinga, Johan (2016 [1944]): *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*. Tacoma.
- Irving, Washington (2015): *Rip Van Winkle*. Weimar.
- Jones, Peter (2003): Einleitung zu *The Odyssey*. Übers. v. E. V. Rieu. London.
- Kagge, Erling (2019): *Walking. One Step at a Time*. Übers. v. Becky Crook. London.
- Kaul, Susanne (2004): Travelling in Uncharted Territories. The ›Ungefähre Landschaft‹ as a Metaphor for the Self, in: *KulturPoetik*, Bd. 4, H. 2. S. 192–201.
- Macfarlane, Robert (2008 [1988]): *Mountains of the Mind. A History of a Fascination*. London.

- Ricœur, Paul (1987): ›Narrative Funktion und menschliche Zeiterfahrung.« Übers. v. Iris Radisch, in: Volker Bohn (Hg.): *Romantik – Literatur und Philosophie*. Frankfurt a.M. S. 45–79.
- Solnit, Rebecca (2014): *Wanderlust. A History of Walking*. London.
- Stamm, Peter (2016): *Weit über das Land*. Frankfurt a.M.
- Stamm, Peter (2009): *Agnes*. Frankfurt a.M.
- Tieck, Ludwig (2005): *Märchen aus dem Phantastus*. Stuttgart.
- Walker Bynum, Caroline (1998): ›Metamorphosis, or Gerald and the Werewolf«, in: *Speculum*. 73. 4. S. 987–1013.

Internetquellen

- Der Streuner (o.D.): DWDS, [online] <https://www.dwds.de/wb/Streuner> [Stand: 16.03.2024].

»Hätte ich schreiben gelernt, könnte ich nicht nur die Berge, Felder und Täler sehen, sondern jeden Stachel einer Rose wiedererkennen.«¹

Zur Rolle der Poetizität in sprach- und kulturbezogenen DaF-Lernprozessen

Beate Baumann

Abstract *Im Kontext eines an interkulturellen Prinzipien ausgerichteten Fremdsprachenunterrichts sollen in diesem Beitrag die Möglichkeiten der Arbeit mit interkulturellen Literatertexten beleuchtet werden. Dies soll vor dem Hintergrund der Neugewichtung literarischer Texte im Kontext fremdsprachlichen Lehrens und Lernens und der in diesem Zusammenhang entwickelten Didaktik der Literarizität geschehen, die die ästhetisch-poetische Dimension der sprachlichen Formen in den Mittelpunkt rückt. Anhand der von Markus Rockstroh gezeichneten Graphic Novel Eine Hand voller Sterne, der Rafik Schamis gleichnamiger Roman zugrunde liegt, soll das didaktische Potential eines literarizitätsorientierten Umgangs mit diesem multimodalen Text aufgezeigt werden, um die Lernenden zur Reflexion über die Vieldeutigkeit der Sprache, die damit verbundenen Sinnkonstruktionen und demzufolge auch über ihre symbolische Dimension anzuregen.*

In the context of foreign language teaching oriented towards intercultural principles, this article will shed light on the possibilities of working with intercultural literary texts. This will be done against the background of the new emphasis on literary texts in the context of foreign language teaching and learning and the didactics of literariness developed in this context, which focuses on the aesthetic-poetic dimension of linguistic forms. Using the graphic novel Eine Hand voller Sterne (A Handful of Stars) drawn by Markus Rockstroh, which is based on Rafik Schami's novel of the same name, the didactic potential of a literariness-oriented approach to this multimodal text will be demonstrated in order to encourage learners to reflect on the ambiguity of language, the constructions of meaning associated with it and consequently also on its symbolic dimension.

1 Schami (2018: 6)

Keywords: *language and cultural learning, literariness, multimodal approaches, visual literature*

1. Zur Einführung

Im Kontext eines an interkulturellen Prinzipien ausgerichteten Fremdsprachenunterrichts sollen nachfolgend die Möglichkeiten der Arbeit mit interkulturellen Literaturtexten ausgeleuchtet werden, und zwar am Beispiel des deutsch-syrischen Autors Rafik Schami, der seit nunmehr fünfzig Jahren in Deutschland lebt und sich in seinen zahlreichen Essays und literarischen Texten auf der einen Seite kritisch mit Themen wie Migration und Integration auseinandersetzt, auf der anderen Seite darum bemüht ist, dem Okzident die Vielfalt der arabischen Welt nahezubringen und auf diese Weise eine kulturelle Brücke über das Mittelmeer zu schlagen.

Den Ausgangspunkt hierfür bildet ein theoretisch-wissenschaftlicher Bezugsrahmen, der zweigleisig angelegt ist: Dabei soll zunächst die Neugewichtung literarischer Texte im Kontext fremdsprachlichen Lehrens und Lernens in den Blick genommen werden und damit auch die in diesem Zusammenhang konzipierte Didaktik der Literarizität, bei der der Entwicklung symbolischer Kompetenz eine zentrale Rolle zukommt. Darüber hinaus soll ein methodischer Aspekt fokussiert werden, der das Potential multimodaler Zugangsweisen zu Texten, im spezifischen Fall zu grafischer Literatur, fokussiert. Vor diesem Hintergrund sollen anschließend die didaktischen Möglichkeiten der von Markus Rockstroh gezeichneten Graphic Novel *Eine Hand voller Sterne* (2018), die auf der Grundlage des gleichnamigen Romans von Rafik Schami entstanden ist, aufgezeigt werden, insbesondere in Bezug auf die Förderung sprachlicher und kultureller Sensibilisierungs- und (kritischer) Bewusstwerdungsprozesse und somit letztendlich auch im Hinblick auf die Ausbildung interkultureller und symbolischer Kompetenzen.

2. Theoretisch-wissenschaftliche Vorüberlegungen

2.1 Literarizität und Poetizität im DaF-Kontext

Der Erwerb der Fremdsprache Deutsch ist heute ohne die Anbindung an die Vorgaben des Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens wohl kaum noch denkbar. Die sprachlichen Lernprozesse folgen einem von Kompetenz- und Handlungsorientierung geprägten Sprach- und Kommunikationskonzept, womit der Sprache eine rein instrumentelle, pragmatische Funktion zugeschrieben wird. Ihre ästhetische Dimension wird dabei ausgeblendet, was sich dementsprechend auch auf die oftmals auch heute noch marginale Rolle der Literatur im DaF-Unterricht und ihre Re-

levanz für sprach- und kulturbezogene Lernprozesse auswirkt. Dabei lasse sich das, »[w]as Sprache überhaupt ist, [...] an der Sprache der Literatur feststellen«, unterstreicht Oliver Jahraus (2004: 104).

In diesem Zusammenhang wurde in den letzten Jahren im DaF-Bereich die von Michael Dobstadt und Renate Riedner konzipierte Didaktik der Literarizität entwickelt, der es in erster Linie darum geht,

durch die Einführung des literarischen Sprachbegriffs in den Fremdsprachenunterricht den Lernenden insgesamt mehr Möglichkeiten für einen flexibleren, spielerischeren, ironischeren, (angst-)freieren, aber auch »mächtigeren« Umgang mit der »fremden« Sprache [...] zu eröffnen als dies unter rein kommunikativem Vorzeichen denkbar und möglich ist [...]. (Dobstadt 2019: 135–136)

Indem die Lernenden an einen Umgang mit Sprache herangeführt werden, der sie ihre nahezu unbegrenzten kreativen Ausdrucksmöglichkeiten erfahren lässt, können sie in die Lage versetzt werden, einen »literarischen Blick auf Sprache« (Riedner 2019: 99) zu entwickeln, der ihnen

die im Alltag verdeckt bleibende Nicht-Identität von Zeichen und Objekt, von Gesagtem und Gemeintem und die Annahme der Eindeutigkeit von Aussagen [...] vor[...]führt. Dabei handelt es sich um einen Blick, der die Mechanismen sprachlicher Bedeutungsbildung in ihrer komplexen Vielfalt einsehbar macht, diese aber auch auf immer neue Ausdrucksmöglichkeiten hin öffnet und für das eigene Sprechen nutzbar werden lässt. (Ebd.)

Demzufolge ermöglicht die Erfahrung, dass Sprache durch einen vieldeutigen und ambigen Charakter geprägt ist, den Lernenden nicht nur einen Einblick in die Komplexität von Bedeutungskonstruktionsprozessen, sondern auch in die symbolische Dimension sprachlicher Zeichen, die die Grundlage des Konzepts der symbolischen Kompetenz darstellt. Das von Claire Kramsch entwickelte Konzept der *symbolic competence* grenzt sich dezidiert von einem rein utilitaristischen Gebrauch der Fremdsprache ab, der in erster Linie darauf ausgerichtet ist, Probleme zu lösen, zugewiesene kommunikative Aufgaben zu absolvieren und messbare Ergebnisse zu erzielen (vgl. Kramsch 2006: 250). Vielmehr geht es bei dieser Kompetenz – so Claire Kramsch – um die Ausbildung der Fähigkeit, mit Blick auf die »form as meaning« (ebd.: 251) die Praxis der Bedeutungsbildung selbst zu verstehen, zumal davon auszugehen ist, dass »[t]oday it is not sufficient for learners to know how to communicate meanings; they have to understand the practice of meaning making itself« (ebd.). Ein sich hieraus ergebender kompetenter Umgang mit der Komplexität und Widersprüchlichkeit von Sprache lasse sich insbesondere durch die Auseinandersetzung mit literarischen Texten wirkungsvoll herbeiführen, denn

»through literature, they can learn the full meaning making potential of language« (ebd.).

2.2 Multimodale Zugangsweisen zu (literarischen) Texten am Beispiel von Graphic Novels

Das Phänomen der Multimodalität, das in den heutigen alltäglichen Lebensbereichen immerzu präsent und demzufolge auch den Lernenden grundsätzlich vertraut ist,² bildet seit geraumer Zeit auch im Fremdsprachenunterricht immer häufiger den Ausgangspunkt für entsprechende didaktische Ansätze, die den Einsatz von auditiven und visuellen ästhetischen Medien in den Mittelpunkt von sprach- und kulturbezogenem Lernen rücken (vgl. Badstübner-Kizik 2018: 16). Auch Graphic Novels³ sind aufgrund ihrer Text-Bild-Kombinationen als multimodale Texte zu begreifen, von denen ein bedeutendes didaktisches Potential auszugehen vermag, wie zahlreiche Studien in den letzten Jahren aufzeigen konnten.⁴ Die Graphic Novel kann »anhand inhaltlicher, ästhetischer oder qualitativer Merkmale als grafische Literatur typisiert werden« (Eder 2016: 156), die sich insbesondere aufgrund ihrer affektiven Implikationen und ihres subjektiven Involvierungsvermögens (vgl. Führer 2020: 12) durch ein hohes Motivationspotential (vgl. u.a. Ganß 2014: 144) auszeichnet.

Des Weiteren hält die Multiliteralität von Graphic Novels, d.h. das »ganzheitliche Zusammenwirken verschiedener Modi in einem einzigen Kommunikationsakt« (Hallet 2012: 5), beachtliche Möglichkeiten bereit, eine Vielzahl von Fertigkeiten und Kompetenzen auszubilden und zu fördern. So können neben den rein sprachlichen Fertigkeiten und Kompetenzen im mündlichen und schriftlichen Bereich insbesondere »intermediale [...] Lese- und Sehkompetenzen« (Blell 2015: 94) gefördert werden und damit auch das Bildverstehen (*visual literacy*), denn um Bild und Wort sinnstiftend miteinander zu verknüpfen, bedarf es der Fähigkeit, Formen, Farben, symbolische Zeichen (z.B. Lauteffektzeichen), die Komposition und Abfolge der Panels genau wahrzunehmen und zu interpretieren (vgl. Hallet 2012: 4–7). Die damit einhergehende Entwicklung multimodaler Kompetenz gilt demgemäß als eine »zentrale Voraussetzung für das Symbolverstehen« (Raith 2014: 49).

Zudem kommt in diesem Zusammenhang auch die symbolische Dimension von Sprache zum Tragen, denn die »Unabgeschlossenheit der Zeichen und das Span-

2 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Wildfeuer/Bateman/Hiippala (2020: 10ff.).

3 Zur Entstehungs- bzw. Entwicklungsgeschichte von Graphic Novels und ihrer Begrifflichkeit, vgl. u.a. Baetens/Frey/Tabachnick (2018) und Palandt (2014: 106f.).

4 Vgl. hierzu die von Lay und Trippó (2020) erstellte umfangreiche Literaturliste mit Publikationen zu Comics, Graphic Novels und Manga, die in den letzten zwanzig Jahren im DaF-Bereich entstanden sind.

nungsverhältnis zwischen zwei Zeichenebenen [...] [stellt den] Ausgangspunkt für ein ergebnisoffenes Spiel um Deutung und Wahrheit [dar], das mit jedem Panel von neuem beginnt« (Magosch 2015: 265).

Darüber hinaus werden durch den Umgang mit visueller Literatur narrative und literarische Kompetenzen gefördert, doch gleichzeitig geht von dem multimodalen und multiliteralen Lernen auch ein bedeutendes Potential für die Entwicklung von kulturbezogenen und interkulturellen Lernprozessen aus (vgl. u.a. Raith 2014; Kovar 2019; Baumann 2022). So zeichnet sich auch die »Multimodalität kultureller Diskurse« (Hallet 2010: 28) durch einen Konstrukt- und Interpretationscharakter aus, der aus individuellen subjektiven Zuschreibungen und Perspektivierungen hervorgeht (vgl. Riedner/Dobstadt 2018). Die subjektive Involvierung auf unterschiedlichen Ebenen und die zumeist ausgesprochen emotional geprägte Dimension der Auseinandersetzung mit Text-Bild-Kombinationen konstituieren dabei einen wesentlichen Faktor für ganzheitliche und interkulturelle Lernprozesse, was nachfolgend an ausgewählten Beispielen aus der Graphic Novel *Eine Hand voller Sterne* von Schami/Rockstroh veranschaulicht werden soll.

3. Rafik Schami und die Graphic Novel *Eine Hand voller Sterne*

3.1 Rafik Schamis *Eine Hand voller Sterne*

Der 1946 in Damaskus geborene und 1971 nach Deutschland emigrierte Rafik Schami, der eigentlich Suhail Fadiel heißt (Rafik Schami ist ein Pseudonym und bedeutet »Freund aus Damaskus«), hat seit Beginn seiner Schaffenszeit als Mitbegründer der Literaturgruppe *Südwind* und des *PoLiKunst*-Vereins (*Polynationaler Literatur- und Kunstverein*) sowie als Mitherausgeber und Autor der Reihen *Südwind-Gastarbeiterdeutsch* und *Südwind-Literatur* einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der sogenannten interkulturellen Literatur geleistet und ist bis heute nicht nur literarisch sehr aktiv, sondern auch politisch engagiert, was er beispielsweise durch seine Positionierung beim Israel-Palästina- und beim Syrien-Konflikt deutlich zum Ausdruck bringt.

Der 1987 erschienene Roman *Eine Hand voller Sterne* lässt sich in den Zweig seiner literarischen Produktion⁵ einordnen, mit der er den deutschen Leserinnen und Lesern einen Einblick in die orientalische Lebens- und Gedankenwelt vermitteln möchte. Dies manifestiert sich auch auf sprachlicher Ebene, die eine Nähe zur oralen Tradition des arabischen Geschichtenerzählens aufweist, indem innerhalb einer

5 Ein weiterer Zweig ist Themen gewidmet, die das Leben von Migrantinnen und Migranten in Deutschland zum Inhalt haben und sich kritisch mit damit verbundenen kulturellen, sozialen und politischen Fragen auseinandersetzen.

narrativen Rahmenhandlung immer wieder neue, ebenfalls mündlich konzipierte Geschichten entfaltet werden. Dies ist auch bei dem Roman *Eine Hand voller Sterne* der Fall, eines von Rafik Schamis zahlreichen Jugendbüchern, in dem – wie auch in vielen anderen seiner Romane – Schamis Kindheits- und Jugenderfahrungen in Damaskus dargestellt werden.

Der in Tagebuchform geschriebene autobiografische Roman erzählt die Geschichte eines vierzehnjährigen Bäckerjungen aus Damaskus, der mit allen Mitteln seinen Traum, Journalist zu werden, zu verwirklichen versucht. Die zentralen Themen des Romans sind mit der spezifischen Lebensphase des jungen Protagonisten verbunden, d.h. mit dem Prozess des Erwachsenwerdens und der damit verbundenen Emanzipation gegenüber den Eltern, der Bedeutung von Freundschaft und den ersten sexuellen Erfahrungen, aber auch mit der schwierigen politischen Situation in Syrien Ende der 1950er und 1960er Jahre, insbesondere in Bezug auf die Zensur und die politischen Verfolgungen seitens des Militärregimes.

Dass sich dieser Roman seit nunmehr dreißig Jahren immer noch einer großen Beliebtheit nicht nur in Deutschland, sondern auch im Ausland erfreut (er wurde in über fünfzehn Sprachen übersetzt), lässt sich nicht nur an den zahlreichen Auszeichnungen und Auflagen ablesen, sondern auch an der Realisierung einer Graphic Novel durch den Illustrator Markus Rockstroh, die 2018 erschien. In der Graphic Novel wurden die 251 Seiten des Originaltextes auf 140 Seiten gekürzt, zudem wurde die ursprüngliche Tagebuchform aufgehoben. Die ursprünglichen thematischen Schwerpunkte stehen allerdings auch hier weiterhin im Mittelpunkt, ebenso wie die poetische Dimension der Sprache, die durch ihre orientalisch anmutende Ausdrucks- und Erzählweise gemeinsam mit den Zeichnungen den kulturellen Hintergrund der Handlung anschaulich zugänglich machen. Im Folgenden sollen hierzu einige Beispiele angeführt werden, die insbesondere mit Blick auf die Ausbildung interkultureller und symbolischer Kompetenzen relevant sind.

3.2 Zum didaktischen Potential der Graphic Novel *Eine Hand voller Sterne*

Die von Markus Rockstroh gezeichnete Graphic Novel *Eine Hand voller Sterne* bietet den DaF-Lernenden die Möglichkeit, einen visuellen Einblick in das Leben des jugendlichen Protagonisten in Damaskus zu gewinnen, wo Menschen unterschiedlicher Nationalitäten und Religionen friedlich zusammenleben. Doch ist sein Alltag einerseits von orientalischer Schönheit und Freundschaft bestimmt und andererseits von Repression und Unfreiheit, was zugleich die kulturelle und politische Dimension des Werkes ausmacht.

Dieser thematische Kontrast wird auch durch den schlichten, etwas grob gehaltenen und farblich reduzierten Zeichenstil zum Ausdruck gebracht, in dem ausschließlich drei Farben zum Einsatz kommen, und zwar Schwarz, Weiß und ein helles Olivgrün. Diese bedeutungsgeladene visuelle Dimension eröffnet einen ersten,

vornehmlich sinnlich geprägten Zugang zum Text, der die Lernenden emotional einzustimmen und anzuregen vermag, »sich auf die Bilder einzulassen, sich dabei mit Fremdheit und Mehrdeutigkeit auseinanderzusetzen, Unsichtbares zu imaginieren und innere Bilder entstehen zu lassen« (Hoffmann/Lang 2016: 182). Erweitert wird diese erste sinnliche Annäherung durch den Einbezug der Bild-Text-Interaktion in den Verstehensprozess, der die Basis für die Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit kulturellen Mustern bildet, die es zu deuten, zu versprachlichen und zu reflektieren gilt.

Dies wird bereits auf der ersten Seite manifest, als sich der Bäckerjunge mit seinem Onkel, dem Geschichtenerzähler Salim, über das Schreiben unterhält (Abb. 1).⁶

Abb. 1: (Schami/Rockstroh 2018: 6)



6 An dieser Stelle sei der Verlagsgruppe Beltz für die Nutzungsrechte zur Veröffentlichung der Panels gedankt. Ein ganz besonderer Dank geht an den Illustrator Markus Rockstroh, der der Verfasserin großzügig die hier veröffentlichten Abbildungen in der Originalversion zur Verfügung gestellt hat.

In diesen fünf Panels wird nicht nur durch die bildliche Darstellung des Rituals des Teetrinkens eine ausgesprochen orientalistisch-poetische Atmosphäre vermittelt, sondern auch auf sprachlicher Ebene durch den Ausdruck »mein Freund«, insbesondere aber durch den bildreichen, fast märchenhaft klingenden Satz: »Hätte ich schreiben gelernt, könnte ich nicht nur die Berge, Felder und Täler sehen, sondern jeden Stachel einer Rose wiedererkennen.« Die verfremdend-poetische Dimension lässt sich hier auf eine latente Mehrsprachigkeit zurückführen, die durch die sprachliche und kulturelle Übersetzung⁷ von arabischen Ausdrucksweisen und Bildern ins Deutsche erzeugt wird und entsprechende sprachliche und kulturelle Sensibilisierungsprozesse bei den Lernenden in Gang zu setzen vermag.

Aus diesem Gespräch geht die Entscheidung des jungen Protagonisten hervor, das Schreiben mit einem Tagebuch zu praktizieren, das er im Bazar von Damaskus erstelt, um auf diese Weise den Weg zum Journalistenberuf einzuschlagen (Abb. 2). Dies wird den Lesern und Leserinnen und damit auch den Lernenden – mit Ausnahme der Aktion der Hauptfigur, der den Kauf verbalisiert (»Das Notizbuch nehme ich«) – durch ausschließlich visuelle Informationen vermittelt. Die hierbei zum Tragen kommende *visual literacy* erfordert somit auch narrative Kompetenzen, um die bildliche und verbale Ebene sinnstiftend miteinander zu verknüpfen.

7 Vgl. zum Thema der kulturellen Übersetzung auch die Überlegungen von Doris Bachmann-Medick, der zufolge die Übersetzung »längst nicht mehr nur als Sprach- und Textübertragung [...]« zu begreifen ist, »sondern als eine umfassendere kulturelle Praxis« (Bachmann-Medick 2015: 5).

Abb. 2: (Schami/Rockstroh 2018: 9)

Dass die Aktivität des Schreibens eines Journalisten mit besonderen Fähigkeiten verbunden ist, die insbesondere in politisch so schwierigen Kontexten wie denjenigen, die in Syrien vorherrschen, Mut erfordern, erfährt der Protagonist ebenfalls im Gespräch mit seinem Onkel Salim. Indem das Schreiben nicht allein als poetisches Ausdrucksmittel dient, sondern »Bleistift und Papier« (Schami/Rockstroh 2018: 10) zu einer für die Macht bedrohlichen Waffe werden können, erhält es eine ausgesprochen politische Funktion, für Wahrheit und Freiheit und damit gegen das Regime zu kämpfen (Abb. 3).

Abb. 3: (Schami/Rockstroh 2018: 10)



In dieser Hinsicht erlebt der Protagonist seine Leidenschaft für das Schreiben auf eine komplexe und zugleich kontrastreiche Weise. Auf der einen Seite hegt er den Wunsch, Journalist zu werden (»Das wäre schön, wenn ich Journalist werden könnte!« [Schami/Rockstroh 2018: 11, Abb. 4]).

Auf der anderen Seite bedeutet das Schreiben für die Hauptfigur jedoch viel mehr als ein Instrument, die Realität und damit auch die politischen und gesellschaftlichen Missstände auf Papier zu bringen und dies der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Vielmehr gibt ihm das Schreiben die Möglichkeit, seine Liebe zur Sprache und ihrer poetischen Dimension zum Ausdruck zu bringen. Bei der Entwicklung und Entfaltung seiner Leidenschaft erfährt er die Unterstützung seines Arabischlehrers, Herrn Katibs (Abb. 5).

Abb. 4: (Schami/Rockstroh 2018: 11)



Abb. 5: (Schami/Rockstroh 2018: 12)



Doch Herr Katib ermuntert ihn nicht nur, Gedichte zu schreiben, wie beispielsweise das Gedicht über den Baum, »der nicht weiß, was er werden soll« (Schami/Rockstroh 2018: 22, Abb. 6), womit er zugleich auch seine Persönlichkeit auf poetische Weise zum Ausdruck bringt:

Abb. 6: (Schami/Rockstroh 2018: 2)



Zudem verhilft der Arabischlehrer ihm auch dazu, seine Poesien zu veröffentlichen. Gerade am Beispiel des in arabischen Schriftzeichen realisierten Buchtitels lässt sich auch der Aspekt der expliziten Mehrsprachigkeit aufzeigen, der im Text durchgehend vorhanden ist, wobei den Lernenden aber die Bedeutungskonstruktion durch die visuelle Komponente des Panels ermöglicht wird (Abb. 7).

Abb. 7: (Schami/Rockstroh 2018: 75)



Unbeirrt verfolgt der Bäckerjunge das Ziel, »Journalist [zu] werden, die Wahrheit [zu] suchen« (Schami/Rockstroh 2018: 93), und richtet damit sein journalistisches Schreiben zunehmend dezidiert gegen die von der Militärdiktatur ausgeübten Ungerechtigkeiten und politischen Verfolgungen, denen auch sein Vater sowie der Geschichtslehrer zum Opfer fallen. Mit Hilfe seines Freundes Mahmud und des Journalisten Habib gründet er im Untergrund die sogenannte »Sockenzeitung« *Der Funke* (Schami/Rockstroh 2018: 94). Jede Ausgabe behandelt sieben Fragen, eine Frage für jeden Wochentag, die auf Papierstreifen geschrieben, in Socken versteckt und auf diese Weise auf dem Bazar unbemerkt in Umlauf gebracht werden (Abb. 8).

Abb. 8: (Schami/Rockstroh 2018: 94)



In kürzester Zeit erreichen die kritischen Artikel nicht nur landesweit eine immer größere Leserschaft, sondern auch im Ausland berichten die *BBC London*, »die Sender Israel und Jordanien« (vgl. Schami/Rockstroh 2018: 104) von der mutigen Aktion, sodass die jungen »Sockenjournalisten« ernsthaft Gefahr laufen, vom syrischen Geheimdienst aufgespürt zu werden. Durch den zunehmenden Druck sind sie gezwungen, ihre Kreativität immer weiter auszubauen und Alternativen für die Verbreitung ihrer Artikel suchen, die sie beispielsweise im Einwickelpapier der Orangen verbergen oder durch Luftballons verstreuen (Abb. 9 und 10).

Abb. 9: (Schami/Rockstroh 2018: 107)

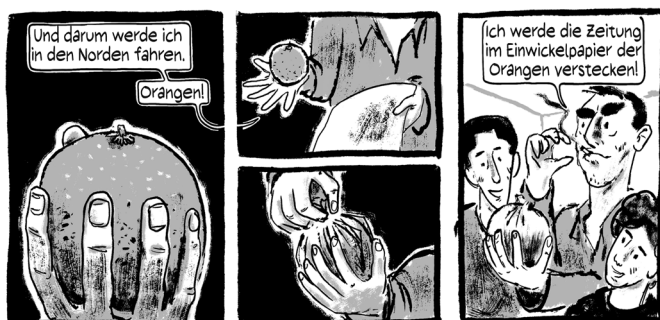


Abb. 10: (Schami/Rockstroh 2018: 110)



4. Schlussbetrachtung

Diese Beispiele vermitteln einen Eindruck des didaktischen Potentials, das der Graphic Novel *Eine Hand voller Sterne* innewohnt. Dieses liegt zunächst in der Ausbildung sprachlicher Fertigkeiten und Kompetenzen begründet, auch wenn die textuellen Anteile der Panels recht kurzgehalten sind. Die sprachliche Komplexität ist sicherlich auch für DaF-Lernende mit einem fortgeschrittenen Anfängerniveau zugänglich, wobei auf lexikalischer Ebene eine Reihe umgangssprachlicher Wendungen ebenso wie fachspezifische politische Begriffe präsent sind. Allerdings sind es die oftmals durch eine latente Mehrsprachigkeit bedingten metaphorischen Ausdrucksweisen, die die Poetizität dieses Textes ausmachen und eng mit kulturellen Elementen verwoben sind. Gerade diese Elemente implizieren eine Herausforderung für die Lernenden beim Umgang mit der mehr- bzw. vieldeutigen Seite der Sprache und der damit verbundenen möglichen Unausdeutbarkeit der sprachlichen Zeichen.

In diesem Sinne geht von der poetischen Dimension eine bedeutende didaktische Wirkungskraft aus, die nicht nur an die sprachlichen Zeichen selbst angebunden ist, sondern auch in den ausschließlich aus Bildern bestehenden Panels, die in dieser Graphic Novel einen wichtigen Anteil an der narrativen Gesamtbedeutung einnehmen, zum Ausdruck gebracht wird. Nicht zuletzt aufgrund ihrer materialen und sinnlichen Dimension erweist sich deshalb die Arbeit mit diesem grafischen Literaturtext als besonders geeignet, das Lese- und Bildverstehen (*visual literacy*) und damit auch multimodale Kompetenzen zu entwickeln, die sich weiterhin positiv auf die damit verbundenen kulturbezogenen und interkulturellen Lernprozesse auswirken. Zugleich können hierdurch sprachliche und kulturelle Sensibilisierungsprozesse in Gang gesetzt werden, die die Lernenden einerseits auf emotionaler Ebene involvieren und ihre Kreativität bei der Bedeutungskonstruktion fordern, andererseits ihre (kritische) Bewusstheit um die Komplexität von Bedeutungsbildung schärfen und auf diese Weise im Rahmen eines ganzheitlichen Lernprozesses einen Beitrag zur Ausbildung symbolischer Kompetenz leisten.

Literatur

- Bachmann-Medick, Doris (2015): *Transnational und translational: Zur Übersetzungsfunktion der Area Studies*. CAS-Center for Area Studies. FU Berlin Working Paper, [online] www.bachmann-medick.de/wp-content/uploads/2015/04/WP_Bachmann-Medick_Webversion.pdf [Stand: 8.11.2022].
- Baetens, Jan/Frey, Hugo/Tabachnick, Stephen E. (Hg.) (2018): *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge.

- Badstübner-Kizik, Camilla (2018): Zwischen Bild, Schrift und Film. Filmische Paraprodukte und ihr fremdsprachendidaktisches Potenzial, in: *Informationen Deutsch als Fremdsprache* 45, H. 1. S. 7–36.
- Baumann, Beate (2022): »Wie kannst du hier bloß leben, mit dieser furchtbaren Mauer drumrum«. Grafische Erzählungen als multimodaler Lernraum zur Förderung sprachlichen und kulturellen Lernens in Deutsch als Fremdsprache am Beispiel der Graphic Novel *Herr Lehmann*, in: Christine Arendt/Tristan Lay/Dieter Wrobel (Hg.): *Medienwechsel und Medienverbund: Literaturverfilmungen, (weitere) Adaptionen und Textnetze im Kontext DaF/DaZ*. München. S. 73–94.
- Blell, Gabriele (2015): Der Leser als »Grenzgänger«: Entwicklung intermedialer Lese- und Sehkompetenzen, in: Carola Hecke/Carola Surkamp (Hg.): *Bilder im Fremdsprachenunterricht. Neue Ansätze, Kompetenzen, Methoden*. Tübingen. S. 94–110.
- Dobstadt, Michael (2019): Vom instrumentell-handlungsorientierten zum literarischen Sprachverständnis und von der sprachlichen Handlungsfähigkeit zur poetisch-kreativen Mitgestaltung von Sprache und Gesellschaft. Die Didaktik der Literarizität als fremd- und zweitsprachendidaktisches Angebot für die »vielheitliche« und mehrsprachige Gesellschaft des 21. Jahrhunderts, in: Michael Dobstadt/Marina Foschi (Hg.): *Poetizität interdisziplinär. Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*. Lovenjo di Menaggio (CO). S. 125–140.
- Eder, Barbara (2016): Graphic Novels. Zum Begriff und seiner Geschichte, in: Julia Abel/Christian Klein (Hg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart. S. 156–168.
- Führer, Carolin (2020): Grafisches Erzählen zwischen subjektiver Involviertheit und genauer Text-Bildwahrnehmung. Zur Rekonstruktion von Rezeptionsherausforderungen im Schreibunterricht der Sekundarstufen, in: *MiDU – Medien im Deutschunterricht* 2, H. 2. S. 1–21.
- Ganß, Mareike (2014): Förderung fremdsprachlicher und sozialer Kompetenzen mit Graphic Novels und Comics, in: Daniela Elsner/Viviane Lohe (Hg.): *Multimodalität und Fremdsprachenlernen*. Aachen. S. 141–163.
- Hallet, Wolfgang (2010): Viewing Cultures. Kulturelles Sehen und Bildverstehen im Fremdsprachenunterricht, in: Carola Hecke/Carola Surkamp (Hg.): *Bilder im Fremdsprachenunterricht. Neue Ansätze, Kompetenzen und Methoden*. Tübingen. S. 26–54.
- Hallet, Wolfgang (2012): Graphic Novels. Literarisches und multiliterales Lernen mit Comic-Romanen, in: *Der fremdsprachliche Unterricht, Englisch* 117. S. 2–8.
- Hoffmann, Jeanette/Diane Lang (2016): Erinnern im Unterricht: gemeinsame Rezeption grafisch erzählender Geschichte(n) als Teil einer anderen Erinnerung. In: Carolin Führer, Carolin (Hg.): *Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*. Göttingen. S. 181–205.

- Jahraus, Oliver (2004): *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen/Basel.
- Kovar, Barbara (2019): Wir erzählen, wenn wir sehen – Zum Potenzial visueller Literatur für kulturbezogenes Lernen im Kontext des Deutsch als Fremdsprache-Unterrichts, in: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 24, H. 2. S. 207–231, [online] <https://ojs.tu-journals.ulb.tu-darmstadt.de/index.php/zif/article/view/975> [Stand: 16.09.2022].
- Kramsch, Claire (2006): From Communicative Competence to Symbolic Competence, in: *The Modern Language Journal* 90, H. 2. S. 249–252.
- Magosch, Christine (2015): Comics im Erinnerungsdiskurs DDR – Ein paar kurssorische Anmerkungen zu einem in der kulturwissenschaftlichen Landeskunde DaF noch wenig beachteten Medium, in: Camilla Badstübner-Kizik/Almut Hille (Hg.): *Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungsorte im hochschuldidaktischen Kontext. Perspektiven für das Fach Deutsch als Fremdsprache*. Frankfurt a.M. S. 263–273.
- Palandt, Ralf (2014): Comics – Geschichte, Struktur, Interpretation, in: Marc Hieronimus (Hg.): *Visuelle Medien im DaF-Unterricht*. Göttingen. S. 77–118.
- Raith, Markus (2014): Multimodales Verstehen und kulturelles Lernen. Zu einer Didaktik des Logovisuellen, in: Marc Hieronimus (Hg.): *Visuelle Medien im DaF-Unterricht*. Göttingen. S. 25–52.
- Riedner, Renate (2019): Aspekte einer Didaktik der Literarizität. Lyrisches Schreiben im DaF-Unterricht, in: Michael Dobstadt/Marina Foschi (Hg.): *Poetizität interdisziplinär. Literarizität als Gegenstand interdisziplinärer Diskussion: Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Fremd- und Zweitsprachendidaktik*. Loveno di Menaggio (CO). S. 94–124.
- Riedner, Renate/Dobstadt, Michael (2018): Geteilte Geschichte. Erinnerungsorte, in: *Goethe Institut, Magazin Sprache*, [online] <https://www.goethe.de/de/spr/spr/21325739.html> [Stand: 16.09.2022].
- Schami, Rafik (1992): *Eine Hand voller Sterne*. Weinhein/Basel.
- Schami, Rafik/Rockstroh, Markus (2018): *Eine Hand voller Sterne*. Weinhein/Basel.
- Wildfeuer, Janina/Bateman, John/Hiippala, Tuomo (2020): *Multimodalität*. Berlin/Boston.

Urbane Räume im Wandel der Zeit

Vilnius als multikulturelle Stadt in der deutschsprachigen Reiseliteratur

Aleksej Burov & Anastasija Kostiučenko

Abstract *The contribution deals with the representation of Vilnius in German-language travel literature and the role that Vilnius's multilingualism and multiculturalism play in it. Both aspects are scrutinised from the perspectives of literary studies and sociolinguistics by analysing a corpus of historical travelogues (16th–20th cc.) and modern travel guides. The text analysis ascertains that the perception of Vilnius is in transition: once Vilnius was labelled as a multi-ethnic and multicultural city, but in the travel guides of the last thirty years, it tends to be represented as Lithuania's predominantly monocultural centre. Since Vilnius epitomises the findings, they are relevant for the entire Baltic region and its urban spaces. This may compel research to broader investigations.*

Keywords: *Urban spaces in literature, German-language travel literature, societal multilingualism, language contact, linguistic and cultural diversity*

1. Einleitung

Eine Stadt ist ein urbaner Raum und insofern ein Treffpunkt verschiedener Sprachen, Kulturen, Konfessionen und Traditionen (vgl. Ramonienė 2013: 9), denn Städte sind »Austragungsorte menschlichen Handelns« (Kappes 2014: 445). Bekanntermaßen reichen die Impulse, die von den Großstädten ausgehen, weit über diese hinaus und haben eine besondere gesellschaftliche Relevanz. Auch Vilnius¹ stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. So schreibt Briedis (2020: 9) in seiner Monografie über Vilnius:

1 Es gibt mehrere historisch belegte Bezeichnungen für Vilnius (z.B. ›Wilna‹/›Wilno‹/›Вильно‹) und seine Topografie. Obwohl im deutschsprachigen Raum der Name ›Wilna‹ etabliert ist (vgl. bspw. Niendorf 2022), verwenden wir im vorliegenden Beitrag dennoch den offiziellen litauischen Namen ›Vilnius‹.

Außerdem war Vilnius schon immer ein Ort, an dem Sprachen, Religionen und Kulturen aufeinandertrafen und sich vermischten. Verwinkelte Straßen und Gassen, geheimnisvolle Innenhöfe, Tempeltürme und faszinierende Stuckarbeiten erzählen die komplizierte Geschichte der Litauer, Polen, Russen, Weißrussen, Juden, Deutschen und Tataren, die diesen Ort als ihre Heimat betrachtet haben. So ist die Erkundung von Vilnius immer auch eine Reise über eine Grenze und ein Besuch unbekannter Gebiete, Kulturen und Sprachen. [Übersetzung A.K. und A.B.]

Das Gebiet der litauischen Hauptstadt Vilnius ist seit jeher von mehreren Narrativen umgeben, die die Entstehung der Stadt und den Charakter ihrer Einwohner*innen thematisieren, wobei diese Narrative einen zentralen Stellenwert in der Reiseliteratur und insbesondere in den Reiseführern zu Litauen einnehmen. Die bekanntesten Narrative beziehen sich auf den Aspekt der Multi- und Interkulturalität von Vilnius. So wird die litauische Hauptstadt beispielsweise als »Rom des Nordens« bzw. »Perle des Barock« (ADAC 2008: 94), »litauisches Jerusalem« (Marco Polo 1993: 5) oder »Jerusalem des Nordens« (ADAC 2008: 98) bezeichnet, wodurch diese Bezeichnungen auch (weiter-)tradiert werden. In den modernen Reiseführern werden zudem die für die Geschichte der Stadt relevanten historischen Ereignisse und die damit einhergehenden sprachlichen Verhältnisse dargestellt, allerdings eher schablonenartig, da Reiseführer als Textsorte eine eigene Spezifik aufweisen (vgl. Fandrych/Thurmayr 2011; Burov/Kostiučenko 2023). Die Tatsache, dass manche geschilderten Ereignisse oder Verhältnisse historisch nicht unumstritten bzw. konfliktgeladen sind, wird in den Reiseführern kaum thematisiert. Diese Beobachtung ist der Ausgangspunkt unserer Überlegungen gewesen, der Frage nachzugehen, welche Sprachen- und Kulturlandschaften von Vilnius in deutschsprachiger Reiseliteratur vorgeführt und vermittelt werden und welche Rolle die Mehrsprachigkeit und Multikulturalität von Vilnius in diesen Darstellungen spielt. Für diese Zwecke wurde ein Analysekorpus aus historischen Reiseberichten (16. bis 20. Jahrhundert) und modernen deutschsprachigen Reiseführern zum Baltikum im Allgemeinen und zu Litauen im Besonderen zusammengestellt und qualitativ untersucht. Bei der Analyse von Reiseführern wurde auf die sogenannten Auftakt- oder Orientierungstexte zurückgegriffen, die den Kapiteln der Reiseführer voranstehen und eine stilistische und inhaltliche Ähnlichkeit zu den historischen Quellen aufweisen, da sie eher allgemein, primär meinungsbetont und weniger sachbezogen sind.

Das Bild, das die deutschsprachige schöngeistige Literatur von Litauen und seinen Ortschaften malt, ist relativ umfassend erforscht. Um nur einige Beispiele zu nennen, seien hier Barniškienė (2017; 2009), die zum Litauenbild ostpreussischer Autoren arbeitet, Eidukevičienė (2014), die die Darstellung von litauischen Gewässern in der literarisierten Stadtlandschaft untersucht, und Kelletat (2011), der das deutsche kulturelle Erbe in Kaunas aufarbeitet, genannt. Untersuchungen zur Reiseliteratur sind dagegen eher vereinzelt anzutreffen. Kowerko (2000) schreibt

über die Darstellung der litauischen Hauptstadt in polnischen und litauischen Reiseführern nach 1990; Lavrinec (2009a; 2009b) beschäftigt sich mit den Modalitäten der Objektauswahl bei der Zusammenstellung von russischsprachigen Vilnius-Reiseführern; Eidukevičienė (2017) betrachtet die Inhalte, die für touristische Routen durch Kaunas ausgewählt werden, diskursanalytisch; Mionskowski (2021) befasst sich mit der Rezeptionsgeschichte von Vilnius in der deutschsprachigen Literatur; Daunorienė (2022) analysiert die Darstellung Litauens in lateinischen und deutschsprachigen Chroniken (jedoch ohne Vilnius); Burov/Kostiučenko (2023) widmen sich den literaturbezogenen Inhalten in den modernen deutschsprachigen Reiseführern zu Litauen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die genannten Untersuchungen zwar vielfältige Aspekte thematisieren, aber die regionale Multikulturalität und Mehrsprachigkeit nur anreißen, sodass es ein Desiderat ist, sich diesem Thema ausführlicher zu widmen.

2. Untersuchungskorpus

Für die Analyse wurden zum einen fünf historische, authentisch deutschsprachige, nicht fiktive Reiseberichte ausgesucht, die im Zeitraum vom 16. bis zum 20. Jahrhundert entstanden, und zum anderen acht moderne, deutschsprachige Baltikum- bzw. Litauen-Reiseführer², die den Zeitraum von 1990 (Restituierung der Republik Litauen) bis zur Gegenwart abdecken. Zugleich zielt die angedachte Analyse darauf ab, Tendenzen des Wandels bei den Vilnius-Darstellungen nachverfolgen zu können. Alle Reiseführer wurden von deutschsprachigen Autor*innen verfasst; die Autorschaft der historischen Quellen ist zwar belegt, aber es kann nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden, dass ihre Autoren (insbesondere Braun und Feyerabend) persönlich die Stadt besucht haben. Insofern können die historischen Reiseberichte nicht die Sicht ihrer Autoren auf Vilnius wiedergeben, sondern die unbekannter Gewährsleute. Zudem wird im vorliegenden Beitrag nicht das Ziel verfolgt, die Informationen, die die Texte des Korpus parat halten, auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen. Vielmehr geht es uns um eine umfassende beschreibende Analyse der Sprachen- und Kulturlandschaften von Vilnius in deutschsprachiger Reiseliteratur.

2 Es handelt sich dabei im Sinne von Steinecke um sogenannte »Reiseführer für alle« (1988: 18f.)

Tab. 1: Analysierte Reiseliteratur (in chronologischer Ordnung)

Reiseliteratur/Titel	Erscheinungsjahr	Autor*innen
Vilna. Gemeiniglich die Wildt, in: <i>Contrafactur und Beschreibung von den vornembsten Stetten der Welt</i> . Bd 3. Blatt 328.	1582	Georg Braun Franz Hogenberg
Erste Eindrücke 1784, in: <i>Georg Forster Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe</i> .	1978 [1784]	Georg Forster Brigitte Leuscher (Hg.)
Kosmopolitische Wanderungen durch Preußen, Liefland, Kurland, Litthauen, Vollhynien, Podolien, Gallizien und Schlesien, in den Jahren 1795 bis 1797, in: <i>Briefen an einen Freund</i> . Bd. 2.	1800	Carl Feyerabend
<i>Wilna. Eine vergessene Kunststätte</i> .	1917	Paul Weber
Wilno, in: <i>Reise in Polen</i> .	1925	Alfred Döblin
Marco Polo <i>Baltikum: Estland. Lettland. Litauen</i>	1993	Marianna Butenschön
Baedeker <i>Baltikum: Estland. Lettland. Litauen</i> .	1994	Madeine Cabos Rainer Eischenschmid Wolfgang Hassenpflug Marje Jöeste Rasmus Kangropool Oleg Kotschenowski u.a.
<i>Litauen. Praktischer Reisebegleiter für Natur- und Kulturfreunde</i>	1998	Evelin Stiegler
<i>Litauen und Kurische Nehrung</i>	2007	Markus Polag Franz Rappel
ADAC <i>Baltikum</i>	2008	Christine Hamel
<i>Litauen</i>	2011	Günter Schäfer
DuMont <i>Baltikum</i>	2019	Eva Gerberding Jochen Könnecke Christiane Bauermeister Christian Nowak
Baedeker <i>Baltikum</i>	2021	Madeleine Reincke Christian Nowak

3. Vilnius als multilingualer und interkultureller Raum

In der litauischen Hauptstadt Vilnius leben zurzeit 563.012 Einwohner*innen (Statistikamt Litauen 2022). Nach den Angaben des Zensus aus dem Jahre 2021 sieht die ethnische Zusammensetzung der Stadtbevölkerung wie folgt aus: Die Litauer*innen machen 63 % der Bewohner*innen aus; ihnen folgen die Gruppen der Pol*innen (16 %) und Russ*innen (12 %) (VLE 2023b). Alle anderen Ethnien bilden zusammen genommen etwa 9 % der Stadtbevölkerung. Vilnius ist nicht nur multiethnisch, sondern auch multikonfessionell: Die überwiegende Glaubensgruppe sind mit ihrem Anteil von 65 % an den Bewohner*innen die Katholik*innen; die Russisch-Orthodoxen machen 9 % der Stadtbevölkerung aus; und zu den Orthodox-Altgläubigen rechnen sich 1 % der Städter*innen. Lutheraner*innen und Reformierte sind mit jeweils 0,2 % in der Stadtbevölkerung vertreten und die Muslim*innen haben einen Anteil von 0,1 % an ihr (VLE 2023b). Die angeführten Zahlen erlauben es zu behaupten, dass Vilnius ein multikultureller urbaner Raum ist. Dies bedeutet allerdings nicht automatisch, dass es auch von außen als solcher wahrgenommen wird. Es soll deshalb geschaut werden, ob Vilnius in der deutschsprachigen Reiseliteratur und den modernen Reiseführern entsprechend dargestellt wird.

3.1 Vilnius als interkultureller Raum in den älteren deutschsprachigen Reiseberichten

Die Analyse der älteren Reiseberichte über Vilnius hat erwiesen, dass die Stadt von den deutschsprachigen Reisenden als ein Begegnungsort unterschiedlicher Kulturen, Konfessionen und Sprachen wahrgenommen wurde. Gemäß einer der ältesten auf Deutsch verfassten Quellen (Braun/Hogenberg 1582) war im Vilnius des 16. Jahrhunderts eine für jene Zeiten äußerst ausgeprägte ethnische und sprachliche Vielfalt zu finden. In Anbetracht der Tatsache, dass die beiden Autoren die Stadt höchstwahrscheinlich persönlich nie besucht haben (Rekevičius 2010: 19), liefert ihr Bericht relativ viele Informationen zur ethnischen Zusammensetzung der Einwohnerschaft und zur in der Stadt herrschenden religiösen Toleranz:

Die Kirchen sind den mehrern theil steinerin/auch etliche hoeltzin: sinternal [zudem] allerley Secten/vnd einer jedern insonderheit jhren vermeinten Gottesdienst zuueben frey gelassen wirdt. Hat ein schoen Bernardiner Closter daselbst/von gehauwenen Werckstuecken gantz luestig gebawt vnd nahafftig: wie gleichfals auch der Rutener hoff/drinnen sie jhre Wahr/auß Mascoweerlandt herzubracht. [...] /In der Vorstatt wohnen gemeiniglich Tartern/welches den mehrern theil Bawren/Fuhrleut/und Pachtraeger sind. (Braun/Hogenberg 1582: Blatt 328, Fußnote 59)

Zwar findet sich im Fokus der Stadtbeschreibung von Braun und Hogenberg, die im Atlas die Funktion eines Begleittextes zum Stadtplan, der auch eine ausführliche Legende zu Objekten wie Burgen, Palästen und sakralen Gebäuden besitzt, erfüllte, eher die Architektur von Vilnius, aber trotzdem erlaubt die zitierte Passage die Annahme, dass außer Ruthen*innen aus dem Großfürstentum Moskau und den türkischstämmigen Tatar*innen auch noch weitere ethnische Gruppen in der Stadt lebten, die unter anderem das katholische Bernhardinerkloster errichten ließen. Dem Bericht zufolge lebten die städtischen Ethnien friedlich miteinander bzw. nebeneinander, was im Text nicht zuletzt durch den Hinweis auf die freie Ausübung unterschiedlicher religiöser Praktiken explizit deutlich gemacht wird.

Zweihundert Jahre später scheint die Lage in Vilnius in Bezug auf die friedliche Koexistenz unterschiedlicher Ethnien und Konfessionen keine essenziellen Veränderungen erlebt zu haben, worüber der Bericht des langjährigen Professors für Naturgeschichte und Reiseliteraten, Georg Forster (1754–1794), der an der Universität lehrte und deutscher Herkunft war, Zeugnis ablegt. Kurz nach seiner Ankunft in Vilnius im Jahre 1784 notierte Forster (vgl. Heinz 2015: 18) erste Eindrücke: In der Stadt »wimmelt alles von Juden und Pfaffen, und die besten unter den letzteren sind unsere Exjesuiten an der Universität. In Religionssachen herrscht neben tiefem Aberglauben doch eine fast vollkommene Toleranz« (Forster 1784: 243). Während seiner ganzen Zeit in Vilnius (1784–1787) vermerkt der Naturforscher außerdem keine sozialen Spannungen, die der heterogenen sprachlichen Identität der Stadtbewohner hätten entstammen können.

Eine wichtige Quelle für die Erforschung der sprachlichen Situation im Vilnius des ausgehenden 18. Jahrhunderts stellen die *Kosmopolitischen Wanderungen* von Carl Feyerabend (ca. 1775–1829) dar. Feyerabend schildert Vilnius als einen multikulturellen, aber wirtschaftlich segregierten Raum, weil die unterschiedlichen Ethnien mit ihren unterschiedlichen Sprachen jeweils nur bestimmte Wirtschaftszweige bedienen:

So findet man in Willna sehr wenig Deutsche, deren ganze Anzahl höchstens 100 Familien betraegt. Der auswaertige Handel, namentlich mit Getreide, Honig und Wachs, ist in ihren Haenden. Der Handel mit Peltereyen, Talg und anderen russischen Waaren, wird von den vielen hier ansaessigen Russen betrieben. Die Polen treiben fast keinen Handel [...]. Materialien, Tuch, allerhand auslaendische Manufaktur- und Fabrikwaaren, werden groeßtentheils von den Juden, jedoch nur in kleineren Quantitaeten verkauft. Den Handel en gros mit diesen Waaren haben die Deutschen. (Feyerabend 1800: 561)

Die von Feyerabend bezeugte sprachliche Vielfalt erlaubt außerdem die vorsichtige Annahme, dass die Einheimischen nicht nur unterschiedliche Sprachen gesprochen haben, sondern auch mehrsprachig gewesen sein müssen. Das Zusammen-

leben auf einem relativ kleinen Gebiet, wie es das von Vilnius im 18. Jahrhundert war, sowie die wirtschaftlichen Verknüpfungen unter den unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen setzt die Beherrschung weiterer Fremdsprachen wie z.B. die der Sprache der Geschäftspartner*innen und Kund*innen voraus. Auch wechselnde Zugehörigkeit der Stadt zu verschiedenen Souveränitäten – dem Großfürstentum Litauen (bis 1569), dem polnisch-litauischen Doppelstaat (1569–1795), dem Russischen Reich (1795–1914), dem deutschen Kaiserreich (1914–1918), der Republik Litauen (1918) und der Republik Polen (1919–1939) (vgl. Čaplinskas 2010) – trug dazu bei, dass keine ethnische oder sprachliche Gruppe das Stadtgebiet dominieren konnte. Dies meint auch der deutsche Kunsthistoriker Paul Weber (1868–1930) in seinem 1917 verfassten Reiseführer von Vilnius:

Keines der hier ansässigen Völker: als Grundbestandteil Litauer und Weißruthenen, auch Tataren, dazu im frühen Mittelalter zahlreiche Norweger, später Deutsche, dann Italiener, dann viele Polen, – hat so stark die Uebermacht besessen, daß es etwas Einheitliches aus der Stadt zu gestalten vermocht hätte. Einheitlich in seiner Art, wenn auch keineswegs künstlerisch, ist eigentlich nur das in jahrhundertlanger Versteinerung stehen gebliebene Getto, das Judenviertel, mit seinen fast sechzigtausend Bewohnern. (Weber 1917: 13)

Der erste Hinweis darauf, dass es in Vilnius eine gewisse sprachliche Intoleranz gegeben haben könnte, stammt aus den 1920ern und findet sich in einem der untersuchten deutschsprachigen Reisetexte. Während seiner Reise durch Polen besucht Alfred Döblin (1878–1957) 1924 unter anderem auch Vilnius. Seine Eindrücke ließ er ein Jahr später (1925) in Form eines umfangreichen Reiseberichtes mit dem Titel *Reise in Polen* veröffentlichen. Döblins viertägiger Aufenthalt in Vilnius umfasst vierzig Seiten, auf denen er die in der Stadt lebenden Ethnien in ihrem Alltag beschreibt. Dabei registriert Döblin aufmerksam das bis dahin in den deutschsprachigen Reiseberichten nicht thematisierte Phänomen, dass eine der in Vilnius gesprochenen Sprachen, nämlich Russisch, systematisch aus der öffentlichen Beschilderung der Stadt verdrängt werde. Die Inkorporation der Stadt in die Republik Polen 1919 hatte zur Folge, dass die meisten Straßen von Vilnius umbenannt worden waren. Der Verzicht auf russische Straßennamen und ihre Ersetzung durch polnische Äquivalente wirkte auf Döblin entfremdend und unnatürlich:

Viele Leute, die ich spreche, können Russisch. Keine Spur von Haß [sic!] auf Russland. Wenn man daran rührt, ob sie Russisch können, lächeln sie wie ertappt. Das gilt für die Einheimischen; die zugereisten Polen hassen und fürchten wie in Warschau. Ich habe einen Plan Wilnos aus der Russenzeit und einen von jetzt. Man hat fast alle Straßen und Plätze umbenannt. In Warschau hat mich das erfreut, herzlich erhoben; sonderbar: hier mag ich es nicht recht. Es ist, kommt mir vor,

über diese Stadt von oben geworfen. Es ist nicht wie in Warschau von innen zum Vorschein gekommen. (Döblin 1925: 122)

Nichtsdestotrotz bleibt Vilnius in Döblins Wahrnehmung weiterhin ein Ort, an dem die ethnische bzw. sprachliche Vielfalt zu den natürlichen Gegebenheiten gehört und im Alltag erfahren werden kann. Während seines Besuches an der Universität werden dem Schriftsteller unter anderem unterschiedliche Gerichtsakten, in denen Döblin ein »kurioses Sprachgewirr« (Döblin 1925: 124) beobachten kann, gezeigt:

Die Titel russisch, was aber darin steht, ist polnisch. Ich überblicke eine Gerichtsverhandlung, die er mir zeigt: Anfang und Ende, das Ritual, russisch; dazwischen langer polnischer Text. Sonderbare ruthenische Texte. (Döblin 1925: 124)

Auch in der Stadt wird er immer wieder mit verschiedenen Sprachen konfrontiert. So stellt Döblin in der Deutschen Straße (heute *Vokiečių gatvė*) überraschend fest, dass er die Sprache der Einheimischen nahezu vollständig verstehe. Erst im nächsten Moment gelangt er zu der Erkenntnis, dass er sich im sogenannten Jüdischen Viertel von Vilnius befinde, und »zahlreiche Menschen, Juden, schleppend, tragend, stehen in Gruppen« (Döblin 1925: 133) und unterhalten sich auf Jiddisch. Als mehrsprachig erweisen sich auch die Karäer*innen, denen der Schriftsteller in Trakai, der ehemaligen Residenz der Großfürsten³, begegnete. Wie Döblins Begleiter ihm erklärten, stellten die »Karaiten« (Karäer) eine hauptsächlich konfessionelle Gruppe dar, die sich vor mehreren Jahrhunderten vom Judentum abgespalten hätten. Im Gegensatz zu den Jüdinnen/Juden in Vilnius »sprechen [die Karäer] untereinander russisch, manche polnisch. Niemals höre ich Jiddisch. [...] Meine Begleiter [erzählen mir], die Karaiten hier sprechen fast nur russisch, aber unter sich reden sie ein ›Töörisch‹, tatarisch« (Döblin 1925: 153).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die sprachliche Vielfalt von Vilnius in den älteren deutschsprachigen Reiseberichten nicht nur thematisiert, sondern als eine alltägliche Gegebenheit geschildert wird. Die deutschsprachigen Reisenden nehmen Polnisch, Russisch, Jiddisch und Karäisch als integrale Bestandteile des Stadtlebens wahr. Die analysierten Berichte erlauben außerdem die Annahme, dass die deutschsprachigen Reisenden in Vilnius keine Anzeichen für die Entstehung einer dominierenden Kultur gesehen haben. Auch der von Döblin festgehaltene und als unnatürlich und fremd eingestufte Prozess der Ersetzung von russischen Straßennamen durch polnische hinderte den Schriftsteller offensichtlich nicht daran, Vilnius als einen vielsprachigen und multikulturellen Ort zu erfahren.

3 Die alte Residenz der Großfürsten von Litauen befindet sich lediglich 27 Kilometer von Vilnius entfernt und gilt bis heute als das beliebteste Ausflugsziel im Rahmen des mehrtägigen Aufenthaltes in Vilnius.

3.2 Vilnius als interkultureller Raum in den modernen deutschsprachigen Reiseführern

Die Analyse der Orientierungstexte zu den Kapiteln über Vilnius hat gezeigt, dass sich die Wahrnehmung der sprachlichen Vielfalt der Stadt durch eine größere Diversität kennzeichnet. Es gibt in dieser Hinsicht mindestens drei unterschiedliche Reiseführer-Gruppen.

3.2.1 Vilnius als interkultureller Ort

Die erste Gruppe bilden die Reiseführer, in denen Vilnius weiterhin als ein interkultureller und mehrsprachiger Ort dargestellt wird. So zeuge laut Schäfer, dem Verfasser des 2011 im Verlag *Reise-Know-How* veröffentlichten Reiseführers zu Litauen, die Silhouette der Stadt mit ihren mehr als dreißig katholischen Kirchen, vierzig Klöstern und zahlreichen Zwiebeltürmen der orthodoxen Kirchen von einer religiösen Toleranz, die in Vilnius von alters her gepflegt werde. Nach der Auffassung des Autors gilt Vilnius bereits seit dem 15. Jahrhundert als »ein multikultureller Treffpunkt zwischen Ost und West« (Schäfer 2011: 124). Dank seiner geographischen Lage sei Vilnius zum »Schmelztiegel vieler Nationalitäten« geworden, in dem bis heute »ca. 58 % Litauer, 14 % Russen, 19 % Polen, 4 % Weißrussen und 5 % sonstige Nationalitäten« lebten (Schäfer 2011: 124). Auch die Verfasser*innen des *DuMont*-Reiseführers vermerken in ihrem 2019 erschienenen Reisebuch *Baltikum*, dass »Vilnius' Atmosphäre [...] von seiner Vielvölkergeschichte bestimmt« sei (DuMont 2019: 114). Kulturelle und sprachliche Vielfalt gehören nach Nowak und Reincke zum Wesen von Vilnius, denn in der 600.000 Menschen zählenden Stadt stellten die Litauer*innen zwar die Hälfte der Einwohner*innen, aber Russ*innen und Pol*innen seien mit jeweils zwanzig Prozent in der Stadt vertreten (DuMont 2019: 114). Polag und Rappel (2007) stellen in Vilnius eine noch größere ethnische Diversität fest. Zum »bunten Rest« der in der Stadt lebenden Ethnien rechnen die Autoren außer Pol*innen und Russ*innen auch Ukrainer*innen und Weißruss*innen. Erwähnt wird außerdem »das jüdische Erbe, das lange Zeit in Vilnius gewirkt hat«, das von den Autoren allerdings als »unwiederbringlich verloren« bezeichnet wird (Polag/Rappel 2007: 125). Eine besondere Aufmerksamkeit verdient die Schilderung von Vilnius' kultureller bzw. sprachlicher Vielfalt in dem großen *Baedeker*-Reisebuch *Baltikum*, das in zwei Ausgaben erschien. Wird 1994 die Stadt von den Verfasser*innen des Reisebuches explizit als ein interkultureller Ort, in dem »etwas mehr als die Hälfte [...] Litauer, knapp 20 % Russen, 19 % Polen und 5 % Weißrussen« (Baedeker 1994: 375) lebten, wahrgenommen, vermerken die Autoren der 2021 erschienenen Neuauflage, dass Vilnius »das Flair einer modernen europäischen Metropole mit bildschöner Altstadt und junger Kunst, hochkarätigen Museen, pulsierendem Nachtleben und spannender Gastroszene« besitzt (Baedeker 2021: 345). Auf seine kulturelle bzw. sprachliche Diversität wird nicht mehr eingegangen. Die Gründe dieses Wandels in der Wahr-

nehmung der Stadt sind unklar. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass sie der gravierenden Veränderung der Zusammensetzung des Autoren*innen-Teams geschuldet sind, die dann zur veränderten Wahrnehmung einer ganzen Region geführt hat: An der Entstehung der Auflage von 1994 hat ein internationales Team aus Deutschland, Estland, Lettland und Litauen gearbeitet,⁴ aber die Ausgabe von 2021 wurde lediglich von zwei deutschsprachigen Autor*innen, namentlich von Christian Nowak und Madeleine Reincke, konzipiert (Baedeker 2021).

3.2.2 Vilnius als interkultureller Ort in der Vergangenheit

Der zweiten Gruppe wurden die Reiseführer zugeordnet, in denen die kulturelle und sprachliche Vielfalt in Vilnius zwar thematisiert wird, jedoch lediglich als Teil einer weit in der Vergangenheit liegenden Geschichte. Nach Auffassung von Christine Hamel, der Autorin des 2008 verfassten ADAC-Reiseführers *Baltikum: Estland. Lettland. Litauen* »zieht [bis heute] die Vielvölkerstadt [Vilnius], die von Polen, Juden, Russen, Weißrussen und Ukrainern maßgeblich geprägt wurde, Besucher aus aller Welt in ihren Bann« (ADAC 2008: 92). Der Gebrauch der Tempora im zitierten Satz – »zieht« (3. Pers. Sing. Präs. Ind. Aktiv) und »geprägt wurde« (3. Pers. Sing. Prät. Passiv) – gibt Auskunft darüber, wie die Autorin Vilnius in Bezug auf seine sprachliche bzw. ethnische Vielfalt wahrnimmt. Zwar gebraucht Hamel das Verb »ziehen« im Präsens, sie bezieht es jedoch nicht auf den Sachverhalt der ethnischen und dementsprechend sprachlichen Vielfalt, sondern auf die Attraktivität der Stadt für Besucher*innen aus aller Welt. Der Grund für diese Attraktivität – multikulturelle und mehrsprachige Identität – befindet sich allerdings nicht in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit, worauf der Gebrauch des Präteritums (»geprägt wurde«) eindeutig hinweist. Auf die Tatsache, dass in Vilnius weiterhin unterschiedliche Ethnien leben und sie die Stadt nach wie vor kulturell und sprachlich prägen, wird im ADAC-Reiseführer nicht eingegangen. Auch im bereits oben erwähnten Baedeker-Reiseführer von 2021 wird die ethnische und konfessionelle Diversität als ein Teil des Vergangenen dargestellt: »Dank des friedlichen Zusammenlebens unterschiedlicher Ethnien und Konfessionen galt Vilnius von Anfang an als weltoffen und eine der liberalsten Städte Europas« (Baedeker 2021: 336). Der Gebrauch des 3. Pers. Sing. Prät. Ind. Aktiv (»galt«) wirft Fragen in Bezug auf die Wahrnehmung der Stadt seitens der Autor*innen des Baedeker-Reiseführers auf: Wenn das friedliche Zusammenleben unterschiedlicher Ethnien und Konfessionen in einen kausalen Zusammenhang damit gebracht wird, eine weltoffene und liberale Stadt zu sein, warum gilt das Vilnius des 21. Jahrhunderts dann nicht mehr als offen und liberal, wo doch angeblich auch weiterhin das friedliche Zusammenleben unterschiedlicher Ethnien und Konfessionen in der Stadt gepflegt wird? Für den Fall, dass der Gebrauch der 3. Pers. Sing. Prät. Ind. Aktiv eine bewusste Wahl der Autor*innen gewesen ist, würde

4 Die Liste der Autoren wird auf Seite 476 angeführt.

man wissen wollen, aufgrund welcher innenpolitischen Prozesse sie die historisch geprägte kulturelle und sprachliche Vielfalt von Vilnius als gefährdet bzw. als nicht mehr vorhanden betrachtet haben.

3.2.3 Vilnius als (mono-)kulturelles Zentrum des Landes

Die dritte Gruppe umfasst die Reiseführer, in denen sich keine Hinweise auf die kulturelle bzw. sprachliche Vielfalt finden ließen, und zwar weder als Teil der historischen Identität noch als gegenwärtige Gegebenheit. Ein anschauliches Beispiel in dieser Gruppe ist der 1998 von Evelin Stiegler veröffentlichte Litauen-Reiseführer. In ihrem 360 Seiten umfassenden *Reisebegleiter für Natur- und Kulturfreunde* fasst die Autorin das kulturelle Erbe von Vilnius mit folgenden Worten zusammen:

Im 16. Jahrhundert erreichte die Einwohnerzahl [von Vilnius] 30 000. 1525 wurden vom weißrussischen Buchdrucker P. Skorina in Vilnius die Bücher »Apostol« und »Kleines Reisebüchlein« gedruckt – es waren die ersten gedruckten Bücher in Litauen. [...] Als ein Zentrum der Buchdruckerkunst spielte Vilnius im 16. Jahrhundert weit über Litauen hinaus eine wichtige Rolle. Die ersten russischen, weißrussischen und lettischen Bücher wurden in den Werkstätten Vilniusser Meister hergestellt. [...] Während des Zweiten Weltkrieges wurde fast die Hälfte aller Gebäude und Industriebetriebe zerstört. Heute ist Vilnius wieder staatliches und kulturelles Zentrum des Landes, Sitz von Regierung und Parlament. (Stiegler 1998: 310–315)

Die im Zitat erwähnte Vielfalt der Sprachen – Russisch, Weißrussisch und Lettisch – hat im Vergleich zu anderen analysierten Texten einen qualitativ neuen Bezugspunkt, und zwar die Tatsache, dass sich Vilnius im 16. Jahrhundert zu einem bedeutenden regionalen Zentrum des Buchdrucks, in dem Texte in verschiedenen regionalen Sprachen veröffentlicht wurden, entwickelte. In der Wahrnehmung der Autorin scheint dies ein viel wichtigerer Sachverhalt zu sein als die Tatsache, dass das öffentliche Leben von Vilnius damals von unterschiedlichen Ethnien, Sprachen und Konfessionen geprägt worden ist. Auch der Zweite Weltkrieg hinterließ laut Stiegler lediglich in der Industrieinfrastruktur und in der städtischen Bausubstanz Spuren. Dass die Spuren des Krieges auch darin bestanden, dass sich seinetwegen die ethnische Zusammensetzung der Stadt veränderte, weil die jüdische Bevölkerung ermordet, die Pol*innen aus der Stadt vertrieben und Litauer*innen gezielt aus der Provinz in die Hauptstadt umgesiedelt worden waren, findet im Kulturreisebegleiter von Stiegler keine Beachtung. Ein weiteres Analyseergebnis ist zudem, dass in den neueren deutschsprachigen Reiseführern nicht mehr auf die onomastische Varianz bei der Schreibung von Vilnius in unterschiedlichen Sprachen eingegangen wird. Das heißt, es wird auch nicht mehr explizit thematisiert, dass diese Varianz ursprünglich eine wichtige Rolle spielte. Allein im Falle der Beschreibung des histo-

rischen Konfliktes rund um das *Wilna*- oder eben *Vilnius*-Gebiet findet man diesen Hinweis noch vor. Ansonsten findet sich in den untersuchten Korpora nur noch der offizielle, litauische Name ›Vilnius‹.

4. Diskussion der Ergebnisse

Die Analyse hat gezeigt, dass sich die Wahrnehmung von Vilnius als einen multi-kulturellen Ort in den deutschsprachigen Reiseberichten im Wandel befindet. Belegen die älteren Quellen (16. bis 20. Jahrhundert), dass Multikulturalität und damit verbundene sprachliche Vielfalt von den deutschsprachigen Reisenden als Teil von Vilnius' urbaner Identität verstanden wurde, wird dieser Sachverhalt nicht mehr in jedem modernen Reiseführer thematisiert oder, falls doch, dann nur in Bezug auf die entfernte Vergangenheit. Als Gründe dafür könnten zwei Motive ausschlaggebend gewesen sein: die tragischen Ereignisse des Zweiten Weltkrieges (vgl. Kap. 4.1) und die staatliche Sprachpolitik, wie sie seit der Restituierung der Republik Litauen konsequent und erfolgreich betrieben wird (vgl. Kap. 4.2).

4.1 Tragische Ereignisse des Zweiten Weltkrieges

Zwar wurde die ethnische Vielfalt von Vilnius infolge des Zweiten Weltkrieges (1939–1945) nicht komplett getilgt, aber die Stadt erlebte eine Neuformatierung in Bezug auf die ethnische Zusammensetzung. Die Tabelle unten veranschaulicht den ethnischen Wandel im Zeitraum von 1897 bis 2021, Angaben in Prozent:

Tab. 2: Entwicklung der demographischen Zusammensetzung von Vilnius 1897–2021 (VLE 2023a; 2023b)

	1897	1931	1959	2021
<i>Litauer*innen</i>	2,1	0,8	33,6	63,2
<i>Russ*innen</i>	20,1	3,8	29,4	11,9
<i>Pol*innen</i>	30,9	65,9	20,0	16,5
<i>Weißruss*innen</i>	4,2	0,9	6,2	3,5
<i>Jüdinnen/Juden</i>	40,0	28,0	7	0,1
<i>Andere</i>	2,7	0,6	3,8	4,8

Der Tabelle lässt sich entnehmen, dass die ethnische Zusammensetzung der Stadt infolge des Zweiten Weltkriegs einem gravierenden Wandel unterlag. Die Gründe dafür waren der Holocaust der jüdischen Bevölkerung, die zwanghafte Umsiedlung der Polen und eine massive Neubesiedlung der Stadt durch Litauer*innen und Russ*innen. Es liegt die Vermutung nahe, dass manche der Verfasser*innen der modernen Reiseführer die Erläuterung der äußerst komplizierten Zusammenhänge, infolge deren die kulturelle Vielfalt in Vilnius nach 1945 eine neue Gestalt erhalten hat, für inkompatibel mit der Textsorte des Reiseführers hielten. Nur in einem Reisebuch – und zwar einem der ersten deutschsprachigen Reiseführer nach der Wende –, dem *Marco-Polo-Reiseführer Baltikum* (1993), werden die Leser*innen mit den geopolitischen Hintergründen der neuen kulturellen Vielfalt in Vilnius konfrontiert:

Die Stadt hatte 1940, als die Russen zum ersten Mal kamen, 210 000 Einwohner. Als sie 1944 zurückkamen, waren es noch 110 000. Die Juden waren tot. Zehntausende Polen wurden nach Polen umgesiedelt. Die Litauer brauchten fast vierzig Jahre, um in ihrer Hauptstadt die Bevölkerungsmehrheit zu stellen. 1991 zählte Vilnius 570 000 Einwohner. (Marco Polo 1993: 70f.)

4.2 Die offizielle Sprachpolitik nach 1990

Seit dem Zerfall der Sowjetunion wird in Litauen eine offene, explizite Sprachpolitik betrieben, die sowohl auf Korpus- als auch auf Statusebene ausschließlich auf die Förderung und den Erhalt des Litauischen ausgerichtet ist, was mit der langjährigen sprachlichen und ethnischen Unterdrückung während der Sowjetzeit bzw. auch während der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gerechtfertigt wird. Es handelt sich somit um eine Politik des *Reversal of Language Shift*, die auf die Förderung der Titularsprache setzt und die die de facto in Litauen existierende Mehrsprachigkeit ausklammert. Eine solche Politik stellt keinen Einzelfall dar und ist für eine Reihe von Staaten, die vormals zur Sowjetunion gehörten, charakteristisch (bspw. für Lettland [vgl. Marten/Lazdiņa 2019] oder für die Ukraine [vgl. Kostiučenko 2021]). Da Sprachpolitik bekannterweise »ins volle Menschenleben« (Scharnhorst 2007: 10) eingebunden ist und alle kulturellen und gesellschaftlichen Domänen beeinflusst, zieht sie konkrete soziale Folgen nach sich. So setzt die litauische Sprachpolitik seit über dreißig Jahren auf eine gesellschaftliche Einsprachigkeit in der Öffentlichkeit, obwohl individuelle Mehrsprachigkeit weiterhin weit verbreitet ist, insbesondere in den urbanen Räumen. Insofern scheint es nur konsequent zu sein, der internationalen Öffentlichkeit Vilnius als monokulturelles oder -linguales Zentrum des Landes zu präsentieren und dabei den Fokus auf andere, für die Wahrnehmung der Stadt nicht weniger relevante Faktoren wie z.B. die Wirtschaft zu richten. Dass dieses in Bezug auf die sprachlichen Verhältnisse homogene Bild von Vilnius auch in den mo-

dernen deutschsprachigen Reiseführern vorzufinden ist, zeugt u.E. vom Einfluss und Erfolg der staatlichen Sprachpolitik. Was beispielsweise die Schreibung von ›Vilnius‹ anbetrifft, so existieren gesetzliche Vorgaben (vgl. bspw. die Ortsnamenliste 2023), wie litauische Toponyme (darunter eben auch ›Vilnius‹) zu schreiben und zu betonen seien. Namensvarianten sind hierbei nicht vorgesehen.

5. Schlussbemerkungen und Ausblick

Um das Bild sowie die Außenwahrnehmung einer Stadt zu erforschen, bedarf es interdisziplinärer Zugänge. Im vorliegenden Beitrag wurden zwei Herangehensweisen (eine literaturwissenschaftliche und eine soziolinguistische) miteinander kombiniert, um an möglichst facettenreiche Ergebnisse zu kommen. Im Mittelpunkt unserer Betrachtung stand die litauische Hauptstadt Vilnius und deren Darstellung in der deutschsprachigen Reiseliteratur. Der Schwerpunkt der durchgeführten Analyse lag auf den Sprach- und Kulturlandschaften von Vilnius. Im Ergebnis konnte festgestellt werden, dass die erforschte Reiseliteratur einen Wandel dokumentiert, der von einer multiethnischen und multikulturellen Stadt hin zu einem tendenziell monokulturellen Zentrum des Landes führte. Auch wenn das mit Blick auf die untersuchte Zeitspanne (16. bis 21. Jahrhundert) nicht wirklich überrascht, ist das Ergebnis zu den letzten dreißig Jahren dennoch bemerkenswert. Somit liefert der vorliegende Beitrag eine Einsicht, die für die gesamte baltische Region und ihre urbanen Räume von Relevanz sein könnte.

Für uns stellte sich noch zusätzlich die Frage, inwiefern die in diesem Beitrag vorgestellten Ergebnisse generalisierbar und mit anderen Kulturkreisen vergleichbar sein könnten. Genauer gesagt: Handelt es sich bei ihnen um eine genuin ›deutsche‹ Sicht auf Vilnius und seine Einwohnerschaft? Wie hoch ist die Wahrscheinlichkeit, dass man in anderssprachiger Reiseliteratur eine ähnliche Perspektive auf Vilnius findet? Um diese Fragen beantworten zu können, bedarf es weiterer, interdisziplinär angelegter Untersuchungen. Zudem sollten die zukünftigen Analysen weitere Textsorten (z.B. Reportagen) und vor allem digitale Quellen (Reiseführerportale) berücksichtigen, um sich ein möglichst vollständiges Bild von der Sache machen zu können.

Literatur

Primärliteratur

Historische Reiseberichte

Braun, Georg/Hogenberg, Franz (1582): Vilna. Gemeiniglich die Wildt, in: *Contrafactur und Beschreibung von den vornembsten Stetten der Welt*. Bd 3. Cölln. Blatt 328.

Döblin, Alfred (1925): Wilno, in: *Reise in Polen*. München. S. 113–153.

Feyerabend, Carl (1800): Kosmopolitische Wanderungen durch Preußen, Liefland, Kurland, Litthauen, Vollanden, Podolien, Gallizien und Schlesien, in den Jahren 1795 bis 1797, in: *Briefen an einen Freund*. Bd. 2. Germanien [Leipzig].

Forster, Georg (1784): Erste Eindrücke 1784, in: Akademie der Wissenschaft der DDR (Hg.): *Georg Forster Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*. 14. Bd. Briefe 1784–Juni 1787. Bearbeitet von Brigitte Leuscher. Berlin. 1978.

Weber, Paul (1917): *Wilna. Eine vergessene Kunststätte*. Wilna.

Reiseführer

ADAC (2008) = Hamel, Christine: *Baltikum*. München.

Baedeker (1994) = Cabos, Madeine et al.: *Baltikum: Estland. Lettland. Litauen*. Ostfildern.

Baedeker (2021) = Reincke, Madeleine/Nowak, Christian: *Baltikum*. Ostfildern.

DuMont (2019) = Gerberding, Eva/Könnecke, Jochen/Bauermeister, Christiane/Nowak, Christian: *Baltikum*. Ostfildern.

Marco Polo (1993) = Butenschön, Marianna: *Baltikum: Estland. Lettland. Litauen*. Ostfildern.

Polag, Markus/Rappel, Franz (2007): *Litauen und Kurische Nehrung*. Dormagen.

Schäfer, Günter (2011): *Litauen*. Bielefeld.

Stiegler, Evelin (1998): *Litauen. Praktischer Reisebegleiter für Natur- und Kulturfreunde*. Frankfurt a.M.

Sekundärliteratur

Barniškienė, Sigita (2009): »Auch ich muß wandern zur Heimat zurück«: *Litauen und ostpreußische Literatur*. Berlin.

Barniškienė, Sigita (2017): Nidden als Beschreibungsort in den Aufsätzen von Thomas Mann, Hans Reisiger und Wilhelm Girus, in: Csaba Földes (Hg.): *Zentren und Peripherien – Deutsch und seine interkulturellen Beziehungen in Mitteleuropa*. Tübingen. S. 17–28.

Briedis = Бриедис, Лаймонас (2020): *Вильнюс. Город странников [Vilnius. Stadt der Fremden]*. Москва.

- Burov, Aleksej/Kostiuchenko, Anastasija (2023): Literaturbezogene Inhalte in deutschsprachigen Reiseführern zu Litauen, in: Maris Saagpakk/Antje Johanning-Radžienė/Rūta Eidukevičienė/Aigi Heero (Hg.): *Baltische Erzähl- und Lebenswelten*. Berlin/Boston. S. 387–403.
- Čaplinskas, Antanas Rimvydas (2010): *Vilniaus istorija [Die Geschichte von Vilnius]*. Vilnius.
- Daunorienė, Justina (2022): In terram non bonam. Zur Darstellung von Litauern in Chroniken des Deutschen Ordens, in: Agnese Dubova/Ineta Balode/Konrad Schröder (Hg.): *Sprach- und Kulturkontakte im Ostseeraum*. Bamberg. S. 297–309.
- Eidukevičienė, Rūta (2014): Am Mittellauf des Niemen: Flüsse in der literarisierten Stadtlandschaft von Kaunas, in: Julija Boguna/Jürgen Joachimsthaler/Jouko Nikkinen/Ewald Reuter/Detlef Wilske (Hg.): *Vom Text zum Text: Übersetzungskunst, philologische Präzision und interkulturelle Erfahrung*. Berlin. S. 157–179.
- Eidukevičienė, Rūta (2017): Discourse analysis of the recent official thematic tourist routes in Kaunas, in: *Актуальные проблемы филологии в XXI веке: материалы XX международной научно-теоретической конференции. Current problems in philology of the 21 century: materials of the XX international scientific-theoretical conference*. Алматы. S. 7–12.
- Fandrych, Christian/Thurmair, Maria (2011): *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht*. Tübingen.
- Heinz, Jutta (2015): Der Weltreisende als Heros der praktischen Urteilkraft: Georg Forsters Cook der Entdecker, in: Stefan Greif/Michael Ewert (Hg.): *Literarische Weltreisen*. Kassel. S. 17–32.
- Kappes, Mirjam (2014): Graffiti als Eroberungsstrategie im urbanen Raum, in: Ingo H. Warnke/Beatrix Busse (Hg.): *Place-Making in urbanen Diskursen*. Berlin/München/Boston. S. 443–475.
- Kelletat, Andreas (2011): Der Krieg und die Juden in Litauen. Deutsche Schriftsteller in Kowno/Kaunas 1915–1918 und 1941–1944, in: AA 19. S. 209–242.
- Kostiuchenko, Anastasija (2021): Die Sprachen und die Politik, in: *Ukraine-Analysen* 255. S. 6.
- Kowerko, Marta (2000): Vilnius mūsų sostinė [Wilna, unsere Hauptstadt] und Wilno po polsku [Wilna auf Polnisch], oder: Polnisch-litauische Reiseführerstrategien, in: Rudolf Jaworski/Peter Oliver Loew/Christian Pletzing (Hg.): *Der genormte Blick aufs Fremde. Reiseführer in und über Ostmitteleuropa*. Wiesbaden. S. 119–136.
- Lavrines, Pavel (2009a): Русские путеводители по Вильнюсу XIX – начала XX вв.: принципы композиции и отбора объектов [Russische Reiseführer zu Vilnius des 19. – Anfang des 20. Jhs.: Prinzipien der Komposition und der Objektauswahl], in: Liubov Kiseleva (Hg.): *Путеводитель как семиотический объект [Reiseführer als Forschungsobjekt der Semiotik]*. Tartu. S. 219–239.

- Lavrinec, Pavel (2009b): Выбор объектов в путеводителях по Вильнюсу XIX–XX вв. [Zur Auswahl von Objekten in Reiseführern zu Vilnius des 19.–20. Jhs.], in: *Kalbotyra* 54, H. 2. S. 257–265.
- Marten, Heiko/Lazdiņa, Sanita (2019): Mehrsprachigkeitsdiskurse im Bildungskontext in Lettland zwischen Populismus und Weltoffenheit, in: *German as a foreign language* 1. S. 119–145.
- Mionskowski, Alexander (2021): »Exsilium tempus, barbariemque locus«, »Stadt der Könige, immer« und verlorenes Jerusalem. Zur deutschsprachigen Literaturgeschichte von Vilnius/Wilna/Vilne, in: *Schnittstelle Germanistik. Forum für Deutsche Sprache, Literatur und Kultur des mittleren und östlichen Europas*, H. 1: *Literaturlandschaften der Region*. S. 59–84.
- Niendorf, Mathias (2022): *Geschichte Litauens. Regionen, Reiche, Republiken 1009–2009*. Wiesbaden.
- Ramonienė, Meilutė (2013): Įvadas [Einführung], in: Meilutė Ramonienė et al. (Hg.): *Miestai ir kalbos [Städte und Sprachen]*. Vilnius. S. 9–24.
- Rekevičius, Lukas (2010): Vilniaus tapatumo sluoksniai Brauno ir Hogenbergo atlase [Identität(en) von Vilnius im Atlas von Braun und Hogenberg], in: *Urbanistika ir Architektūra/Town Planning and Architecture* 34, H. 1. S. 17–28.
- Scharnhorst, Jürgen (2007): Einführung in das Tagungsthema »Sprachenpolitik und Sprachkultur«, in: Detlev Blanke/Jürgen Scharnhorst (Hg.): *Sprachenpolitik und Sprachkultur*. Frankfurt a.M. S. 11–21.
- Steinecke, Albrecht (1988): *Der bundesdeutsche Reiseführer-Markt. Leseranalyse – Angebotsstruktur – Wachstumsperspektiven*. Starnberg.

Internetquellen

- VLE (2023a): Visuotinė lietuvių enciklopedija. Vilniaus istorija [Geschichte von Vilnius], [online] <https://www.vle.lt/straipsnis/vilniaus-istorija/> [Stand: 18.4.2023].
- VLE (2023b): Visuotinė lietuvių enciklopedija. Vilnius, [online] <https://www.vle.lt/s-traipsnis/vilnius-1/> [Stand: 17.4.2023].
- Ortsnamenliste (2023): [online] <https://vlkk.lt/aktualiausios-temos/lietuvos-vietovardziai> [Stand: 18.4.2023].
- Statistikamt Litauen (2022): Lietuvos gyventojai (2022 m. leidimas). Gyventojų skaičius ir sudėtis [Einwohner Litauens (Ausgabe aus dem Jahr 2022). Anzahl und Zusammensetzung der Einwohner], [online] <https://osp.stat.gov.lt/lietuvos-gyventojai-2022/salies-gyventojai/gyventoju-skaicius-ir-sudetis> [Stand: 18.4.2023].

Karl Vossler und Benedetto Croce im Dialog

Zur Konzeption einer antipositivistischen Sprachwissenschaft

Marek Cieszkowski

Abstract *The basis for this discussion is the idea of aesthetics conjured by the Italian philosopher, literary scholar, and publicist, Benedetto Croce (1866–1952), which formed the basis of Karl Vossler's (1872–1949) critique of linguistics at the turn of the 20th century. In 1904, Karl Vossler publishes *Positivism and Idealism in Linguistics*. This is a paper dedicated to Benedetto Croce, in which the author discusses his anti-positivist views on language as an aesthetic phenomenon, linking them to the Hegelian philosophy of spirit as the framework of being and the subject of history. This article recalls Karl Vossler's concept of idealist linguistics, showing the affinity of his thought and its revolutionary character.*

Keywords: *Karl Vossler, Benedetto Croce, language as an aesthetic phenomenon, the spirit of language, the anti-positivist conception of the science of language*

1. Einleitung

Es ist immer schwierig, mit wechselseitigen geistig-kulturellen Beeinflussungen im Schaffen arrivierter Akademiker wissenschaftlich in Dialog zu treten. Meistens dienen sie einer ersten Orientierung, einer bequemen Abstempelung, können aber auch zu einer voreingenommenen Etikettierung führen und akademische Exaktheit und Objektivität beeinträchtigen. Hierbei wird allerdings von einer subjektiven Darstellung Abstand genommen.

Ziel des Beitrags ist es, auf der Grundlage der Abhandlung *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* (1904) den stimulierenden Einfluss der Ideen von Benedetto Croce auf Karl Vossler zu vergegenwärtigen und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer antipositivistischen Konzeption der Sprachwissenschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts zu verwerthen. Mit einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Text, dessen Gliederungseinheiten traditionelle Teildisziplinen der Grammatik bilden (Laut-, Flexions-, Wortbildungs-, Satz- und Bedeutungslehre), soll vor allem aufgezeigt werden, in welchen Aspekten und mit welcher Stärke die Ideen von

Croce übertragbar und generierbar waren und wie sie sich stets in modifizierbarer Form auf seine formal-logische Argumentationsweise ausgewirkt haben.

In dem vorliegenden Aufsatz wird davon ausgegangen, dass Benedetto Croce europäischer und nicht nur italienischer Philosoph, Humanist, Historiker, Politiker, Kunsthistoriker und Kritiker war, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts, inspiriert von aufklärerischen Gedanken und mit europäischem Intellektualismus gut vertraut, gegen idealistisch-historische Ideen und naturwissenschaftliche Methoden in der Wissenschaft zu kämpfen begann: zuerst in der Literatur und Geschichte, die seine Forschungsdomänen waren, später auch im sozialwissenschaftlichen Umfeld (vgl. Lönne 2002: 119–129), in dem man damals bestrebt war, die Idee des geschichtlichen Lebens als eine Form monotoner Aufzählung politischer, sozialer und institutioneller Schemata darzustellen und mit einigen sich gerade im Umlauf befindlichen demokratischen Utopien anzureichern.¹ Auch die positivistische Lehre konnte in ihren Grundsätzen dem Verhältnis zur Kunst, zum Phänomen der schöpferischen Schönheit nicht genügen; so wurde sie in der Nachbetrachtung von Croce prinzipiell und kategoriell angegriffen, indem ihre Operationalisierbarkeit und die Effektivität von naturalistischen Regeln und Klassifizierungen in Frage gestellt wurden.

2. Croces Ideen und Vosslers Konzeption einer antipositivistischen Sprachwissenschaft

Vom Ende des Positivismus wird in der allgemeinen Ästhetik eigentlich seitdem gesprochen, als Croce 1902 (erste Fassung 1900) sein Standardwerk *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*² veröffentlichte. In dem Werk stellte er seine allgemeine Philosophie des Geistes dar und begründete die Theorie von den vier Formen der Tätigkeit des Geistes³ (dem Schönen, dem Wahren, dem Guten und dem Nützlichen), die »in ständig neuem Übergang von einer Aktivität zur anderen immer neue Aktivitätsimpulse entbanden und die damit eine ständige Bewegung des Geistes induzierten, in der die Lösung eines Problems immer zugleich das Aufwerfen neuer Probleme bedeutete, in der also Erfüllung und neues Streben den Stillstand zugunsten einer ständig sich erneuernden Bewegung überwand« (Lönne 2002: 12). Eine

-
- 1 Es muss richtiggestellt werden, dass Croce »der subjektive Aktionismus und der Kampf gegen die Tradition aus Prinzip« (Schönknecht 2006: 165) nicht interessierten. Es ging ihm in erster Linie darum, dass eine neue geistige Bewegung »auf positiven Inhalten basiert, die sich in letzter Instanz an dem durch die Philosophie seit Platon und durch das Christentum ins Denken eingeführten Prinzip des Guten zu orientieren haben« (Schönknecht 2006: 165).
 - 2 In deutscher Übersetzung u.d.T. *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte* ist die Publikation im Jahre 1905 erschienen.
 - 3 Zum Geistbegriff bei Croce vgl. Schönknecht (2006: 183–185).

erste Kritik hat Karl Vossler gleich 1902 verfasst, in der er enthusiastisch, in einer metaphorischen Form behauptete, dass mit Croces Publikation »ein neues Amerika erst endgültig entdeckt und in Besitz genommen wird« (Vossler 1902: 481).

Eine Kritik endet aber oft nicht nur mit einem in akademischer Eigenart verfassten Gutachten, in dem Positives und Negatives gegeneinander abgewogen und im Visier des Gutachters personalisiert werden, sondern wirkt zuweilen weiter, schwingt unterschwellig in anderen Forschungsarbeiten mit oder – was natürlich jedes Mal wünschenswert wäre – beeinflusst stark einzelne Forschungsdisziplinen und/oder Forscher in einem unabsehbaren Zeitraum. Bei Karl Vossler findet Croces Werk große Anerkennung und wird zur Vorstufe seiner linguistischen Theorie, die – was sich wohl mühelos voraussehen lässt – antipositivistische Züge trägt. Das Antipositivistische zeigt sich nicht nur in seinem Umgang mit den herrschenden Anschauungen in der damaligen Sprachwissenschaft, wenn er wissenschaftliche Zitate und Verweise (von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen)⁴ vermeidet, sondern auch im bewussten Verzicht auf persönliche Kritik und Polemik. Vosslers Begründung ist aber wenig überzeugend, wenn man z.B. an die Gesetze einer wissenschaftlichen Arbeitsweise denkt und jeweils das Nachgedachte dem Nachgelesenen voranstellt. Nichtsdestotrotz argumentiert er wie folgt: »Was mich abhielt, war vor allem die Erwägung, daß wissenschaftliche Wahrheiten sich um so schwerer und langsamer durchsetzen, je empfindlicher dabei die Vertreter entgegengesetzter Anschauungen in ihrem Selbstbewußtsein getroffen werden; und daß man die Prinzipien um so entschiedener herausstellen und angreifen darf, je schonender man die Personen zurücktreten läßt« (Vossler 1904: VI).

Karl Vossler war deutscher Literaturwissenschaftler, darunter Dante-Forscher und einer der angesehensten europäischen Romanisten, der bereits 1904 seine Studie zum *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, die Benedetto Croce gewidmet war, vorlegte und seine für die damalige Zeit revolutionären Ideen zur Sprache als ästhetisches Phänomen fundierte. Croce ist für Vossler ein wegweisender Forscher, der »die Ästhetik als Wissenschaft vom geistigen Ausdruck und die Sprachwissenschaft als einen Teil der Ästhetik« (Vossler 1904: V) ansieht. Kritisch dem Idealismus gestellt und humboldtianischen Ideen verpflichtet⁵, wollte er damit

-
- 4 Vgl. das in Zusammenhang damit stehende Zitat: »Der Einzige, mit dem ich mir eine etwas persönlichere Sprache zu sprechen erlaubte, ist mein verehrter Landsmann und Kollege Eduard Wechsler, von dem ich weiß, daß sein Wahrheitssinn größer ist als seine Empfindlichkeit« (Vossler 1904: VI).
 - 5 In Anbetracht der Tatsache äußert sich Vossler gleich am Anfang seiner Abhandlung und schreibt wie folgt: »Wohl haben schon andere vor Croce, in erster Linie Wilhelm von Humboldt, die Sprachwissenschaft auf den Boden des kritischen Idealismus zu stellen versucht, aber in dem hastigen Eifer empirischer Sprachforschung gingen die Humboldtschen Errungenschaften und überhaupt fast aller Zusammenhang der Philologie und der Philosophie wieder verloren« (Vossler 1904: V).

auf wichtigste Probleme der Sprachwissenschaft in Verknüpfung mit Croces ästhetischen Ideen eingehen und zur weiteren Diskussion im Kreise der Spezialisten anregen. Die folgenden Worte, die eine Art befreiender Bewunderung und intellektueller Akzeptanz signalisieren, sind gar nicht als übertrieben anzusehen: »ohne Croces Buch gelesen und durchdacht zu haben, ist ungefähr so leichtsinnig wie das Aussinnen von Gottesbeweisen ohne vorherige Bekanntschaft mit Immanuel Kant« (Vossler 1955: 11f.).

Um es vorwegzunehmen: Vossler sah sich seinem Arbeitsfeld *Sprachwissenschaft* auf ähnliche Weise verpflichtet wie Croce der Philosophie und Geschichte.⁶ Die Ideen, die der Italiener in einer streng systematischen Form entwickelte, die aber keinesfalls geschlossen, unverwundbar oder endgültig war, bedeuteten für ihn geistige Verwandtschaft und Ansporn, auch wenn die beiden Denker sich von verschiedenen historischen Traditionen inspirieren ließen und diese für jeweils eigene Zwecke nutzten.⁷ Im jahrzehntelangen Dialog, in dem Anregungen, Kritiken und nicht selten kontroverse Ansichten artikuliert wurden, konnte der wechselseitig befruchtende Gedankenaustausch nahezu ungehindert geführt werden.

Gleich am Anfang der Überlegungen wird die Sprachwissenschaft zur Gruppe der historischen Disziplinen gerechnet, wodurch in Anlehnung daran »die Frage nach der richtigen Anwendung unseres intuitiven Erkenntnisvermögens zum Zwecke objektiver historischer Forschung« (Vossler 1904: 2) diskutiert wird. Positivismus und Idealismus, wie sie im Titel anvisiert werden, sind nach Vossler »nicht erkenntnistheoretische, sondern methodologische Begriffe« (Vossler 1904: 1). Im ersten Fall geht es vor allem um eine Sichtung von sämtlichen Fakten (Material), die präzise zu beschreiben sind, im zweiten Fall um eine Auslegung der kausalen Verflechtungen und Zusammenhänge, die ein komplexes Bild von Kenntnis und Erkenntnis, Beschreibung und Erklärung, Ursache und Wirkung abgeben. Der Positivismus kann außerdem auf zweierlei Weise begutachtet werden: aus einer reinen methodologischen Perspektive, nach der »die genaue Kenntnis alles Gegebenen« (Vossler 1904: 3) nur als ein vorläufiges Ziel gefordert wird, und aus einer me-

6 Vossler hat mehrmals aus verschiedenen Anlässen Croces exzellente Kenntnis der deutschen Ästhetik und Philosophie unterstrichen: »Besonders mit der Geschichte der deutschen Philosophie und Ästhetik zeigt Croce sich in einem Maße vertraut, wie es im heutigen Italien nicht viele andere sein dürften« (Vossler 1902: 484). Zu Croces eigener Bewertung vgl. Croce (1923: 1–46).

7 Bei Croce ging es u.a. darum, »Geschichtsschreibung als eine lebendige problembezogene Auseinandersetzung verständlich zu machen, keinesfalls aber, sie in den Dienst irgendwelcher gegenwärtiger Interessen zu stellen« (Lönne 2002: 34). Auf ähnliche Weise ist auch Vossler in seinen sprachwissenschaftlichen Studien vorgegangen. Das, was die beiden außerdem verband, ist die grundlegende Überzeugung, dass die Wirklichkeit, egal aus welcher Perspektive (also mit welcher Wissenschaftsdisziplin) sie angegangen wird, prinzipiell und kategoriell nur unter dem Gesichtspunkt der verschiedenen Aktivitäten des Geistes zu erkennen ist.

taphysischen Perspektive, nach der die Ermittlung aller Tatbestände als das Endziel der Wissenschaft festgesetzt wird. Es gilt, den als Endziel perspektivierten Positivismus, dem die Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts methodologisch verpflichtet bleibt, restlos zu bekämpfen, da dies – wie in einer stark übertriebenen Diktion formuliert wird – den Tod des menschlichen Denkens und den Untergang aller Philosophie (vgl. Vossler 1904: 4) bedeutet. Kurzum: »Kenntnis ist nur Mittel und Weg zur Erkenntnis. Ein vorläufiges Ziel ist kein selbständiges Ziel, und kann darum auch nicht zu einem selbständigen wissenschaftlichen Verfahren den Grund abgeben« (Vossler 1904: 2).

Vossler versucht dadurch in seiner Schrift, von veränderten Sichtweisen zu profitieren, indem er Glauben und Wissenschaft als zusammengehörig behandelt. Im Hinblick darauf startet er eine Diskussion, in der er auf Inkonsistenzen in der wissenschaftlichen Arbeitsweise verweist, und zeigt an einem Beispiel, dass es schwer verständlich ist, zwei entgegengesetzte Ansichten zu rechtfertigen, wenn man als Philologe an Lautgesetze glaubt und als Philosoph eher dazu neigt, den Idealismus kritisch zu werten (vgl. Vossler 1904: 5).

3. Zum Grammatikaufbau

Als Grundlage der kritischen Betrachtung wird von Vossler die *Grammatik der romanischen Sprachen* von Wilhelm Meyer-Lübke (1890–1902) genommen⁸, in der eine Zweiteilung in Form und Bedeutung zum Gliederungsprinzip wurde. Beide Aspekte sind nicht voneinander zu trennen, einmal überwiegt in der wissenschaftlichen Darstellung die eine, ein anderes Mal die andere Schwerpunktsetzung; Laute werden dabei als konstitutive Wortelemente angesehen, bei deren Entwicklung und Umwandlung die Bedeutung des Wortes leider nur teilweise beachtet wurde, da sie bei der Untersuchung der Form die regelmäßige äußere Entwicklung gestört hat.

Wie ist also die traditionelle Grammatik aufgebaut? Sie umfasst die Lautlehre, die »naturgemäß an die Spitze grammatikalischer Untersuchungen« (Vossler 1904: 7) gestellt wird; daran schließt sich die Flexionslehre an, die sich »im Grunde mit den Störungen [befasst], die die lautliche Entwicklung in den Flexionsendungen durch die funktionale Bedeutung der letzteren erfährt« (Vossler 1904: 7). Im Folgenden wird die Wortbildungslehre unterschieden, der die Syntax als Lehre von den Beziehungen von Wörtern folgt. Der letzte Teil der Grammatik ist die Bedeutungslehre. Wichtig ist, dass die in diesem Schema fehlende Stilistik »eher der Literaturgeschichte als der Grammatik« (Vossler 1904: 7) zugeordnet wird.

8 Das methodologisch vergleichbare Werk, das von Vossler wahrgenommen, aber in seiner Auseinandersetzung mit dem Positivismus nicht näher behandelt wird, heißt *Grundriß der romanischen Philologie* und stammt von Gustav Gröber (vgl. Literatur).

Dieser Einteilung liegt das Prinzip des Zerlegens zugrunde, einer mechanischen, anatomischen Zerkleinerung⁹, wenn »der Satz eine natürliche Einheit der Rede, das Satzglied eine natürliche Teileinheit des Satzes, das Wort und die Silbe weitere natürliche Untereinheiten« sind, wenn die Sprache »nicht in ihrem Werden, sondern in ihrem Zustand« (Vossler 1904: 8) erfasst wird. Auch der Vergleich der Sprache mit dem Organismus wird als grundsätzlich falsch angesehen, denn die Einheit der Sprache ist nicht in der Summe der einzelnen Teileinheiten¹⁰ zu finden, sondern in ihrem Zweck, in ihrer Entelechie, d.h. in einer der Sprache innewohnenden Kraft, die sie zur Selbstverwirklichung bringt. Auch wenn man nur vorübergehend »die Entwicklung der Sprache vom idealistischen Kausalitätsprinzip aus als Entwicklung des Geistes« (Vossler 1904: 10) amplifizieren möchte, so müsste man sich die Anordnung der einzelnen Einheiten in umgekehrter Reihenfolge denken, »von der Stilistik herab zur Syntax und weiter zur Flexions- und Lautlehre« (Vossler 1904: 10).¹¹ Eine solche Denkweise hat weitreichende Konsequenzen: Der Stilistik wird in dieser Hinsicht eine gesamtklärende Funktion zukommen und nur sie wird in der Lage sein, ein umfangreiches Instrumentarium dazu zu liefern, mit dem eine diästhetische Betrachtung der Sprache bezwingbar wird. Wenn wir die Sprachwissenschaft weiterhin als eine historische Disziplin betrachten wollen, müssen daraus folgende Schlüsse gezogen werden: Die Geschichte einer natürlichen Sprache wird als »die Geschichte der geistigen Ausdrucksformen« aufgefasst, während Grammatik als »ein Teil der Stil- und Literaturgeschichte« thematisiert wird, die »ihrerseits wieder in die allgemeine menschliche Geistes- und Freiheitsgeschichte (Kulturgeschichte) eingeht« (Vossler 1904: 11).

3.1 Von der Stilistik herab zur Syntax und weiter zur Flexions- und Lautlehre

Die Stilistik bildet einen Beschreibungs- und Interpretationsrahmen, mit dem über die Sprache referiert wird. Zu überlegen ist zunächst der individuelle Stil, der zur sprachlichen Konvention wird, wenn er – mit mathematischer Begrifflichkeit ausgedrückt – eine ungefähre Summe der individuellen Sprachgebräuche ist. Der Weg eines Sprachforschers wird damit vorgezeichnet, indem er induktiv handelt und

9 Aus diesem Grund wird die Sprachwissenschaft mit einem von Positivisten angelegten Kirchhof verglichen, auf dem »allerhand tote Sprachteile in Massen- und Einzelgräbern hübsch gebettet liegen, und die Gräber sind mit Aufschriften versehen und nummeriert« (Vossler 1904: 38).

10 Auch traditionell verstandene Kategorien der Grammatik, d.h. *Laute, Worte, Stämme, Präfixe* usw., werden »nicht als die naturgemäße[n], sondern nur als die lehrreichsten und ergiebigsten« (Vossler 1904: 9) anerkannt.

11 So muss weiter vorgegangen werden, denn »von der Syntax hinüber zur Stilistik führt keine wissenschaftliche Brücke« (Vossler 1904: 37).

sukzessive vom Individuellen zum Allgemeinen gelangt; die sprachliche Konvention baut beständig auf Einzelfällen auf.¹²

Der grammatische Bau der Sprache beginnt bei der Stilistik und erst von der Stilistik her kann die Syntax konventionalisiert werden. Erfasste Ausdrucksmittel, die immer individuell bedingt sind, werden als syntaktische Regeln aufgestellt. Für Vossler sind aber die Häufigkeit oder Regelmäßigkeit eines sprachlichen Ausdrucks, mit denen syntaktische Regeln gestützt werden, sekundär, denn sie können Aufschluss über quantitative Auswirkungen des Sprachgebrauchs (statisches Betrachten) geben, ohne dessen Ursachen (dynamisches Betrachten) zu beleuchten. Der Ursprung allen Sprachgebrauchs entspricht »den geistigen Bedürfnissen und Tendenzen der Mehrheit der sprechenden Individuen« (Vossler 1904: 16); auch syntaktische Regeln sind davon ableitbar, da sie »ihren Grund in der vorherrschenden geistigen Eigenart eines Volkes« (Vossler 1904: 17) haben. Der Begriff des Sprachgeistes, so Vossler, ist »ein relativer, kollektiver und auf statischem Wege gewonnener Begriff« (1904: 17), gegen den sich nur schwer in der Gruppe von positivistisch denkenden Philologen polemisieren lässt, da er selbst zum Zwecke der idealistischen Forschung geprägt war und zweckgerecht genutzt wurde. Aus dem Sprachgeist heraus kann, wie den weiteren Ausführungen zu entnehmen ist, »nicht bloß das Vorhandensein, sondern sogar das Fehlen gewisser sprachlicher Formen« (Vossler 1904: 19) erklärt werden. Es wäre daher geeignet, eine solche Betrachtungsweise auch auf die Flexions- und Lautlehre auszudehnen.

Unter vielen Diskussionsbeispielen wird u.a. das Phänomen der Geschlechtsbestimmung in der Sprache erörtert, wenn noch einmal das Argument des waltenden Geistes in Beziehung zum Sprechen als individuelle Tätigkeit gesetzt wird. Sprechen baut auf individuell gerichtetem Vermögen auf, das u.a. Phantasie, Intuition und ästhetische Schöpfung¹³ einschließt. Aus diesem Grund ist es weder logisch noch bindend (für Vertreter diverser Sprachgemeinschaften) sowie sprachstilistisch und -historisch schwer (wenn überhaupt) rekonstruierbar, wenn es noch zusätzlich vom sprachlichen Wandel begleitet wird.

12 In diesem Kontext ist auch auf einen Umstand zu verweisen, dessen Vossler sich bewusst war. Es genügt nicht, das positivistische System der Grammatik umzudrehen, um ein qualitativ neues, streng wissenschaftliches System zu erarbeiten. Die Bedingung lautet: Die Grammatik muss vor allem »in die ästhetische Betrachtung der Sprache ganz und restlos aufgelöst werden« (Vossler 1904: 10), d.h., Eingang in die Stilistik als oberste Disziplin finden.

13 Die Kategorie der Schöpfung wird bei Vossler auf zweierlei Weise verstanden, indem sie zum einen den Moment »des absoluten Fortschritts oder der freien individuellen Schöpfung« oder den Moment »des relativen Fortschritts oder der sogenannten gesetzmäßigen Entwicklung und der gegenseitig sich bedingenden kollektiven Schöpfung« (Vossler 1904: 93f.) einschließt. Im ersten Fall geht es um eine rein ästhetische Dimension, im zweiten Fall – um eine historische Dimension. Die beiden Betrachtungsweisen sind für die Begründung einer neuen Grammatik grundlegend.

Vossler ist diesbezüglich der Ansicht, dass ein sprachlicher Wandel, der kennzeichnend für Entwicklungen in der Flexions- und Lautlehre ist, keineswegs »die Ursache eines anderen sprachlichen Wandels« (Vossler 2004: 18) sein kann. Im Hinblick darauf kann höchstens von okkasionalistischen und bedingten Begleiterscheinungen gesprochen werden, die ihrerseits wieder einer stilistischen Erklärung bedürfen, auch wenn sie Erscheinungen morphologischer (z.B. Kasus-system) und/oder lautlicher (z.B. Vokalschwund) Art sind. Darüber hinaus muss beachtet werden, dass oft »gleich mehrere Erklärungsvorschläge miteinander in Konkurrenz treten und sich wunderbarerweise gegenseitig nicht auszuschließen brauchen« (Vossler 2004: 18). Erst dann kann ein weiterer und tieferer Einblick in komplexe Wechselbeziehungen und in die geistige Einheit des sprachlichen Lebens gewonnen werden.

Syntaktischer Sprachgebrauch und Sprachregeln sind Produkte positivistischer und äußerlicher Betrachtungsweisen, denn die damalige Sprachwissenschaft lief darauf hinaus, »mit exakten grammatischen, phonetischen Regeln und Gesetzen die Sprache wie einen Naturgegenstand zu betrachten« (Vossler 1955: 12). Positivistische Regeln und paradigmatisch gestützte Gesetze werden nicht bestehen können, wenn sie einer streng idealistischen und kritischen Überprüfung unterzogen werden. Die antipositivistische Sprachwissenschaft lehnt darüber hinaus Begriffe ab, die es für Vossler in Wirklichkeit überhaupt nicht gibt, z.B. *Sprachgemeinschaften* oder *Mundarten*. Es sind Begriffe, die verfehlte Bezeichnungen für die Unmenge gesammelter, registrierter und willkürlich klassifizierter Sprachdaten sind (vgl. Vossler 1904: 37). Es geht aber wiederum nicht darum, nur neue, sondern auf dem Sprachgeist aufbauende, allgemeine Grundsätze aufzustellen, mit denen man »das Leben der Sprache von innen heraus begreifen« (Vossler 1904: 39) kann.

Jeder sprachliche Ausdruck kann nur als »individuelle geistige Schöpfung« (Vossler 1904: 37) aufgefasst werden. Sprechende Individuen schaffen verschiedene Stile. Wenn sie miteinander kommunizieren wollen, so liegt der Grund der Kommunikation nicht »in der Gemeinsamkeit der Sprachkonventionen oder des Sprachmaterials oder des Satzbaues« (Vossler 1904: 37), heute würden wir aus der Perspektive des sich später etablierten Strukturalismus schlicht und einfach den Terminus eines (gemeinsamen) Kodes benutzen, sondern in dem, was Vossler in Anlehnung an Humboldt als Sprachbegabung bezeichnet. In Anbetracht dessen kann eine Sprache nicht gelernt, sondern höchstens geweckt werden; sie muss schöpferisch betrieben werden. Mit auftretenden Defiziten, die in der Kommunikation gegebenenfalls wahrnehmbar sind, hört jedoch alle so verstandene Sprachbegabung auf und wir könnten schnell zur Grenze der Sprachwissenschaft gelangen.

Im Anschluss daran wird jede positivistische Untersuchungspraxis verstärkt kritisiert, nach der positivistisch erschlossene Klassen noch einmal idealistisch interpretiert werden, um in sie wieder – wie es formuliert wird – »Sinn und Le-

ben zu bringen« (Vossler 1904: 39). Diese Praxis ist darauf zurückzuführen, dass »die individuellen Verschiedenheiten im Ausdruck und Inhalt eine generelle Ähnlichkeit« zulassen und dass »ähnliche geistige Inhalte notwendig auch ähnliche Sprachformen erzeugen müssen« (Vossler 1904: 39), wenn wir das Kausalitätsprinzip befolgen. Mit anderen Worten gesagt: Das Verhältnis von Geistesart und Sprachform ist nicht zufällig, sondern streng kausal; darauf aufbauend und nur auf diese Weise lässt sich die Sprache von innen heraus (vgl. Vossler 1904: 39) und in ihren Kontrastwirkungen begreifen. Eine neu gedachte Sprachwissenschaft¹⁴, die zur positivistischen Sprachwissenschaft in Opposition steht, ist mit der Stilistik gleichzusetzen, die zur Ästhetik gehört und ein Teil der Kunstgeschichte bleibt.

3.2 Bedeutungslehre

In einer antipositivistisch orientierten Sprachwissenschaft muss auch die Bedeutungslehre nach dem Motto definiert werden: »quantitativ weniger, qualitativ um so mehr« (Vossler 1904: 40). Gerade in der Bedeutungslehre, wie Vossler behauptet, schlagen sich alle Unzulänglichkeiten (Elaborationen) des Positivismus nieder. Kritisiert werden speziell äußerliche Klassifikationen mit Kriterien, denen man vielfältige Explanationspotentiale zuschreibt, die sie überhaupt nicht haben (vgl. z.B. das Phänomen des Bedeutungswandels, der mit etlichen Begriffen erklärt wird, die für Vossler als unwissenschaftlich gelten: spezialisierend – generalisierend; abschwächend – verstärkend oder pejorativ – meliorativ), wenn sprachliche Daten dem einem oder dem anderen Begriff eigenmächtig zugeordnet werden,¹⁵ ohne innere Zusammenhänge und logische Verflechtungen zu berücksichtigen, wenn usuelle Bedeutungen aus okkasionellen Bedeutungen heraus interpretiert werden usw. Es ist daher verfehlt, wenn man als Einteilungsprinzip beim Bedeutungswandel nicht die Form oder die Bedeutung der Worte selbst, sondern »die Art des psychischen Vorgangs« zugrunde legt. Diese Tatsache wird wie folgt gedeutet: »Die Sprache gibt keine Begriffe, sondern nur Anschauungen, von welchen jede ihre eigene, individuelle und augenblickliche Geltung hat und für sich beurteilt sein will« (Vossler 1904: 46).

14 Die antipositivistische Sprachwissenschaft wird in einer fortlaufenden Beweisführung mit »einem romanischen Argument« gestützt: »Zur positivistischen Philologie, d.h. zur Materialsammlung, genügt es, wenn man fünf oder vielleicht auch nur vier Sinne und eine gehörige Portion Geduld hat. Zur eigentlichen Sprachwissenschaft aber braucht man das, was die Italiener *bernoccolo* nennen« (Vossler 1904: 43).

15 Alle positivistischen Klassifikationen, die erfasste Sprachdaten kategoriell anordnen, haben nach Vossler keinen wissenschaftlichen Wert: »Nachträglich mag man seine Beobachtungen und Ergebnisse der Übersichtlichkeit zuliebe anordnen und das Gemeinsame oder Ähnliche herausstellen, wie sich's gerade am besten schickt, aber reine wissenschaftliche Disposition wird man [dadurch; M.C.] nie und nimmer finden können« (Vossler 1904: 46).

Da die Sprache in ihrer Beschaffenheit nicht logisch ist, so darf sie nicht der logischen Betrachtung unterzogen werden.

3.3 Lautlehre

Vosslers Kritik wird konsequenterweise auch an der positivistischen Lautlehre geübt, die lediglich »die hartnäckigsten und verhülltesten Irrtümer« (Vossler 1904: 47) erzeugt hat; einer umfassenden Analyse werden Laute und »Lautgesetze« (mit Anführungszeichen!) unterzogen. In Zusammenhang damit werden noch einmal Fragen nach dem Wesen der Sprache und nach der Ursache der Sprache gestellt, indem dominierende assoziationspsychologische Aspekte angegriffen werden. Das Grundprinzip, von dem wir uns zu leiten haben, lautet: Primär ist immer der Geist, der die alleinig wirkende Ursache sämtlicher Sprachformen ist. Die Sprache ist daher die Wirkung des Geistes; sie kann nicht gelernt werden, man hat sie einfach, man übt sie und bildet sie. Menschliche Sprechwerkzeuge werden betätigt, weil der Mensch ein geistiges Wesen ist, das den artikulierten Laut dazu befähigt, das Gedachte in sprachlicher Form auszudrücken. Kurzum: Man darf nicht *innere* und *äußere Tätigkeit*, *Intuieren* und *Artikulieren*, *Kunst* und *Technik* miteinander verwechseln und jeweils die zweite Kategorie in diesen drei Kategorienpaaren als wissenschaftlich vorgeben (vgl. Vossler 1904: 49f.).

Viele von den Begriffen, die in der Lautlehre gebraucht werden, haben nur »den pädagogischen und methodologischen Wert der Übersichtlichkeit« (Vossler 1904: 57) und werden tautologisch definiert, z. B. *Artikulation(sbasis)*, *Lautsystem*, *Lautgesetz* und *Lautwandel*.¹⁶ Diese durchaus übliche Definitionspraxis scheint nicht nur für die Lautlehre typisch zu sein, sondern für alle Sammelbegriffe der positivistischen Sprachwissenschaft, denen Oberflächlichkeit einerseits sowie willkürliche Entschlüsse und Nicht-Wissenschaftlichkeit andererseits vorgeworfen werden. Dazu gibt es Versuche, *Laute* autonom darzustellen und *Lautentwicklungen* aus den *Lautgesetzen* (*lautgesetzlich* und *analog* ist wohl schwer voneinander zu trennen) abzuleiten, was prinzipiell als falsch angesehen (*Laute* sind an und für sich nicht autonom, sondern der Geist, der sie schöpft und formt) und letztendlich auch abgelehnt wird.

Zwischen Stilistik/Ästhetik und Lautlehre wäre als Bindeglied der *Accent* anzusetzen. Nur mit ihm, Vossler zufolge, könnte der Lautwandel¹⁷, in ein unbeding-

16 Das folgende Beispiel scheint repräsentativ zu sein: »[...] der Begriff der Artikulation umfaßt nicht nur die Gesamtheit der Laute : das Lautsystem, sondern auch die Gesamtheit der Sprechenden : die Sprachgemeinschaft« (Vossler 1904: 56).

17 In diesem Fall wird Bezug genommen auf Untersuchungen zu romanischen Sprachen von Gustav Gröber, denen, wie es behauptet wird, eine Tendenz eigen ist, »artikulatorische Hindernisse in den Worten und zwischen den Worten hinwegzuräumen, d.h. mögliche Offensilbigkeit herzustellen« (Vossler 1904: 73), während im Deutschen es darauf ankommt, die

tes Kausalverhältnis gesetzt, in Beziehung auf den Sprechenden sowie auf das Gesprochene wissenschaftlich erklärt werden. Dies bedeutet, dass der *Accent* nicht nur eine bloße Gliederung des phonetischen Kontinuums samt solchen Elementen wie Tonhöhe, Dauer, Tonfolge, Silbenartikulation, Eingipfeligkeit, Zweigipfeligkeit und Stimmverwendung umfasst, im Gegenteil, damit wird der psychische Gehalt angesprochen – »die innere Intuition, die Seele der Sprache« (Vossler 1904: 65). Wird der *Accent* (bewusst) verwendet, so wird er zum Interpretanten und Bedeutungsträger eines jeden geistigen Inhalts. Auch ist der *Accent* nicht mit einer guten Aussprache gleichzusetzen, sondern bleibt immer einer künstlerischen (vorsätzlich rhetorischen) Stimmverwendung verhaftet. Er ist »so geistig, so innerlich« (Vossler 1904: 65).

Traditionell interpretierte *Accent*verhältnisse werden dadurch auf einen Typ reduziert, während die geläufige Zweiteilung in Wort- und Satz*accent* fortan als überflüssig erscheint. Der *Accent* ist allenfalls qualitativ, quantitativ ist es ohne Bedeutung, wie oft und wie lange er wahrnehmbar ist und unter welchen Bedingungen der Lautwandel beschleunigt/verlangsamt wird: »Eine wiederkehrende *Accent*gebung fällt auf und wird von uns beobachtet, eine vereinzelte, einmalige oder zweimalige entschwindet für ewig, – aber hat sie darum weniger existiert als die andere? Die individuelle Variante wird allmählich zur mundartlichen Variante, bis sie sich endlich siegreich in eine weitere Sprachgemeinschaft einführt und als gesetzmäßig dasteht« (Vossler 1904: 78f.). Eine Schlussfolgerung, die darauf aufbaut, lautet: Es gibt nur einen künstlerischen *Accent*, der alte *Accent*-Typen absorbiert und mit Bedeutungen verknüpft. Die ganze Lautlehre mit ihren herkömmlichen Kategorien (z.B. *offene und geschlossene Silbe*, *Umlaut*, *Brechung* usw.), denen weiterhin eine nur methodologische Geltung zugesprochen wird, muss damit der *Accent*lehre angeschlossen werden.

3.4 Verslehre

Im abschließenden Teil der Untersuchung wird noch auf die Verslehre eingegangen. Vossler bezeichnet die althergebrachten Erkenntnisse auf diesem Gebiet als mechanisch¹⁸ und verwirft dazu noch die rhythmischen Gesetze. Seiner Meinung nach dienen sie nur methodologischen und pädagogischen Zwecken und lassen die Variabilität aller rhythmischen und metrischen Gebilde außer Acht. Der Verslehre

Wortstämme als Träger des Gedankens herauszuheben. Es ergibt sich daraus, dass sich die Rede in den romanischen Sprachen nach akustischen Rücksichten (musikalisch-wiegende Akzentuierung), aber im Deutschen mehr nach geistigen Rücksichten entwickelt.

18 Er kritisiert vor allem die gebräuchliche Forschungsmethode: »Die positivistische Methode versagt [...] nicht bloß bei der Frage nach dem Wesen, sondern natürlich auch bei der Frage nach dem Ursprung der Verse« (Vossler 1904: 84).

wird schließlich ihre Eigenständigkeit abgestritten, und ihr dynamisches Potential wird zwangsläufig der Stilistik als Oberdisziplin zugeordnet.

4. Schlussbemerkungen

Vossler verdankt Croce den Grundgedanken, den er in seiner allgemeinen Philosophie des schöpfenden Geistes gefunden hat. Croces philosophische Konzeption bedeutete den Anfang vom Ende des Positivismus, eine eindeutige Abkehr vom mechanischen Wissenschaftsbetrieb und klassifizierend-registrierenden Methoden auf dem gesamten Gebiet der historischen und geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Vossler wollte dies ausnutzen, um zu unumstößlicher Wahrheit in der Sprachwissenschaft zu gelangen. Es ist ihm tatsächlich gelungen, »[...] aus dem Meer des Positivismus aufzutauchen« (Vossler 1904: 53), was die textbezogene Analyse eindeutig bestätigt hat. Eins ist von grundlegender Bedeutung: Sprache wird nicht mehr wie ein Naturgegenstand angesehen, dessen isolierte Teile Ergebnisse minutiöser Quellenarbeit sind, sondern als ein Kraftwerk, als Produkt der freien Schöpfung des lebendigen Geistes. Sprache ist nicht zusammengesetzt oder aus Teilen bestehend, sondern erzeugend und botanisierenden Gesetzen zuwiderlaufend. Dabei ist zusätzlich Folgendes zu betonen: Im *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* wirkten Croces Ideen weiter und machten den Italiener zum Partner eines Dialogs, dessen klare Spuren sich in weiteren, zahlreichen Rezensionen, Aufsätzen und Monographien von Vossler sowie in dem über 50 Jahre dauernden Briefwechsel Croce – Vossler nachvollziehen lassen. Eine der wichtigsten Publikationen, die nach knapp hundert Jahren seit ihrem Erscheinen auch einer kritischen Revision aus der Perspektive der Gegenwart bedarf, ist *Geist und Kultur in der Sprache* (1925), in der sprachliche Potentiale in den Dienst des Individuellen und Gemeinschaftlichen gestellt und an der Schnittstelle zwischen Dichtung, Wissenschaft, Religion, Natur und Leben abgehandelt werden; dieser Problemkomplex wird in separater Form Gegenstand einer weiteren Publikation.

Literatur

- Croce, Benedetto (1955): *Briefwechsel Benedetto Croce – Karl Vossler. Übertragung und Einleitung von Otto Vossler*. Berlin und Frankfurt a.M.
- Croce, Benedetto (1902): *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Milano/Palermo/Napoli.
- Croce, Benedetto (1905): *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Theorie und Geschichte*. Leipzig.

- Croce, Benedetto (1923): Beitrag zur Kritik meiner selbst (1915), in: Raymund Schmidt (Hg.): *Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Leipzig. S. 1–46.
- Gröber, Gustav (Hg.) (1888–1904): *Grundriß der romanischen Philologie*. Unter Mitwirkung von Gottfried Baist. Straßburg.
- Lönne, Karl Egon (2002): *Benedetto Croce: Vermittler zwischen deutschem und italienischem Geistesleben*. Tübingen/Basel.
- Meyer-Lübke, Wilhelm (1890–1902): *Grammatik der romanischen Sprachen*. 4 Bände. Leipzig.
- Schönknecht, Hans-Joachim (2006): *Die Verweigerung der Vernunft. Untersuchungen zum Denken von Friedrich Nietzsche, Giorgio Agamben, Benedetto Croce*. Norderstedt.
- Vossler, Karl (1902): Rezension zu: Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano/Palermo/Napoli 1902, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 10.09.1902. S. 481–484.
- Vossler, Karl (1904): *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Eine sprachphilosophische Untersuchung*. Heidelberg.
- Vossler, Karl (1925): *Geist und Kultur in der Sprache*. Heidelberg.
- Vossler, Otto (1955): Einleitung, in: *Briefwechsel Benedetto Croce – Karl Vossler (1955)*. Übertragung und Einleitung von Otto Vossler. Berlin/Frankfurt a.M. S. 7–27.

Der verbotene Raum

Die Erzählung von Fluchterfahrungen als ästhetische Bewältigung von Raum und Identität in Abbas Khiders *Der falsche Inder*

Nico Elste

Abstract *Literature has always provided a fictional (free) space for aesthetically processing migration and refugee experiences, making it possible to speak about traumatizing events, loss, violence and powerlessness. Geographical space often plays a central role as a barrier to be overcome by the refugees and as a possibility to locate one's own identity. Thus, especially in modern intercultural literature that deals with refugee experiences from countries such as Iraq, Iran, Syria, or Lebanon to Europe, the crossing of borders and the illegal presence as well as the fragile self-understanding of place-bound belonging become an aesthetic motif of their own. Using Abbas Khider's debut novel *The Fake Indian* (2008) as a case study, the paper addresses the literary staging of forbidden space and its implications for the search for a safe place for the individual. The impossibility of staying in one place interweaves with the repeated failed attempts at self-location by the individual. In the story about the young Iraqi Rasul Hamid this is again and again part of the escape narrative in different ways and is subjected to a new variant of a sense-making process in each of the eight chapters. In Khider's novel, the narrative itself appears to be a coping strategy of the individual in order to transfer the self to an identity-preserving creation of meaning with the help of aesthetic staging.*

Keywords: *intercultural literature, migration, space, identity, space-based cultural belonging*

1.

Heimat ist da, wo man hingehört. Dieser Satz ist allseits bekannt und der Begriff ›Heimat‹ wird gerade in den gegenwärtigen modernen Zeiten in unzähligen Kontexten für die unterschiedlichsten Ziele und Zwecke verwendet, wie Martina Kümlehn pointiert beschreibt:

Um den Deutungsanspruch der Rede von ›Heimat‹ wird (wieder) gestritten und er hat auf unterschiedlichen Feldern und Ebenen ›Konjunktur‹. So werden in kulturwissenschaftlichen, theologischen, philosophischen und pädagogischen Diskursen einerseits die Ambivalenzen des Heimatbegriffs und die Möglichkeiten seiner politischen Funktionalisierung bzw. des populistisch-agitatorischen Missbrauchs hervorgehoben, und andererseits seine nach wie vor bedeutsamen existentiellen Dimensionen sowie Bedürfnis-, Sinn- und Sehnsuchtsstrukturen herausgearbeitet, die wahr- und ernstgenommen, begleitet und reflektiert werden müssen. (Kumlehn 2017: 377)

Ein wesentlicher Grund für seine diskursive Präsenz liegt im Konzept Heimat selbst begründet, wie Anja Oesterheld in ihrer erst kürzlich vorgelegten umfangreichen Studie zeigen konnte. So sei Heimat »keine systematisierbare politisch-philosophische Idee wie die Freiheit und kein staatstragendes Konzept wie die Nation.« Vielmehr beanspruche der Begriff »subjektiv, unpolitisch und nicht rationalisierbar zu sein« und »verbinde sich wahlweise mit dem Gemüt, der Seele, dem Gefühl oder schlicht einer subjektiven Entscheidung« (Oesterheld 2021: 2). Zugleich sei Heimat jedoch ein Verhältnis, welches das Individuum eingeht bzw. in welchem es steht (vgl. ebd.: 2). Laut Oesterheld ist die genaue Beschaffenheit dieses Verhältnisses ebenso wenig konkret und kann in unterschiedlicher Weise gestaltet sein:

Heimat kann sich, muss sich aber nicht räumlich konkretisieren, statt in Haus und Hof kann Heimat auch in der Kunst gefunden werden und statt in der Landschaft auch in der Sprache und in der Religion. Heimat kann ideell oder materiell, metaphysisch oder physisch verstanden werden, oft – aber nicht zwingend – als Vorstellung der Zugehörigkeit. (Oesterheld 2021: 2f.)

Allen Semantiken des Begriffs ist jedoch ein Moment gemeinsam: Eine das Subjekt bestimmende Sinnstiftung, die es ihm erlaubt, sich in ein zustimmungsfähiges Verhältnis zur Welt zu begeben. Speziell im Verhältnis zu einem Ort, also einem Raum und der damit verbundenen Möglichkeit *unhinterfragbarer* Zugehörigkeit, wird Heimat produktiv für den Status einer Berechtigung, die das Subjekt und den Ort in einer quasi natürlichen Art verbindet. Bekanntermaßen ist Heimat in modernen nationalstaatlichen Diskursen mit eben jenem Status der Berechtigung versehen, der notwendigerweise einen ausschließenden Charakter aufweist. In diesem Sinne kommen Dana Bönisch, Jil Runia und Hanna Zehnschetzler in der Einleitung ihres 2020 erschienen Sammelbandes mit dem Titel *Heimat Revisited* auf beide Momente zu sprechen:

Auf der einen Seite implizieren globale Migration und Flucht den Verlust eines Zuhauses und generieren gegebenenfalls fluktuierende Muster von Heimat(en) und Beheimatung; auf der anderen Seite berufen sich rechtspopulistische Kräfte, aber

auch zuweilen die konservative Mitte auf ›Heimat‹ als ausschließendes Prinzip, was einen statischen Heimatbegriff voraussetzt. (Bönisch/Runia/Zehnschnetzler 2020: 1)

In Zeiten von Krisen und Kriegen, die gegenwärtig präsenter sind als je zuvor, erhält ebenjenes Moment der Sinnstiftung von Heimat fast den Charakter eines existenziellen menschlichen Bedürfnisses. So halten auch Bönisch, Runia und Zehnschnetzler fest, dass »der Bezug auf Heimat meist dort auftaucht, wo lokale ›Verwurzelung‹ gerade nicht mehr oder nicht auf unproblematische Weise gegeben ist; die aktuelle Renaissance ist in Zeiten von Globalisierung und globalen Krisenerfahrungen verschiedenster Art also nicht unbedingt verwunderlich« (ebd.: 1).

In der Literatur werden die mit den Krisen und mit dem Verlust ›lokaler‹ Verwurzelung verbundenen Migrations- und Fluchterfahrungen seit jeher thematisiert, wie vielzählige Werke es seit der Antike beweisen. Dies ist nicht verwunderlich, bildet Literatur doch den fiktionalen (Frei-)Raum, solche Erfahrungen ästhetisch auf- und zu verarbeiten, sodass ein Sprechen über traumatisierende Ereignisse, Verlust, Gewalt und Ohnmacht möglich wird. Dabei spielt der geographische Raum als die zu überwindende Hürde der Flüchtenden ebenso eine Rolle wie als Möglichkeit, die eigene Identität zu verorten und so zu sichern. Denn die Grundvoraussetzung für einen Ort, an dem man leben kann, ist die Berechtigung, sich auf einem Territorium aufzuhalten. Speziell in der modernen interkulturellen Literatur, die sich mit Fluchterfahrungen aus Ländern wie dem Irak, dem Iran, Syrien oder dem Libanon nach Europa auseinandersetzt, wird daher die Grenzüberschreitung und die illegale Anwesenheit ebenso wie das brüchige Selbstverständnis ortsgebundener Zugehörigkeit zu einem eigenen ästhetischen Motiv (vgl. Hardtke, Kleine, Payne 2017: 9–20). Sara Steidl erkennt darin ein kritisches Potential der Literatur:

Hier werden sie statt als geographische Gegebenheiten als politisch konstruierte Manifestationen von Macht enttarnt. Literarische Fluchttex-te fragen sowohl nach der Notwendigkeit einer von Grenzen durchzogenen Welt als auch nach der moralischen Legitimität des ausschließenden Charakters von Nationalstaaten. (Steidl 2017: 306)

Ohne Frage ist dies eine berechtigte Beobachtung. Doch zugleich thematisieren literarische Fluchttex-te oftmals den Verlust der Heimat und die Suche nach einem Ort, an dem man leben kann, und verbinden dies mit einer prinzipiellen Infragestellung der Verortung des Subjekts in der Welt ebenso wie mit einer existenziellen Frage nach dem Sinn.

In den folgenden Ausführungen soll dies anhand von Abbas Khiders preisgekröntem Debütroman *Der falsche Inder* aus dem Jahr 2008 mit Bezug auf die literarische Inszenierung des verbotenen Raums und dessen Implikationen für die Su-

che nach einem sicheren Ort für das Individuum gezeigt werden. Die Flucht des Protagonisten Rasul Hamid aus dem Irak über Jordanien, Libyen, die Türkei, Griechenland und Italien nach Deutschland spannt im Roman einen weiten Bogen vom arabischen bis zum westeuropäischen Raum und jedes Land, das der Protagonist durchquert, jeder Raum, den er betritt, stellt sich durch die existenzbedrohenden und leidvollen Erlebnisse als Durchgangsstadium einer nicht endenden Suche dar. So verwebt sich die Unmöglichkeit, an einem Ort zu bleiben, mit dem immer wieder scheiternden Versuch einer Selbstverortung des Individuums

2.

Khiders Prosatext besticht durch eine Vielzahl an literarischen Eigenheiten in der Konstruktion ebenso wie in Bezug auf intertextuelle Bezüge oder das Erzählverfahren, die in der Forschung schon thematisiert und diskutiert wurden. Hanna Maria Hofmann bezeichnet die Verflechtung von Rahmen- und Binnenhandlung, in der ein namenloser Ich-Erzähler die Memoiren des geflüchteten Irakers Rasul Hamid im ICE von Berlin nach München findet und beim Lesen seine eigene Fluchtgeschichte als Erzählung eines Fremden wiederfindet, beispielsweise als »Verortung als Flüchtling im Transit« (Hofmann 2017: 110)¹. Die sich in acht Kapiteln immer wieder wiederholende Fluchtgeschichte Rasul Hamids versteht sie als »Teil einer (Schreib-)Strategie, sich einen eigenen Spielraum (in) der Literatur zu schaffen und auf diese Weise produktiv und subversiv mit dieser Ohnmacht und Befangenheit umzugehen« (Hofmann 2017: 116). Ganz in diesem Sinne erkennen Annika Jensen und Jutta Müller-Tamm in der Konstruktion des Romans das erzählstrategische Moment der »Ermächtigung« einer Autorschaft und der literarischen Selbsterschaffung (Jensen/Müller-Tamm 2013: 326).² Auch die vielzähligen intertextuellen Bezüge von Rilke über Homer bis Gottfried Benn, die Khider gekonnt in die Erzählung einbindet, sind der interkulturellen Literaturwissenschaft nicht entgangen. Jensen und Müller-Tamm verstehen dies als Beleg für die schon genannte Selbsterschaffung des Autors, der sich so in die »deutsche Literaturgeschichte und die deutsche

1 Hofmann konkretisiert diesen Gedanken folgendermaßen: »Man kann sagen, dass dieser Leser, der über das ›Finden‹ seiner ›eigenen‹ Geschichte erst zu einer *bestimmten* Person mit einer bestimmten Biographie wird, über dieses Manuskript im Zug, das *ihn* ›findet‹, gleichsam seine Verortung als Flüchtling im Transit erfährt.« (Hofmann 2017: 110)

2 Jensen und Müller-Tamm begründen dies mit der Menge an intertextuellen Fragmenten: »Das Selbst, das am Ende von *Der falsche Inder* steht, bedient sich zum Zwecke seiner literarischen Selbsterschaffung in erheblichem Maße der Intertextualität. Mithilfe von markierten Zitaten kanonischer deutscher Schriftsteller, die neu kontextualisiert und damit aktualisiert werden, schreibt sich der sich selbst erzeugende Autor in die deutsche Literaturgeschichte und die deutsche Kultur ein.« (Jensen/Müller-Tamm 2013: 326)

Kultur« (ebd.: 326) einschreibe und Franziska Wolf, die dies ebenfalls als Konsens der Forschung bezeichnet, bemängelt nur, dass diese Bezüge bisher nicht inhaltlich untersucht wurden (vgl. Wolf 2021: 37).

Ähnliches lässt sich über das Moment der Sinnstiftung sagen. In vielen Studien ist die Verbindung von Heimat, Identität und Zugehörigkeit als Thema erkannt und intensiv besprochen wurden – so schreibt Hofmann, dass sich »die Suche nach Identität und Zugehörigkeit sowie der Versuch einer neuen (Selbst)Verortung als wichtiges *Movens* des Erzählens« (Hofmann 2017: 99) erweise. In seinem Beitrag ergänzt Warda El-Kaddouri, dass die Identität des namenlosen Erzählers wie des Verfassers der Memoiren Rasul Hamids »von Anfang im Irak bis zum Ende in Deutschland instabil« (El-Kaddouri 2017: 41) bleibe. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls die Relevanz des Raumes für das Thema von Khiders Erzählung in der Forschung thematisiert. Hofmann erläutert, dass die Erzählungen der Flucht »die Relevanz der Kategorien von Raum und Bewegung für die Literatur in grundlegender Weise« (Hofmann 2017: 100) belege, insofern der »Raum als eine für die individuell-menschliche Selbstverortung und Identitätssuche existenzielle Kategorie« (ebd.: 100) angesehen werden könne. Abgesehen von wenigen konkreten Beispielen ist jedoch eine ausführliche Befassung damit, wie die genannten Momente sich in Khiders Erzählung ästhetisch manifestieren, bisher noch offen. Dem gilt es speziell in Bezug auf die Identität und die Selbstverortung des Erzählers nachzugehen.

3.

Schon in der Rahmenhandlung kündigt sich das Thema des Romans – die Orientierungslosigkeit des Erzählers und die Frage, wo er hingehört – an. Auf dem Weg zum Zug beschreibt der namenlose Ich-Erzähler auf den ersten Seiten des Romans ein kurzes traumatisches Erlebnis:

Nichts, nur ich und der leere Bahnhof Zoo, das große Nichts um mich herum. Wo bin ich eigentlich? Was mache ich hier? Wo sind die anderen? Solche Fragen wirbeln durch meinen Kopf wie Trommeln auf einem afrikanischen Fest. Alles leer wie eine endlose Wüste, nackte Berge oder klares Wasser. Aber auch unheimlich wie der Wald nach einem gewaltigen Gewitter. Und meine Fragen laut und dennoch leise, tönend und dennoch stimmlos. (Khider 2008: 7)

Die Naturvergleiche ästhetisieren die Leere der Welt, in der die Hauptfigur sich völlig allein und verlassen sieht. Zugleich macht die Paradoxie seiner Stimme in der kontradiktorischen Gleichzeitigkeit ihrer physikalischen Extreme den ohnmächtigen Versuch anschaulich, in dieser Leere Antworten zu finden und zugleich auf sich selbst zurückgeworfen zu sein. Die so ästhetisch inszenierte Vereinzelung des Ich-

Erzählers, der sich und seinen Platz in der Welt sucht, bildet das Leitmotiv des gesamten Romans. Dargestellt wird diese Suche in den *Autobiografischen Erinnerungen* des Irakers Rasul Hamid, die der Ich-Erzähler im Zug findet und auf seiner Reise nach München liest. Diese gliedern sich in acht Kapitel, die nicht chronologisch erzählt werden. Jedes Kapitel beginnt in Bagdad und schildert einen Aspekt der Flucht von Bagdad über Jordanien, Libyen, Tunesien, die Türkei, Griechenland und Italien nach Deutschland. Auf diese Art wird dieselbe Fluchtgeschichte immer wieder, jedoch immer mit einem anderen Fokus erzählt und schildert damit ein je differierendes Moment des Seins und der menschlichen Existenz, die für Rasul Hamid beständig Gefahr läuft, ausgelöscht zu werden bzw. der beständig das Recht auf die Möglichkeit einer Daseinsbehauptung bestritten wird.

Das erste Kapitel mit dem Titel *Der falsche Inder* spielt das identitätsstiftende Potential der Zugehörigkeit anhand des Aussehens der Hauptfigur durch. Anschaulich wird gezeigt, dass an jedem Ort und in jedem Land, in welchem Rasul sich befindet, ihm eine Identität zugesprochen wird, was für ihn jedoch zugleich die Frage nach dem eigenen Selbst umso prekärer macht: »Die Araber nannten mich den ›irakischen Inder‹, die Europäer nur ›Inder‹. Es ist sicherlich erträglich, Zigeuner, Iraker, Inder oder gar ein Außerirdischer zu sein, wieso auch nicht! Aber es ist unerträglich, dass ich bis heute nicht genau weiß, wer ich wirklich bin« (ebd.: 22). Von Beginn der Erzählung an ist die Frage nach dem Sein in der Welt als prekäres Passungsverhältnis gefasst, was sich schon an den äußerlichsten Momenten zeigt. Die Zugehörigkeit über Hautfarbe, ethnische oder auch familiäre Momente, die eine Identitätsstiftung ermöglichen könnte, erweist sich für Rasul als unzulänglich. Selbst in seiner Heimat gilt er als Fremder und wird von den eigenen *Landsleuten* nicht als Iraker betrachtet: »ich sehe so anders aus, dass man an meiner irakischen Herkunft zweifelte« (ebd.: 15). Auch sein Stammbaum ist fragwürdig, denn sein Vater behauptet, er sei Kind einer Zigeunerin, die mit dem Vater eine Liaison einging und später vertrieben wurde. Zwar bestreitet Rasuls Mutter diese Version der Geschichte, doch durch die damit verbundene äußerliche Andersartigkeit erweist sich der Protagonist von Geburt an als Ort- und Heimatloser.

Das zweite Kapitel *Schreiben und Verlieren* exerziert dasselbe Bedürfnis, sich positiv in der Welt zu verorten, anhand der künstlerischen Tätigkeit des Schreibens und der damit verbundenen Möglichkeit, Erinnerungen schriftlich zu fixieren, sie dadurch haltbar und objektiv zu machen. Das Schreiben selbst äußert sich bei Rasul als innerer Trieb, ist zugleich jedoch instrumentell bestimmt und zwar als Möglichkeit, sich selbst besser zu verstehen.³ Der Versuch, die eigenen Erinnerungen und

3 Der Protagonist reflektiert diesen Trieb metaphorisch, wobei der Schreibprozess selbst einen instrumentellen Charakter erhält: »Am Anfang schrieb ich und dachte, durch dieses Schreiben könne ich meine Gefühle in Worte fassen. Wie eine Art Blitzableiter, der mich vor seelischen Niederlagen schützen sollte. [...] In der zweiten Phase glaubte ich, mit dem Schreiben

Gedanken über die Welt und sich selbst schriftlich festzuhalten, scheitert jedoch an seinem Erinnerungsverlust, an der Unmöglichkeit, Wirklichkeit und Fiktion auseinanderzuhalten, und daran, das Geschriebene zu bewahren. Denn immer wieder gehen Schriftstücke verloren, werden weggenommen, zerstört oder unleserlich. Ein wesentlicher Grund dafür ist die staatliche Gewalt. Auf seiner Flucht wird Rasul immer wieder von der Polizei aufgegriffen, so auch mehrmals in der Türkei, wobei er mit seinem Rucksack auch das Geschriebene verliert: »[D]rei Jahre Lyrik zwischen Asien und Afrika. Welch ein Verlust! Manchmal glaube ich, dass alles, was ich heute schreibe, nichts anderes als das ist, was ich damals geschrieben habe. So als schriebe ich all das Verlorene neu« (ebd.: 32). Der Akt des Schreibens dient zwar als künstlerischer Prozess, die eigenen Erfahrungen und damit ein Teil der eigenen Identität in ästhetischer Form zu bewahren, dennoch geht mit jedem Verlust auch ein Teil des Selbst verloren und muss immer wieder neu *erschrieben* werden, was das Schreiben als bloß prekäre Möglichkeit der Selbstvergewisserung offenbart.

Kapitel drei, *Priestertöchter*, erzählt Rasuls triebhaftes Bedürfnis, erotische Gedanken auf künstlerische Weise zu bewältigen. Zum ersten Mal erfasst ihn das *Zittern* als Kind beim Anblick von Fatima, einer blonden Nachbarin in Bagdad. Dieses Erlebnis führt in der kommenden Nacht zu einem Traum, der sich im Laufe der Zeit mit unterschiedlichen Frauen wiederholt manifestiert. Darin beobachtet Rasul halbnackte Frauen, die in einem Tempel beten. Von diesem Anblick fasziniert, stiehlt Rasul vom Altar ein Stück Papier, um zu schreiben. Auf seiner Flucht erlebt er diesen Zustand mehrmals, zum Beispiel beim Anblick von Suad, einer Fabrikarbeiterin, mit der Rasul in Amman in einer Seifenfabrik arbeitet: »Da fühlte ich, dass ich schlagartig zu längst vergangenen Jahrhunderten zurückgekehrt war, zum Tempel, zur Tochter des Priesters und zu deren Busen. Dasselbe Zittern, dasselbe Beben in jedem Teil meines Körpers. Der Wunsch zu schreiben stieg ins Unermessliche« (ebd.: 41). Die weibliche Körperlichkeit und die triebhafte Verbindung zum Schreiben drücken den Wunsch des Protagonisten nach und dessen Ideal von einer haltbaren Liebe aus. Jedoch scheitert dies immer wieder an seinem illegalen Aufenthalt, an gesellschaftlichen Umständen oder religiösen wie kulturellen Sachzwängen und machen Rasul damit eine Realisierung seines Wunsches unmöglich. Der Trieb erlischt, nachdem Rasul mit einigen anderen in einer illegalen Wohnung durch eine Wand das Liebespiel zweier Töchter beobachtet und dies entdeckt wird: »Nach diesem Vorfall lebte ich wie auf einem Geisterschiff. Zielloos irrte ich von einer Arbeitsstelle zur anderen, von einer Stadt zur anderen, von einem Land zum anderen und von einer Flucht zur anderen. Frauen kamen und gingen, und selbst das Schreiben verließ mich für lange Zeit« (ebd.: 49).

die Welt verändern zu können. Genau wie ein Revolutionär, aber eben nicht mit der Waffe, sondern mit dem Bleistift. [...] Letztlich gelangte ich zu der Überzeugung, dass ich mich durch mein Schreiben selbst besser verstehen kann.« (Khider 2008: 25)

Erst im griechischen Archaia kommen Traum und Trieb durch die romantische Begegnung mit einer »Einheimischen« noch einmal auf und führen zu einem eine Woche anhaltendem regelrechten »Schreibdurchfall« (ebd.: 52). Danach lebt Rasuls Begierde erst wieder in Deutschland auf. In München, Rasuls letzter Station seiner langen Reise, erlebt er im Sommer seinen Tempeltraum in voller Intensität und geht wieder auf Papierfeldzug. Dabei gerät auch seine dortige Freundin Sara und ihr wertvolles Papier in seinen Fokus, jedoch wird Rasul von ihr auf frischer Tat ertappt:

Nach so vielen Jahren war ich zum ersten Mal in flagranti ertappt worden und musste Sara alles von Anfang an erzählen, vom Tempel bis zu ihrem Koffer. Von dieser Zeit an unterstützte sie meine schlechte Gewohnheit des Papierstehens. Natürlich auf ihre Weise, indem sie nämlich stillschweigend ihre Aktentasche auf den Tisch legte und in ihr Schlafzimmer stolzierte, als wäre sie die Tochter eines Priesters. (Ebd.: 57)

Die Verknüpfung von Weiblichkeit mit dem schon zwanghaften Trieb zu schreiben, der hyperbolisch dargestellt wird und damit schon groteske Züge annimmt, drückt auf seine Art eine Bewältigungsstrategie des Protagonisten aus. Leid und Schmerz ebenso wie Lust und Liebe sind für Rasul ausschließlich über einen künstlerischen Ausdruck, dem sich pathologisch äußernden Bedürfnis danach zu schreiben, bewältigbar. Insofern existiert Rasul Hamid nur durch und ist zugleich in seiner ganzen Identität Ausdruck von Poesie und literarischem Schaffen. Die Sprache, das Mittel für Rasuls künstlerischen Ausdruck, erweist sich im vierten Kapitel *Sprechende Wände* ebenfalls als bestenfalls unzuverlässiges Instrument einer Selbstbehauptung. Neben den Erfahrungen, die Rasul mit schriftlichen Erzeugnissen hat – so beschierte er zum Ärger der Erwachsenen schon als Kind Wände und führt dies in der Schule fort, wo er Diffamierungen aller Art an öffentlichen Gebäuden hinterlässt, weswegen Mitschüler ins Gefängnis wandern –, erweist sich die Schrift als Medium des Wunsches nach Rettung und damit als Spur der Geflüchteten, die sie auf Gefängnismauern, Schiffswänden, an Bäumen und Brücken hinterlassen. Zugleich ist sie Zeichen der Hoffnung und Liebe ebenso wie des Hasses der Menschen, was insgesamt als unzuverlässige, weil disparate Art erscheint, das eigene Selbst in eine positive Sinnstiftung zu überführen. Ein Besuch Rasuls in Verona mit seiner Münchner Freundin Sara, sein erster Urlaub überhaupt, stellt dies eindrücklich dar. Hier findet er an der Casa di Giuletta unter dem Balkon Liebessprüche in allen Sprachen: »Die Sprachen der Welt trafen sich wieder an einem anderen Platz, nämlich ganz genau unter Julias Balkon. Nicht etwa, weil Gott erzürnt war, sondern wegen der Liebe« (ebd.: 66). Doch unter diesen sprachlichen Belegen menschlicher Zuneigung findet Rasul ebenso eine Hassbotschaft auf Arabisch: »Der Mund blieb mir offen vor Entsetzen. Ich stand starr, als hätte mich eine Schlange gebissen. Da stand es, in klarer

und deutlicher Handschrift: ›Ihr Frevler, was für eine Rückkehr steht euch bevor, die Hölle ist eure Herberge und schrecklich die Fahrt« (ebd.).

Die Kapitel fünf bis acht unterscheiden sich von den ersten Kapiteln in der Drastik der dargestellten Fluchtgeschennisse. Während in der ersten Hälfte auf eher metaphorische Weise die erlebte Gewalt im Bagdader Gefängnis und während der vier Jahre langen Flucht nach Europa dargestellt wird, stechen in der zweiten Hälfte die genauen und verstörenden Beschreibungen der Fluchterlebnisse heraus. Sie stellen unterschiedliche Varianten der Selbstbehauptung des Protagonisten dar und markieren damit diverse Versuche, die Erfahrungen von Flucht, Gewalt, Trauer und Schmerz auf jeweils eigene Weise zu verarbeiten. Im fünften Kapitel mit dem Titel *Rettet mich aus der Leere* wird in einer Art Schlüsselkapitel Rasuls prinzipielle Unmöglichkeit dargestellt, sich im Exil und mit dem Gefühl der Heimatlosigkeit auf irgendeine Art und Weise positiv in der Welt zu verorten. Der Verlust beginnt schon in Bagdad, da Gewalt und Krieg das Leben seiner Familie schon lange Zeit bestimmen. Der Irak bietet Rasul demnach keine Heimat und spätestens durch die leidvollen Erfahrungen, die er im Gefängnis machen muss, verliert er jeglichen Halt:

Seitdem gab es in meinem Leben nur noch zwei Möglichkeiten: die Leere zu bekämpfen oder meinem Leben ein Ende zu setzen. Himmel und Erde waren trostlos und leer. Ich beschloss, aus dem Irak wegzugehen. Konnte es nicht mehr ertragen, in der Leere der Heimat das Leben in den traurigen Straßen anzuschauen. (Ebd.: 72)

Die Leere, das Sinnbild für die Bezugslosigkeit des Subjekts zur Welt, stellt sich für Rasul als erzwungene Suche ohne ein bestimmtes Ziel dar. Denn ohne einen Ort, an dem er bleiben kann, steht für ihn jegliche Heimat und damit das eigene Selbst in Frage:

Ich glaube, mein Problem bestand darin, dass ich nicht freiwillig gereist bin. Ich war kein Tourist. Nur ein Flüchtling. Eine fliehende Taube, die vollkommen blind war. Sie konnte zwar fliegen, wusste aber nicht genau, wohin. [...] Der Eintritt ins Exil war eine lange Straße in der Leere, die ich fast das ganze Leben bekämpfen musste. Die Sehnsucht nach der Heimat wird im Laufe der Zeit schwächer. Je tiefer man im gegenwärtigen Leben in die Leere des Exils eindringt, desto mehr verblasst die geschönte Vergangenheit. Die Leere aber ist das Einzige, was einem als ewiger Begleiter bleibt. (Ebd.: 73)

Auf seiner Flucht wird Rasul immer wieder von der Polizei aufgegriffen und des Landes verwiesen und nach jedem Rückschlag wächst die Leere, die er nur temporär durch Gebete, Tanzen und Schreien bewältigen kann. Mehrere Jahre benötigt er, um in die Türkei zu kommen, nur um dort auch wieder auf dem Weg nach Griechenland

von der Polizei aufgegriffen und ins Gefängnis gesteckt zu werden. Doch auch als es Rasul endlich gelingt, in Athen europäischen Boden zu betreten, verdrängt dies nicht die Leere: »Auch hier verspürte ich die unendliche Leere, weil ich nicht wusste, was ich tun sollte« (ebd.: 91).

Die fehlende Berechtigung, sich auf dem Territorium aufhalten zu dürfen, stellt sich Rasul und allen anderen flüchtenden Menschen als eine Verweigerung ihrer Existenz dar, denn ohne die substantiell erfüllte Bedingung, sich überhaupt auf einem Stück Erde aufhalten zu dürfen, wird das Sein überhaupt in Frage gestellt. Und so macht sich auch in Europa für den illegalen Geflüchteten Rasul negativ bemerkbar, was eine Heimat für das Subjekt ausmacht: die unhinterfragbare Zugehörigkeit als Berechtigung des Daseins und der gesellschaftlichen Teilhabe. Daher stellt sich nicht einmal das ungewollte Reiseende in Deutschland als das Ende der Suche heraus. Zwar erhält er hier einen Aufenthaltstitel und darf bzw. muss in Deutschland bleiben, jedoch wird Rasul auch hier die Chance verwehrt, für sich selbst ein Leben zu gestalten und die Möglichkeit zu realisieren, einen Sinn und so etwas wie Heimat zu finden:

Ich versuchte alles Mögliche und Unmögliche, mein Leben in geordnete Bahnen zu lenken, scheiterte aber oft an den zahlreichen Paragrafen und bürokratischen Vorschriften, die dieses Land unter sich begraben. [...] Immer wieder versuchte ich neu anzufangen [...] Ich gebe zu, ich stellte langsam fest, wie groß und mächtig die Leere ist, die man überall antreffen kann. Sie ist so groß und mächtig, dass sie mir die Luft zum Atmen nimmt. [...] Und trotzdem habe ich meinen letzten großen Wunsch nicht ganz verloren: Auf irgendeinem anderen Planeten Asyl zu erhalten. (Ebd.: 99)

Drückt sich in diesem Kapitel also der Wunsch und die Unmöglichkeit des Protagonisten nach Asyl und einer Heimat aus, so stellt das folgende Kapitel *Die Wunder* die Fluchtgeschichte Rasuls als Aneinanderreihung von »seltsamen Einmaligkeiten« (ebd.: 100) dar. Zufälle wie ein geplatzter Autoreifen, der ihm die Exekution im Bagdader Gefängnis erspart, ebenso wie die Hilfsbereitschaft und Liebe von Menschen, die nichts haben, aber bereit sind, etwas zu geben, ermöglichen Rasul das Überleben und retten ihm mehr als einmal das Leben:

Ich schwöre bei der alten griechischen Göttin, ich kann die Welt hassen und gleichzeitig lieben und die Menschen ebenso. Es gab immer Mörder und Retter, Hassende und Liebende. Ich entschied mich aber schon früh, die Welt zu nehmen, wie sie ist. Ich weiß, irgendwann tritt immer ein Wunder in mein Leben. Das ist mein Trost in dieser Welt. (Ebd.: 118)

So erweist sich für Rasul das Überleben per se als eine Strategie, die eigene Existenz mit einem positiven Sinn zu versehen. Zwar füllt dies die Leere nicht, aber zumin-

dest verspricht sie ihm einen Trost. Denn wenn er über alle widrigen und das Leben gefährdeten Situationen hinweg immer noch am Leben ist, müsse wenigstens das doch für diese Welt sprechen. Die entgegengesetzte Variante dieses Gedankens wird im nächsten Kapitel durchgespielt. Waren es eben noch die Wunder, die Rasul alle existenzgefährdenden Situationen haben überleben lassen, so werden im folgenden Kapitel *Auf den Flügeln des Raben* die inhumanen Verhältnisse der Welt, die er auf seiner Flucht erfährt, als durch den Protagonisten selbst begründet deklariert: Krieg, Revolution, Armut, Embargos, Erdbeben geschehen in dieser Variante immer dann, wenn Rasul ein neues Land betritt: »Wo ich auch hinging, ließ das Unglück nicht lange auf sich warten. Ohne es zu wollen, brachte ich meinen Mitmenschen nur Kummer und Elend. Das war mein Schicksal, mein ganz persönliches Schicksal« (ebd.: 123). Selbst diese fatalistische Betrachtung der eigenen Fluchtgeschichte erweist sich ex negativo als Bewältigungsstrategie. Wenn überhaupt kein positiver Bezug zur Welt möglich erscheint, stellt das diametrale Verhältnis zumindest eine Alternative dar, die eigene Existenz zu begründen, wenn auch negativ. Wobei durch die offensiv herausgestellte Konstruktion deutlich hervorscheint, dass die Ohnmacht, die Willkür und die Zufälligkeit der Geschehnisse ebenso wie ihre Inkommensurabilität und der absurde Bezug zum Ich-Erzähler als ihr Auslöser auf das Bedürfnis des Erzählers und seinen Willen verweisen, sich trotz allem in diese Welt einzuschreiben.

4.

Im letzten Kapitel wird Rasuls Flucht unter dem Titel *Wiederkehr der Gesichter* mit all ihren schrecklichen Erfahrungen und Schicksalsschlägen noch ein letztes Mal gerafft erzählt und ihre Bewältigung zugleich dadurch versucht, sie als Geschichte zu Ende zu bringen. Dem entgegen stehen jedoch die Traumata erlebter Grausamkeiten, die Rasul nicht loslassen. Vor seinem inneren Auge erscheinen ihm all die Personen, denen er begegnete und die starben: »Gesichter und wieder Gesichter: Gesichter, die im Gefängnis starben, Gesichter, die im Krieg gefallen waren, Gesichter, die vermisst wurden« (ebd.: 135). Als ihm das Gesicht seiner Schwester Karima erscheint, läutet dies Rasuls letzten Schicksalsschlag ein. Zusammen mit drei ihrer Kinder stirbt sie bei einem Bombenattentat in Bagdad. Mit dem tragischen Tod eines Teils seiner Familie geht Rasul am Ende seiner Erzählung ein wesentlicher Bezug zur Welt und damit ein weiterer Grund verloren, sein eigenes Leben wertzuschätzen. Er hat keine Angst mehr vor dem Tod:

Im Gegenteil, ich freue mich sogar darauf. Wenigstens wird es das erste Mal in meinem Leben sein, wo ich nicht verliere und weine, sondern wo ich verloren gehe und meinetwegen geweint wird. Das Wichtigste aber ist: Keine Gesichter werden

mich mehr heimsuchen und in den Wahnsinn treiben. [...] Trotzdem will ich noch ein besonderes Ziel in meinem Leben erreichen, und ich bitte alle Sterne, mir die Zeit dazu zu geben. Ich will meine Geschichte endlich zu Ende schreiben. Von den Gesichtern über die Wunder bis zur Geburt – oder umgekehrt. (Ebd.: 151)

Damit schließt die Geschichte Rasuls und im Folgenden endet die Rahmenhandlung, wie sie begonnen hat. Khider wählt exakt die gleiche Szenerie – ein Junge, der mit einem Mädchen anbandelt, Tauben, die miteinander flirten – und wiederholt die Szene im Bahnhof ebenso wie die im Zug – diesmal im Café, in das sich die Hauptfigur am Tag nach ihrer Ankunft in München setzt. Die Personen sind exakt dieselben wie zu Beginn der Erzählung im Zug, ihre Handlungen sind identisch, nur der Protagonist ist nicht mehr derselbe: »14:45 Uhr. Ich öffne meinen Rucksack, nehme das Manuskript heraus, stecke es in den leeren Umschlag und mache den Umschlag zu« (ebd.: 157). Mit der Fertigstellung seiner Lebensgeschichte, die identisch ist mit der des Fremden Rasul Hamids, materialisieren sich die Erinnerungen auf dem Papier und existieren damit nicht nur getrennt von der Hauptfigur, nachvollziehbar für die ganze Welt, sondern sind für den Ich-Erzähler abgeschlossen. Offen bleibt jedoch, ob es sich bei der Zugfahrt nur um einen Traum des Protagonisten handelt, der Fund des Manuskripts und das Lesen der Geschichte im Zug sich damit als literarische Bewältigung der eigenen Lebensgeschichte darstellt. Nicht nur in Bezug auf den Inhalt, sondern ebenso hinsichtlich der Form ist diese Offenheit und Brüchigkeit charakteristisch für Khiders Roman. Folgt man Carola Hilmes, entspricht die »Hybridisierung des Genres, das Zerbrechen der Chronologie und die Wahl eines fiktionalisierten autobiographischen Paktes [...] einer Lebensgeschichte, die von Unterdrückung, Flucht und Vertreibung erzählt« (Hilmes 2017: 142). Insofern ermöglicht die Erzählung aufgrund ihrer Literarizität die Auseinandersetzung und Verarbeitung einer Sinnsuche. In ebendieser Funktion wird sie in Form der Binnenerzählung selbst zum wesentlichen Bestandteil von Khiders Roman, wodurch innerhalb der Erzählung ein Metadiskurs etabliert wird. Rahmen- und Binnenhandlung erscheinen auf diese Weise ausweislich ihrer Konstruktion als Bewältigungsstrategie: Indem der namenlose Ich-Erzähler die *fremde* Geschichte von Rasul Hamid liest, eignet er sie sich als eigene an, verarbeitet so seine Flucht und behauptet sich damit als Subjekt durch die literarische Existenz seiner Fluchtgeschichte. Durch die Ineinssetzung von erzählter Wirklichkeit der Lebensgeschichte Rasul Hamids mit der Realität des Ich-Erzählers in der Rahmenhandlung verschwimmen jedoch Realität und Fiktionalität. Sarah Steidl erkennt darin eine heilende Wirkung, wenn sie meint, dass das Erzählen »als literarisch-therapeutisches Programm der Überwindung von Traumata lesbar« (Steidl 2017: 311) werde. Insofern könne dies verstanden werden »als ein Versuch, sich ein brüchig gewordenes Ich zu »erschreiben« und zugleich Distanz zum Erlebten zu schaffen« (ebd.: 311). Die ästhetische Inszenierung stellt demnach das Bestreben dar, durch die literarische Bewäl-

tigung der eigenen Lebensgeschichte das Selbst in eine die Identität bewahrende Sinnstiftung zu überführen, die eine Orientierung und die Gewissheit von Zugehörigkeit zumindest poetisch ermöglichen. Als Medium und ästhetischer Raum bietet Literatur daher die Möglichkeit, eine Sinnsuche zu verarbeiten, um auf diese Weise die Abwesenheit jeglicher Zustimmungsfähigkeit zur Welt zu bekämpfen. Diese Strategie erscheint zugleich als einzige Alternative, die Erfahrungen und das Leid so vieler Flüchtender zu dokumentieren, deren Geschichte sonst nie existierte, da sie nicht erinnert werden kann. Insofern erweist sich, mit Hofmann gesprochen, Literatur »als Konzept einer lebendigen Erinnerung an die Vielen (auf) der Flucht« (Hofmann 2017: 119). Jedoch bleibt bei Khider im Ergebnis die brüchige Selbstbehauptung des Subjekts bestehen, welches sich mit der eigenen Erzählung seiner Existenz und Fluchterlebnisse zwar versichert, letztlich jedoch keine Heimat findet. Für Sarah Fortmann-Hijazi ist daher das »[f]ragmentarische des Subjekts [...] paradigmatisch« (Fortmann-Hijazi 2019: 244). Zweifellos macht dies den tragischen Charakter von Abbas Khiders Roman aus.

Literatur

- Bönisch, Dana/Runia, Jil/Zehnschetzler, Hanna (2020): Einleitung: Revisting ›Heimat‹, in: Dana Bönisch/Jil Runia/Hanna Zehnschetzler (Hg.): *Heimat Revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff*. Berlin. S. 1–22.
- El-Kaddouri, Warda (2017): »Gott, rette mich aus der Leere!« Verlust, Religiosität und Radikalisierung in den Fluchtnarrativen von Abbas Khider und Sherko Fatah, in: Thomas Hardtke/Johannes Kleine/Charlton Payne (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen. S. 39–51.
- Fortmann-Hijazi, Sarah (2019): *Gehen, um zu erinnern. Identitätssuche vor irakischem Hintergrund: Sherko Fatah, Semier Insayif und Abbas Khider*. Bielefeld.
- Hardtke, Thomas/Kleine, Johannes/Payne, Charlton (Hg.) (2017): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen.
- Hardtke, Thomas/Kleine, Johannes/Payne, Charlton (Hg.) (2017): Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Hardtke, Thomas/Kleine, Johannes/Payne, Charlton (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen. S. 9–20.
- Hilmes, Carola (2017): »Jedes Kapitel ein Anfang und zugleich ein Ende.« – Abbas Khiders fiktionalisierte Lebensbeschreibung, in: Monika Wolting (Hg.): *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Göttingen. S. 135–146.

- Hofmann, Hanna Maria (2017): Erzählungen der Flucht aus raumtheoretischer Sicht. Abbas Khiders ›Der falsche Inder‹ und Anna Seghers' ›Transit‹, in: Thomas Hardtke/Johannes Kleine/Charlton Payne (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen. S. 97–121.
- Jensen, Annika/Müller-Tamm, Jutta (2013): Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur, in: Martine Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld. S. 315–328.
- Khider, Abbas (2008): *Der Falsche Inder*. Hamburg.
- Kumlehn, Martina (2017): Herkunft, Heimat und Identität narrativ erkunden: Der Roman ›Herkunft‹ von Saša Stanišić in religionspädagogischer Perspektive, in: Thomas Hardtke/Johannes Kleine/Charlton Payne (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen. S. 376–393.
- Oesterhelt, Anja (2021): *Geschichte der Heimat. Zur Genese ihrer Semantik in Literatur, Religion, Recht und Wissenschaft*. Berlin.
- Steidl, Sarah (2017): Der Flüchtling als Grenzgestalter? Zur Dialektik des Grenzverletzers in Abbas Khiders Debütroman ›Der falsche Inder‹, in: Thomas Hardtke/Johannes Kleine/Charlton Payne (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen. S. 305–320.
- Wolf, Franziska (2021): The Figure of the Exiled Writer in Comparison: Intertextuality in Lion Feuchtwanger's ›Exil‹ (1940) and Abbas Khider's ›Der falsche Inder‹ (2008), in: *Transit* Vol. 13., No.1. S. 34–51.

Ein Medienprodukt als didaktisches Mittel zum interkulturellen Sprachenlernen

Hans Giessen

Abstract *The article presents a project that was carried out with students of German language and literature at Jan Kochanowski University in Kielce. Polish students produced a website in German, for a German-speaking target audience. The presentation of the project is combined with reflections on the didactic procedure.*

Keywords: *mass media, media use, participation, self media, language learning*

1. Einleitung

Sprachunterricht muss natürlich deklaratives Wissen vermitteln, insbesondere die Lexik und Grammatik einer Sprache. Sprachunterricht kann aber dabei nicht stehenbleiben, denn die Pragmatik, die den Gebrauch einer Sprache ebenso determiniert, wird spätestens dann, wenn die deklarativen Grundkenntnisse vorhanden und beherrscht sind, immer wichtiger. Dies begründet die Forderung, dass ein erfolgreicher Sprachunterricht nicht nur deklaratives Wissen zu vermitteln habe, sondern auch prozedurales Wissen (vgl. Renkl 2009: 3ff). Damit sind Kenntnisse darüber gemeint, wie die jeweilige Sprache in unterschiedlichen Situationen anzuwenden ist. Diese Situationen führen häufig zu einem Sprachgebrauch, der sich von demjenigen der Muttersprache (in unserem Fall: des Polnischen) unterscheidet. Die Unterschiede sind in der Regel kulturell begründet, zudem spielen vielfältige soziale Aspekte eine Rolle. Seit einigen Jahrzehnten werden auch medial Aspekte immer wichtiger, denn seit dem Durchbruch der Mikroelektronik haben verschiedene Formen medialer Kommunikation eine wichtige Rolle im Alltagsleben eingenommen und es ist auch Studierenden jederzeit möglich, zu Medienproduzierenden zu werden (vgl. Giessen 2004: 12) – und in der Regel sind die Studierenden diesbezüglich auch bereits aktiv, sei es über *Instagram*, sei es über *TikTok* oder über andere Plattformen.

2. Zielsetzung und Methodologie

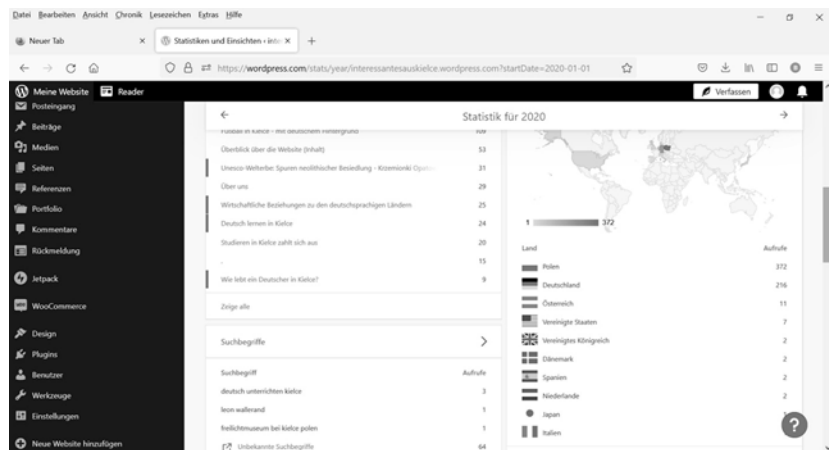
Fraglich ist mithin, wie pragmatische Kenntnisse speziell über Spracheinsätze mit Medien und durch die Medienproduktion vermittelt werden können (vgl. dazu allgemein auch Giessen et al. 2018). Der folgende Beitrag berichtet über eine Lehreinheit, in der die Anwendung von Sprache im medialen Kontext und damit die Erprobung und Verfestigung verschiedener Fähigkeiten auf der kommunikativen, kulturellen und fachlichen Ebene umgesetzt werden sollte. Ziel war dabei, dass die Studierenden die eingesetzten Mittel verstehen und akzeptieren. Dies sollte über ein Thema erfolgen, das für die Studierenden von Interesse ist. Die Studierenden sollten dabei selbst aktiv werden und ihre eigenen Medienprodukte in der anderen Sprache erstellen. Dabei sollten sie selbst das nötige Fachwissen mitbringen können, um das Medienprodukt erfolgreich gestalten zu können.

Das thematische Interesse (wie auch das Interesse muttersprachlicher Internet-surfer:innen, etwa potenzieller Tourist:innen) sollte gesichert werden, indem die Studierenden eine Website auf Deutsch über ihre Heimatregion produzieren – über ihre Universität, über den Studienort und die touristischen Höhepunkte der Umgebung. Die Seite ist im Internet (etwa über *Google*) weltweit auffindbar. Das Zielpublikum besteht mithin aus allen Deutschsprechenden (also auch und vor allem Muttersprachler:innen aus den deutschsprachigen Ländern), die sich für Kielce und die Woiwodschaft Heiligkreuz interessieren, da sie beispielsweise als Tourist:innen oder beruflich in die Region kommen (wollen), und die etwa über eine *Google*-Suche auf die Website stoßen. Es sollte den Studierenden also klar sein, dass sie aktiv an einem realen Mediendiskurs partizipieren.

Da es sich also um ein Multimedia-Projekt mit zumindest semiprofessionellem Anspruch handelte, waren gute sprachliche Resultate und ein Eingehen auf kulturelle Unterschiede bezüglich eines deutschen bzw. deutschsprachigen Zielpublikums notwendig. All dies sollte dazu führen, dass der Produktionsprozess eine eigene, implizite Legitimation aufwies.

Ein Blick auf die Nutzerstatistik zeigt, dass die Website tatsächlich von Nutzern aus aller Welt aufgesucht wird. Die Texte sollten daher sprachlich und auch idiomatisch dem Vergleich mit anderen Medienprodukten standhalten.

Abb. 1: Abrufstatistik 2020



Webseiten und mehr noch eingebettete Filme verändern die Art und Weise der Darstellung von Inhalten (vgl. Becker/Roth 2004). Beispielsweise müssen die Texte auf Webseiten eher kurz sein, weil Nutzer:innenstudien ergeben haben, dass längere Texte auf einem Computermonitor nur selten in Gänze gelesen werden. Des Weiteren wird die visuelle Komponente immer wichtiger. Texte auf Webseiten sollten stets mit visuellen Informationen gekoppelt sein. Dass in einem Film visuelle Informationen im Vordergrund stehen, ist ebenfalls einleuchtend. Dies bedeutet, dass visuell darstellbare Informationen leichter, abstrakte Argumentationsstränge dagegen schwerer herausgearbeitet werden können als etwa bei Aufsätzen. Die Produktion von Websites erleichtert also den Einsatz narrativer und emotionaler Vorgehensweisen und ermöglicht daher immanently die Stimulierung des Hippocampus. Die Zwänge einer digitalen Produktion führen mithin aus neurodidaktischer Sicht fast automatisch zu den erwünschten didaktischen Mehrwerten.

Das Motiv hinter dem Faktum, dass das Projektergebnis veröffentlicht werden sollte, lag zudem darin, die Identifikation mit dem Projekt zu stärken und damit sicherzustellen, dass »unsere« Studierenden ernsthaft sowie selbstdiszipliniert arbeiten. Das Produkt war demnach nicht auf den universitären Kontext (mit seinen Lern- und Bewertungskontexten) reduziert. Ziel war eher, der Projektarbeit sowohl eine inhaltsbezogene als auch eine soziale Bedeutung zu verleihen.

Der Begriff der Partizipation hatte mithin verschiedene Aspekte. Natürlich arbeiten die Studierenden legitimerweise auch und vor allem, weil sie eine (gute) Benotung anstreben. Dennoch sollte eine gewisse intrinsische Motivation nicht abgewürgt, sondern idealerweise gar gefördert werden. Dies sollte vor allem gelingen, indem eben ein Medienprodukt erstellt wird, das von Dritten genutzt wird. Die Studierenden wurden mithin Teil eines öffentlichen (Medien-)Diskurses. Dies sollte

dem Herstellungsprozess eine zusätzliche implizite Legitimität verleihen. Die Wirkung entsprach im Idealfall den positiven Feedbackschleifen anderer didaktischer Methoden. Auf der anderen Seite implizierte dies, dass die Studierenden mit anderen (professionellen) Medienproduzierenden und -produkten konkurrieren mussten.

Die Publikation als ›offizielles Produkt‹ sollte den Unterschied zwischen ›self medium‹ und ›mass medium‹ obsolet werden lassen. Im Kontext eines integrierten Fremdsprachen- und Sachfachunterrichts und einer erlebnisorientierten Pädagogik (vgl. bereits Buße 1992; Liebelt 1999; aktueller: Heckmair/Michl 2018) spielt die Anwendung eine besondere Rolle, die sich einerseits auf ein die Studierenden idealerweise interessierendes Thema, andererseits aber auch auf die in diesem Kontext wichtigen Sprachcharakteristika bezieht. Es erscheint besonders wichtig, dass die Studierenden als ›Medienproduzierende‹ unweigerlich andere (und oft intensive) Lernerfahrungen machen, als dies im herkömmlichen Unterricht der Fall ist. Die Studierenden übernehmen neue soziale Rollen (nicht nur als Autoren, sondern beispielsweise auch als Rechercheur:innen oder Regisseur:innen, die gegebenenfalls sogar Anweisungen in der Zielsprache geben müssen). Diese neuen Erfahrungen beinhalten Aspekte einer (psychologisch dominierten) Selbsterfahrung. Sie erstrecken sich beispielsweise auch auf semiotische und rhetorische Aspekte. Dabei müssen die Studierenden insbesondere mediensprachliche Spezifika erkennen und anwenden. Zudem müssen sie in der Zielsprache Texte erarbeiten, die dann im Kontext der Website wirksam sind. Dies impliziert, dass in kurzer Zeit viele soziale, aber auch interkulturelle und vor allem natürlich sprachliche Kompetenzen erworben werden müssen, die ohne das zu erstellende Medienprojekt nicht möglich wären. Der Kompetenzgewinn bezieht sich demnach auf Gebiete und Wissensfelder, die im herkömmlichen Unterricht kaum vorkommen. Aus der üblichen passiven Mediennutzung – die ja ebenfalls Vorteile hat und beispielsweise eingesetzt werden kann, um die Sprachrezeption zu verbessern – kommt hier noch die Sprachproduktion in notwendigerweise mindestens semiprofessioneller Qualität, zudem eben kulturelles Wissen etwa über das – deutschsprachige – Zielpublikum und seine Erwartungen sowie fachsprachliche Aspekte (Mediensprache, aber auch auf die jeweiligen Medieninhalte bezogene Fachsprache).

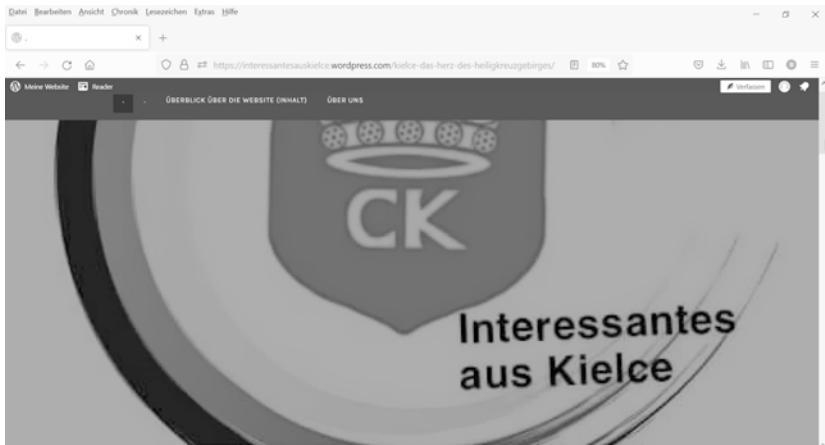
Das Projekt wurde im Wintersemester 2018/19 initiiert und in den Folgejahren fortgesetzt. Teilnehmende waren Studierende in Masterstudiengängen des Fachs Germanistik der Jan-Kochanowski-Universität in Kielce im Rahmen eines Projektstudiums (Mediensprache). Die Studierenden sollten ein Sprachniveau B2 oder höher aufweisen.

Thematisch bezog es sich auf die Herkunftsregion der Studierenden, mithin die Stadt Kielce und die Woiwodschaft Heiligkreuz. Neben der emotionalen Verbundenheit sollte vor allem auch das Expert:innenwissen genutzt werden, das die Studierenden zwangsläufig aufwiesen: Es war davon auszugehen, dass sie die kultu-

rellen, historischen, politischen, wirtschaftlichen und touristischen Begebenheiten kennen und daher auch zielgerichtet recherchieren können.

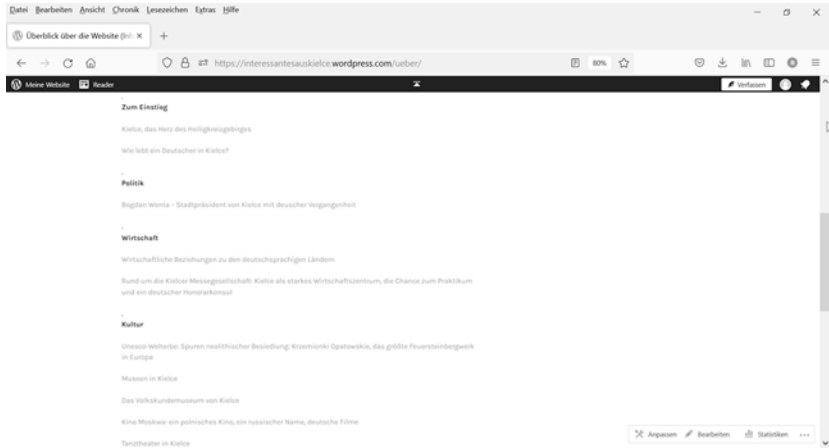
3. Darstellung der Website

Abb. 2: Website Interessantes aus Kielce, Startseite



Die Website besteht aus verschiedenen Rubriken, die sich im Großen und Ganzen (nicht im Detail) an den Büchern einer Tageszeitung orientieren. Die Überschriften lauten *Zum Einstieg*, *Politik*, *Wirtschaft*, *Kultur*, *Soziales* und *Sport*. Zudem gibt es, begründet in den Attraktionen vor Ort, ein Dossier zur *Geologie der Stadt und der Region*, sowie – dies wiederum geschuldet der Tatsache, dass es sich um ein universitäres Projekt handelt – eine eigene Rubrik mit dem Titel *Lernen und Studieren in Kielce*. Oft gibt es personalisierte und featuremäßige Passagen mit narrativen Elementen über die konkreten Erfahrungen der Studierenden, die Verständnis und Nähe erzeugen sollen (vgl. Rossiter/Garcia 2010; Spierling/Hoffmann 2010; Spierling 2012). Dies wird in der Regel verschränkt mit allgemeinen Informationen, die helfen sollen, die konkreten Erlebnisse einzuordnen.

Abb. 3: Website Interessantes aus Kielce, Inhaltsübersicht (Auszug)



Um einen Eindruck zu ermöglichen, werden im Folgenden einige exemplarische Screenshots dargestellt:

Abb. 4: Website Interessantes aus Kielce, Seite ›Museen in Kielce‹ (Ausschnitt)

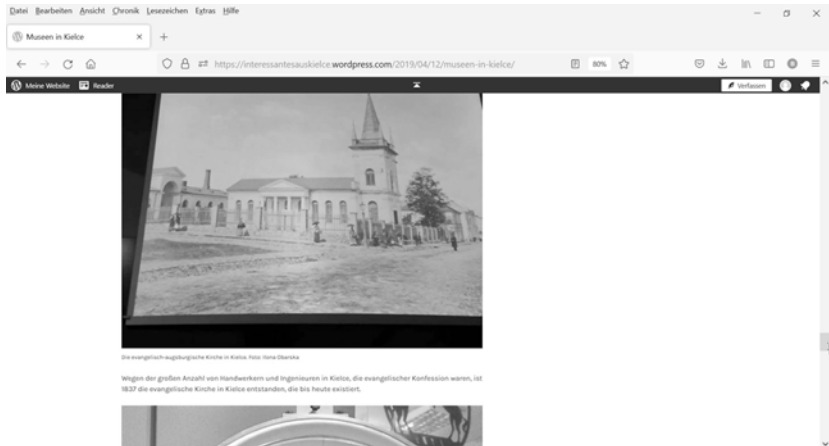


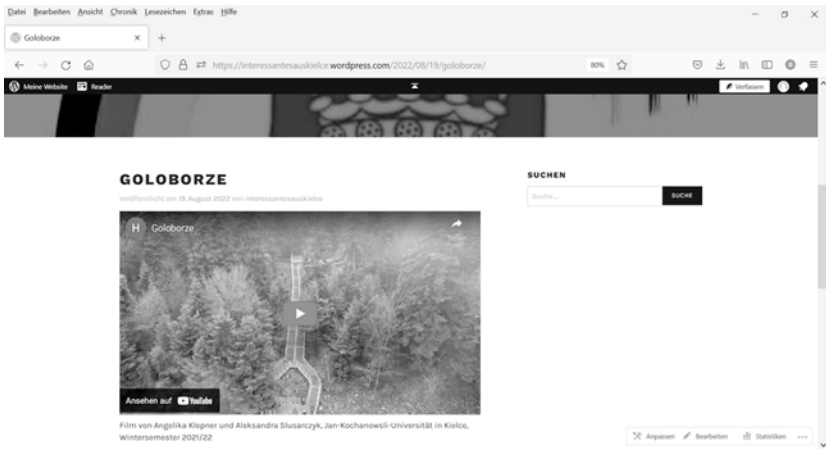
Abb. 5: Website Interessantes aus Kielce, Seite ›Bogdan Wenta – Stadtpräsident von Kilce mit deutscher Vergangenheit‹ (Ausschnitt)



Aus medienadäquaten Überlegungen ist wichtig, dass die Seiten nicht zu textlastig sind. Die Studierenden wurden deshalb aufgefordert, auch Bildmaterial zu erstellen. Aber natürlich steht die Produktion der Texte im Unterricht im Vordergrund.

Die Website ist grundsätzlich offen und kann im Rahmen neuer Kurse erweitert werden. Dabei können sich auch die Schwerpunkte verlagern. Diese beziehen sich auf Inhalte, aber auch auf die mediale Herangehensweise. So wurden anfänglich nur Seiten mit Texten und Bildern erstellt, während in späteren Semestern auch Filme produziert wurden, die in die Website eingebunden sind.

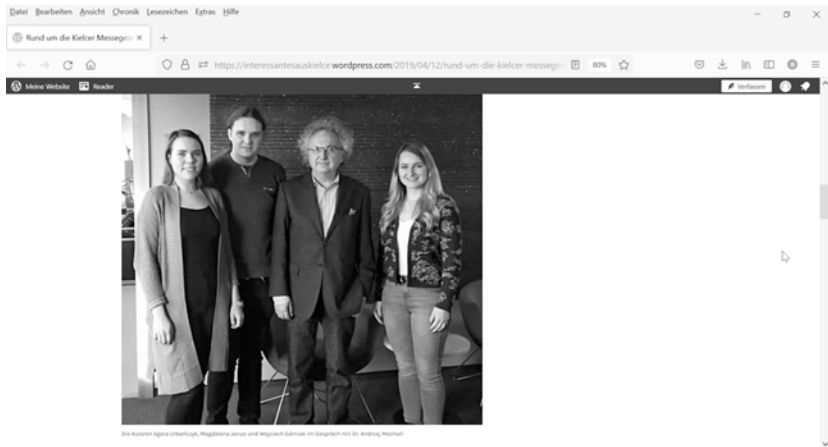
Abb. 6: Website Interessantes aus Kielce, Seite »Goloborze«



Wichtig war, dass auch das deutschsprachige Fachvokabular ermittelt und die Seite entsprechend der (angenommenen) Erwartungen des Zielpublikums aufbereitet wurde. Zu diesem Zweck gab es auch Unterrichtseinheiten, die kulturbezogen vor allem interkulturelle Unterschiede aufbereiteten. Zudem gab es einen Unterrichtskomplex, der sich explizit mit Medienerfordernissen und Medienwirkungen befasst hat.

Die Recherche der Studierenden sollte, wenn möglich, als eine Art Metaerzählung in die Texte integriert werden. Die Studierenden sollten stets schildern, was sie spannend und interessant fanden und wie sie ihre Informationen erhalten haben. Der folgende Screenshot zeigt drei Studierende mit dem deutschen Honorarkonsul von Kielce, Andrzej Mochoń. Dies soll erneut den metanarrativen (und damit identifikationsstiftenden) Ansatz für die Studierenden wie auch für die Nutzenden der Website deutlich machen.

Abb. 7: Website Interessantes aus Kielce, Seite ›Rund um die Kielcer Messegesellschaft: Kielce als starkes Wirtschaftszentrum, die Chance zum Praktikum – und ein deutscher Honorarkonsul‹ (Ausschnitt)



4. Beobachtungen und Überlegungen

Welche Erfahrungen konnten im Rahmen des Projekts und insbesondere bezüglich des Einsatzes digitaler Medien im Unterricht gemacht werden? Zunächst einmal fällt auf, dass Medienprodukte immer einfacher herstellbar werden. Es ist heute kein Problem, eigene Texte mit Hilfe von Programmen wie *Word* zu schreiben, zu bearbeiten und professionell zu produzieren sowie sie dann auf verschiedenen Plattformen (von *Facebook* bis *Reddit*; in unserem Fall: mit Hilfe von *Wordpress*) zu veröffentlichen. Während Filme bis in die 1990er Jahre insbesondere aus monetären Gründen lediglich von gut finanzierten Rundfunkanstalten erstellt werden konnten, ist dies inzwischen allen Bildungseinrichtungen und damit auch Universitäten möglich. Digitalkameras, die Bilder und Videos in bestechender Qualität aufzeichnen, sind heute beispielsweise in Smartphones integriert und damit von Studierenden im Rahmen ihres üblicherweise privat vorhandenen Equipments (und damit für Universitäten ohne zusätzliche Kosten) vorhanden und einsetzbar.

Ein Problem könnte der Filmschnitt darstellen. In der Tat kosten professionelle Bearbeitungsprogramme noch immer relativ viel Geld, aber auch hier gibt es, wenngleich bezüglich der Handhabung eingeschränkte, kostenfreie Alternativen wie *Snapchat*.

Somit ist es möglich, dass Studierende (nahezu) kostenneutral professionelle Medien erstellen und vertreiben können. Auch die Distribution ist heutzutage kos-

tenneutral möglich. Zur Publikation und Distribution existieren sogenannte Content-Management-Systeme wie *WordPress*, die ohne Mehrkosten nutzbar sind.

Das Problem sind heutzutage also nicht mehr die Produktionskosten, sondern Kenntnisse über angemessene Produktionsstandards: Was macht einen guten Text, ein gutes Bild, einen guten Film aus? Im Übrigen sind viele Studierenden auch in ihrem Alltagsleben mit diesem Problem konfrontiert, da sie heute fast in der Regel eigene Profile in den sozialen Medien haben. Die Grenze zwischen »mass media« und »self media« ist faktisch also nicht mehr existent.

Selbstverständlich sind die Nutzungsarten und der Mehrwert je nach Art der Mediennutzung unterschiedlich. Es zeigt sich, dass die unterschiedliche Mediennutzung passiv (beziehungsweise auch aktiv) nicht nur in Bezug auf das Medium, sondern auch bezüglich der Art und Weise und der Qualität interkultureller Kenntnisse von Bedeutung ist. Die folgende Tabelle bezieht sich auf die in unserem Projekt eingesetzten Medien, also Texte, Filme und Websites:

Tab. 1: Passive und aktive Mediennutzung im interkulturellen Unterricht

	Passive Mediennutzung	Aktive Mediennutzung
Sprachunterricht	Förderung der Sprachrezeptionsfähigkeiten	Förderung der Sprachproduktionsfähigkeiten
	Sprachdokumente von Muttersprachler:innen, aber ohne Rücksichtnahme auf das jeweilige Kompetenzniveau der Lernenden	Aufwändigere Kontrolle der sprachlichen Korrektheit, aber verbessertes Eingehen auf die Bedürfnisse und Fähigkeiten der jeweiligen Lernenden.
Landeskundliche und interkulturelle Fähigkeiten und Kenntnisse	Vermittlung landeskundlichen und interkulturellen Wissens	Vermittlung landeskundlicher und interkultureller Fähigkeiten und Kenntnisse
	Fähigkeiten und Kenntnisse über die andere Kultur	Fähigkeiten und Kenntnisse über den Umgang mit der anderen Kultur
Fähigkeiten und Kenntnisse im Umgang mit Medien	Notwendig ist eine ergänzende Didaktisierung	Primärerfahrungen, die allerdings im Vorfeld oder im Nachhinein didaktisch ergänzt werden sollten

Websites als Massenmedium wie auch als didaktisch sinnvolles Medienprodukt (mithin: als ›mass medium‹ wie auch als ›self medium‹) führen zu Kompetenzsteigerungen, die auch mittels Tests messbar sind. Im Kontext der Sprachdidaktik sind sie vor allem bei der mündlichen Sprachproduktion sinnvoll.

Tab. 2: Mass media und self media als didaktische Instrumente im interkulturellen Kontext

›mass media‹	›self media‹
Lektüre/Sichtung von Texten in Büchern, Radiosendungen bzw. Podcasts, Filmen und Fernsehsendungen, aber auch Websites	Selbst erstellte Medienprodukte (Websites, Texte, Filme usw.)
In der Regel Muttersprachler:innen	In der Regel Sprachlernende
Allgemein	
Zahlreiche Möglichkeiten/Quellen/Angebote	Das eigene Produkt als Lernmedium
Zumindest bei der primären Sichtung und Bearbeitung sind die Lernenden auf sich allein gestellt	Rückmeldungen durch die Lehrenden
Überwiegend Sprachrezeption	Produktion in/mit/über die Zielsprache, Interaktion
Wahrnehmung des anderen	Zunächst Selbstwahrnehmung (mit dem Ziel, das eigene Verhalten vor dem Hintergrund der Erwartungen des anderen einzuschätzen/gegebenenfalls zu verändern)
Fremdangebote	Unabhängig von Fremdangeboten
Medienprodukte von Dritten	Medienprodukt als Resultat eigener Kenntnisse, Fähigkeiten, Reflexionen

Ein aus pädagogischer Sicht wichtiger Unterschied zum traditionellen Unterricht liegt in einem von den Kommiliton:innen induzierten Druck, Verantwortung für die Arbeit an dem Produkt und damit auch an dem Medienprodukt zu übernehmen. Dies wird von der Tatsache ergänzt, dass die Studierenden in Konkurrenz zu professionellen Medienprodukten treten. Die Produktion wird daher sehr ernst genommen.

Tätigkeiten wie das Recherchieren oder die Textproduktion erfordern nicht nur gute Sprachkompetenzen im Allgemeinen, sondern auch Fähigkeiten und Kenntnisse mit medialen Produktionszwängen und dabei vor allem auch über medien-sprachliche Charakteristika (vgl. Giessen 2004). Ein Aspekt der Gruppenarbeit muss daher stets sein, zu erkennen, wie spezifische Inhalte idealerweise medienadäquat

aufzubereiten sind. Es muss der ernsthaften Auseinandersetzung mit einem Sachthema nicht widersprechen, wenn sie in narrativer Form stattfindet (vgl. bereits Schrank/Morson 1995), und ist sowohl für die Zielgruppe als auch bezüglich der medialen Darstellung angemessener.

Die Rollenwechsel, die die Studierenden im Rahmen dieses Projekts durchführen müssen, um adäquat und überzeugend als Kameraleute oder Interviewer:innen aufzutreten, führten zu einer gewissen Distanz zum akademischen Alltag. Zwar wurde auch vorstrukturiert dargebotenes Wissen vermittelt, viele Informationen und Kenntnisse mussten die Studierenden aber auch auf subjektive Weise akquirieren.

Auf der Nutzer:innenseite haben narrativ konzipierte Themen den Vorteil, dass sie Interesse an den Inhalten (und damit zwangsläufig der sie vermittelnden Sprache) weckt, da es unseren Denkvorgängen entspricht, Sinn und Emotionen zu konstruieren. Erzählungen sind damit eine sehr menschliche Form der Wissensaufnahme; kognitive Prozesse beim Lernen verlaufen erfolgreicher und nachhaltiger, wenn sie mit emotionalen und narrativen Ergebnissen verbunden sind (vgl. Damasio 2005; Panksepp 1998; Roth/Prinz 2022).

In verschiedenen Geschichten dominieren jeweils unterschiedliche Eindrücke und Gefühle, um Interesse und Neugier zu wecken. Eng damit verbunden können die Studierenden ihre eigenen Erfahrungen einbringen. Dies ist ein wesentlicher Aspekt der Hypertexttheorie, die thematisiert, dass und wie die teilweise aufgehobene Linearität multilineare Leseverläufe ermöglicht (vgl. Landow 1991; Hess-Lütich 1997).

Auf theoretischer Ebene ist aber fraglich, wie die Narration und Emotionalität Lernerfahrungen schaffen. Grundsätzlich ist klar, dass Geschichten und Gefühle in jeder Kultur Wissen zwischen Generationen, Gruppen und Individuen vermitteln. Dies gilt auch im Kontext verschiedener Medien, insbesondere dem Buch und dem Film. Gilt diese alte Tradition auch für Websites und digitale Medien? Fraglich könnte sein, dass die ›media richness‹ hier ein intensives Einlassen auf Gefühle und Geschichten erschwert (vgl. Shepard/Martz 2006). Aber auch hier ist die Wissensvermittlung nicht nur auf Fakten reduziert. Ganz allgemein spielen Werte, Emotionen und Meinungen immer eine Rolle. Diese Fragen werden im Kontext des ›digitalen Storytellings‹ neu erörtert (vgl. Giessen 2009). Dabei zeigt sich, dass insbesondere die subjektive Bindung an die Geschichte mit Emotionen zu einem Gefühl der Immersion beiträgt, die auch zu einem Lernimpuls führen kann. Im Rahmen der Produktion kam es in jedem Fall zu sprachlichen Lernerfolgen. Noch deutlicher scheinen die interkulturellen Lernerfolge zu sein. Ergänzend gibt es auch medienkompetenzbezogene Lernerfolge.

Literatur

- Becker, Nicole/Roth, Gerhard (2004): Hirnforschung und Didaktik. Ein Blick auf aktuelle Rezeptionsperspektiven, in: *Erwachsenenbildung*, 50, H. 3. S. 106–110.
- Bufe, Wolfgang (1992): Der Einsatz der Videokamera im interkulturellen Fremdsprachenunterricht, in: Udo O. H. Jung (Hg.): *Praktische Handreichungen für Fremdsprachenlehrer*. Frankfurt a.M. S. 199–213.
- Damásio, Antônio R. (2005): *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. London.
- Giessen, Hans W. (2004): *Medienadäquates Publizieren. Von der inhaltlichen Konzeption zur Publikation und Präsentation*. Heidelberg/Berlin.
- Giessen, Hans W. (2009): *Emotionale Intelligenz in der Schule. Unterrichten mit Geschichten*. Weinheim.
- Giessen, Hans/Berrang, Thomas/Müller, Angelina/Müller-Ney, Jürgen/Penth, Sabine (2018): *Medienadäquates Lernen*. Saarbrücken.
- Heckmair, Bernd/Michl, Werner (2018): *Erleben und Lernen: Einführung in die Erlebnispädagogik*. München.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (1997): HyperTextTheorie, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Differenz und Integration: die Zukunft moderner Gesellschaften*. Opladen. S. 239–244.
- Landow, George P. (1991): *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Balitmore.
- Liebelt, Wolf (1999): *Do it yourself – Aktive Medienarbeit im Fremdsprachenunterricht*. Hildesheim.
- Renkl, Alexander (2009). Wissenserwerb, in: Elke Wild/Jens Möller (Hg.): *Pädagogische Psychologie*. Berlin. S. 3–26.
- Rossiter, Marsha/Garcia, Penny A. (2010): *Digital Storytelling: A New Player on the Narrative Field*, in: *New Directions for Adult and Continuing Education*, 126. S. 37–48.
- Roth, Gerhard/Prinz, Wolfgang (2022): *Kopf-Arbeit. Gehirnfunktionen und kognitive Leistungen*. Heidelberg.
- Schank, Roger/Morson, Gary Saul (1995): *Tell Me A Story: Narrative and Intelligence*. Evanston, IL.
- Spierling, Ulrike/Hoffmann, S. (2010): Exploring Narrative Interpretation and Adaptation for Interactive Story Creation, in: Ruth Aylett/MeiYi Lim/Sandy Louchart/Paolo Petta/Mark Riedl (Hg.): *Interactive Storytelling. ICIDS 2010. Lecture Notes in Computer Science*, Vol. 6432. Berlin/Heidelberg. S. 50–61.
- Spierling, Ulrike (2012): *Implicit Creation – Non-Programmer Conceptual Models for Authoring in Interactive Digital Storytelling*. Plymouth.
- Panksepp, Jaak (1998): *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. New York, NY.

Shepherd, Morgan M./Martz, Jr./Benjamin, W. (2006): Media Richness Theory and the Distance Education Environment, in: *Journal of Computer Information Systems*, 47, H. 1. S. 114–122.

Internetquelle

<https://interessantesauskielce.wordpress.com> [Stand: 9. 7. 2023].

Frédéric Chopins Opus n° 28 unter transkulturellen Aspekten

Ricarda Hirte

Abstract *The winter of 1838/39 has gone down in literary history as the travelogue A Winter in Mallorca by George Sand. Sand was accompanied by Frédéric Chopin, who, suffering from tuberculosis, expected an improvement from the Mediterranean climate. However, his hopes were not fulfilled, and his health deteriorated. Despite these circumstances, the cycle of 24 Preludes Opus n° 28 was composed, among which the so-called Raindrop Prelude in D flat major is in 15th place. In the prelude to bar 62, parallels to Johann Sebastian Bach's chorale O Haupt voll Blut und Wunden from the St. Matthew Passion can be discerned, which Chopin adopts melodically and harmonically and varies the ending musically. If we look at Chopin's stay under (trans-)cultural aspects, we can find references to the monadic character in the musical composition, in Herder's concept of culture and in the textual reference of the chorale, which derive a direct connection to Chopin's living situation on Mallorca.*

Keywords: Mallorca, Chopin, Bach, monad, concept of culture

Einleitung

Georges Sands *Ein Winter auf Mallorca* ist die Bestandsaufnahme der Reise, die sie zusammen mit Frédéric Chopin antrat, deren Auslöser die rheumatische Erkrankung von Sands Sohn Maurice war. Zu dieser Zeit hatte Chopin eine engere Beziehung zu Sand und da er an Tuberkulose litt, versprach er sich durch das mildere Klima eine Besserung seiner Krankheit. Die Hoffnung erfüllte sich allerdings nicht und Chopins Gesundheitszustand verschlechterte sich während des Aufenthaltes, da in diesem Winter das Wetter außergewöhnlich regnerisch und kalt war. Ihre erste Bleibe im Haus *Son Vent* in Establiment, heute ein Viertel von La Palma, das 1910 eingemeindet worden war, mussten sie bald verlassen, da die Erkrankung Chopins sich vor den Einheimischen nicht verbergen ließ. Durch glückliche Umstände gelangte die Familie nach Valldemossa und fand dort im Kartäuserkloster eine Bleibe. Trotz dieser Umstände war der dreimonatige Mallorca-Aufenthalt für Chopin ar-

beitsintensiv. In der Abgeschiedenheit des Klosters entstand der Zyklus der 24 *Préludes* Opus n° 28, unter denen sich an 15. Stelle das sogenannte *Regentropfen-Prélude* in Des-Dur befindet. Betrachtet man den Auftakt zu Takt 62, so lassen sich Parallelen zu Johann Sebastian Bachs Choral *O Haupt voll Blut und Wunden* aus der *Matthäus-Passion* erkennen. Chopin übernimmt sowohl die Melodie als auch die Harmonie der zweiten Zeile des Chorals »voll Schmerz und voller Hohn« (Bach: BWV 244 62) und variiert musikalisch das Ende. Setzt man nun Bach und Chopin in einen Referenzrahmen, so können Analogien zu einer musikalischen Konzeption der *trias harmonica* des Barocks gefunden werden, die wiederum auf einen monadenhaften Kontext referieren, der auf Leibniz und Herder verweist.

Kulturbegriff

Bachs Einfluss auf Chopins *Prélude* besitzt einen transkulturellen Aspekt, wobei der von Herder verteidigte Kulturbegriff der Stereotypenbildung, der einem primordialen Verständnis zuzurechnen ist und davon ausgeht, dass kulturelles Verhalten eine Antwort auf ethnisch-kulturelle Herkunft ist, nicht ganz Folge geleistet werden kann. Der transkulturelle Kulturbegriff impliziert das Überschreiten von künstlich erschaffenen Grenzen in soziokulturellen Gefügen und unterstreicht den Ansatz eines konstruktivistischen Kulturverständnisses. Demnach ist Kultur ein Produkt aus menschlicher Interaktion, das einem ständigen Wechsel unterliegt und dynamisch ist. Trotzdem lassen sich in Herders *Metaphysik des Werdens*, das auf Leibniz' Konzept der Monade rekurriert, wichtige Erkenntnisse auf den Untersuchungsrahmen übertragen. Dies unterstützt hier im Besonderen das Verständnis des Kulturbegriffs, da die Monade eine physische wie psychische Bedeutungseinheit bildet und als holistischer Aspekt des Leib-Seele-Problems aufgefasst werden kann.

Aber bevor der Einfluss Bachs auf Chopins *Prélude* behandelt wird und eine Beziehung zwischen den Entstehungsumständen, dem Text und der musikalischen Komposition hergestellt wird, müssen Überlegungen zum allgemeinen Kulturbegriff angeführt werden. Der Kulturbegriff unterliegt einer großen Bedeutungsvielfalt, der je nach Anwendungsbereich und dem jeweiligen Kulturverständnis noch erweitert wird. Die Schwierigkeit, eine allgemeingültige Definition zu finden, ist daher groß, wie Terry Eagleton (2001) in seiner Einführung in die Kulturtheorie bestätigt, wenn er betont, dass »das Wort ›Kultur‹ wohl eines der komplexesten in unserer Sprache ist« (Eagleton 2001:7). Der Begriff ›Kultur‹ ist der Pluralität unterworfen, die in der wissenschaftlichen Theorie und der Praxis Einzug gehalten hat. Der Kulturbegriff als solcher wurde von Reckwitz (2004) typologisiert und in vier Arten eingeteilt. Demnach kann man den Kulturbegriff in einen normativen, einen totalitätsorientierten, einen differenztheoretischen und einen bedeutungs- und wissensorientierten differenzieren. Durch die Vielfalt des Kulturbegriffs lässt sich Kultur als

ein diskursives Konstrukt verstehen, wobei die Hauptfunktion von Kultur darin besteht, dass »sie nach innen hin integrativ, nach außen hin hierarchisch und ausgrenzend funktioniert« (Böhme 1996: 61). Kultur ist demnach für die Herausbildung einer individuellen und kollektiven Identität wichtig und zugleich ein Constitutum, das aber eben auch durch dieses *Kulturelle* einer Gesellschaft andere Kulturen abgrenzt und im schlimmsten Fall ausgrenzt. Kultur ist somit ein Faktor bei der Bildung gesellschaftlicher Gruppen. Diese Idee des Kulturbegriffs hat seine Wurzeln in Herders Kulturverständnis, wobei aber klar gesagt werden muss, dass für Herder Kultur nicht ausgrenzend ist, sondern vielmehr komplementär ist. Heine drückte dies in dem Bild der Harfe aus, als er sagte, dass »für Herder die Völker wie eine Harfe sind, wie die Saiten an einer Harfe und die Harfe spielt Gott« (Bollenbeck 2003: ohne Seitenangabe). Der Vergleich Heines stellt die Verbindung zur Musik her, denn Herder war nicht nur Polyhistor, sondern auch Musikliebhaber. So verwundert es nicht, dass Herder gerade wegen seines Kulturverständnisses auch in der Musikpädagogik wichtig wurde, wenn »von ethnisch oder nationalen Grenzüberschreitungen die Rede ist« (Cvetko 2018: 18). So führt Cvetko weiter an, dass

aus Herders jeweiligen Einsichten zum Wesen der Musik (Musikästhetik) und des Menschen (Anthropologie) sowie dessen aphoristische Bemerkungen wie »...durch Musik ist unser Geschlecht humanisiert worden, durch Musik wird es noch humanisiert« [sic!] ein vermeintlicher Musikpädagoge Herder konstruiert worden [ist], wobei Herder die Frage nach der Bedingtheit kultureller Bildung nicht endgültig beantwortet. Herders Verdienst besteht offenbar darin, ohne dass ihm dies bewusst war oder er Ansprüche darauf erhob, Leitideen etwa zur Anthropologie und Musikästhetik im Zuge des musikalischen Sturm und Drang, zum Humanismus und zum Volkslied formuliert zu haben, die dann im 19. und 20. Jahrhundert äußerst fruchtbar von der musikpädagogischen Nachwelt rezipiert und weiterentwickelt worden sind. (Cvetko 2018: 19)

Herder sah vor allem im Volkslied einen Spiegel der Volksseele und war ein begeisterter Sammler, der entscheidend zum Musikkulturverständnis beitrug. Dabei muss berücksichtigt werden, dass sich das Volkslied seit der Reformationszeit wandelte und sich in Form des Chorals verbreitete, bzw. das Volkslied im Choral aufging: Zum einen hat der Choral einen akzentuierenden Rhythmus und zum anderen stammen viele seiner Melodien aus dem Volk, sodass sich beide gegenseitig bedingten. Cvetko verweist in diesem Zusammenhang auf Nolte, wenn er sagt, dass »[sich] bei Herder die klarste theoretische Fundierung für ein auf die unmittelbare Ausdruckskraft des Tones begründetes Musikverständnis [finde]« (Cvetko 2018: 20) und verbindet verschiedene Teildisziplinen, ohne auf einen gemeinsamen Nenner zu verweisen, der sich im monadenhaften Charakter finden lässt. Wenn Pross (1987) von der »Metaphysik des Werdens« bei Herder spricht, bezieht er sich auf

den Aspekt der Monade, den Leibniz 1774 in seiner *Monadologie* erarbeitet, denn »in einer in ihren Verknüpfungen für den Menschen nicht einsichtigen Welt bietet die anthropomorphe sinnliche Erkenntnis, ihre Anordnung des Zusammenhangs der Dinge in einem ›ordo successivorum et simultaneorum‹ die einzige Orientierungsmöglichkeit« (Pross 1987: 1154). Dies beinhaltet, dass jedes noch so komplexe System immer auf ihren Ausgangspunkt zurückzuführen ist und sich eine Tautologie ergibt: »eine Empfindung, auch wenn sie sich als Reflexion, als komplexes Theoriegebäude, als Kulturtechnik zeigt, ist immer in ihrem anthropomorphen Grundcharakter erkennbar« (Pross 1987: 1154). Die Idee der Monade ist zu der Zeit von Leibniz kein Novum, wohl aber die Übertragung dieses Konzepts auf Kulturen, die demnach »eine gewisse Vollkommenheit in sich [besitzen]« (Leibniz 1996: 21). Weiter führt Leibniz an, dass jede Vollkommenheit »gleichsam auf perspectivische Art [ein] beständiger lebendiger Spiegel des ganzen großen Welt-Gebäudes« (Leibniz 1996: 45) sei. Pross führt diesen Gedankengang weiter aus, wenn er schreibt:

Der »Archäologie der Erkenntnisvermögen« fällt die Aufgabe zu, die dargelegte Schichtung des menschlichen Geistes, dessen systematische Einheit durch die Präsenz der Sinneserfahrung in allen Stadien der Geistestätigkeit gesichert ist, auf die sichtbaren und wirksamen Hervorbringungen des Geistes zu übertragen, nämlich auf die kulturellen Systeme. (Pross 1987: 1154)

In der Bückeburger Schrift formuliert Herder dann seine Position und hebt die Monade aus der Erkenntnistheorie heraus und verortet sie zudem in der Kulturtheorie. Mit dieser Überführung kann er den unbegrenzten Charakter von Sitten und Gebräuchen begründen, da sie Teil einer kulturellen Logik sind. Diese Logik ist vergleichbar mit einem Mittelpunkt, im Sinn einer Besinnung der Kulturen, die eine Kultur ausmachen und diese wiederum konstituiert sich immer wieder neu, durch Attraktion und Repulsion, durch Konzentration und Ausbreitung, wiedergegeben in dem Begriff der Monade. Hier leiten sich Herders Formulierungen her, die in einem Einklang zu verstehen sind, und wenn er sagt, dass »im Wahne als *Mittelpunkt*, fühlt alles im Wahne *um sich nur so fern* als es Strahlen auf diesen Punkt, oder Wellen geußt« (Herder 1985, 4: 82), bezieht er sich auf das harmonische Gleichgewicht, das er in dem Bild einer Kugel sieht: »[J]ede Nation hat ihren *Mittelpunkt* der Glückseligkeit *in sich* wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!« (Herder 1985, 4: 39). Herder geht es bei dieser Aussage um die Autonomie jeder Kultur, die von ihrer inneren Homogenität abhängt, denn in der Homogenität ist eine innere Geschlossenheit verankert, die sich nach außen durch eine Art von Abgrenzung artikuliert und so ihren wahren Kulturkern preisgibt. In dieser Harmonie gibt sich die Kultur zu erkennen und konstituiert ihre eigene Glückseligkeit. Herders Kulturtheorie basiert damit auf zwei Größen, »zum einen das Ersetzen der externen Maßstäbe durch eine hermeneutische Historik, zum anderen der monadische Holismus« (Paulsen 2016: 322). Herder

sieht im Ausgleich der Kräfte, wenn sie zur Ruhe kommen, das Göttliche und beschreibt damit das Unergründbare und Unerklärbare und verweist auf die Monade. So verknüpft er diesen Aspekt in seiner Schrift *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* und verweist auf die Gesetzmäßigkeit der Geschichte: Das Vermögen, sie zu entdecken und zu befolgen, versteht »Herder unter den Begriffen von Humanität, Vernunft und Billigkeit« (Irmischer 1963: 314). So führt Herder an:

Die Vernunft mißt und vergleicht den Zusammenhang der Dinge, daß sie solche zum dauernden Ebenmaas ordne. Die Billigkeit ist nichts als ein moralisches Ebenmaas der Vernunft, die Formel des Gleichgewichts gegen einander strebender Kräfte, auf dessen Harmonie der ganze Weltbau ruht. Ein und dasselbe Gesetz also erstreckt sich von der Sonne und von allen Sonnen bis zur kleinsten menschlichen Handlung: was alles Wesen und ihre Systeme erhält, ist nur Eins: Verhältniß ihrer Kräfte zur periodischen Ruhe und Ordnung. (Herder 1877, XIV: 234)

In diesem Zitat lässt sich der entscheidende Aspekt erkennen: Das Verständnis für die gegensätzlichen Kräfte und den Punkt der Notwendigkeit. Ein abstraktes Gebilde des Ausgleichs, das die Grundlage darstellt, wo sich Bildung, spezifische Form und eigenes Existieren herausbilden.

Herders Kulturbegriff umfasst somit alle Bereiche des Menschen, das Theoretische wie Sensuelle, und es ist der Mensch, der Kultur hervorbringt. Herder gibt in seinem Kugelmodell der Kulturen ein graphisches Bild seiner Auffassung, dass die Kultur »sämtliche menschliche Lebensäußerungen« (Kohl 2013: 23) umfasst. Denn Kultur ist für Herder ein geschlossenes und homogenes System, indem Kultur ein Synonym für die Lebensweise der Völker und ihre Gleichwertigkeit ist. Herder ist in dieser Hinsicht der Vordenker der Ethnologie, ohne allerdings den dynamischen und interkulturellen Aspekt mit in sein Kugelmodell zu übernehmen. Anzuführen wäre hier, dass Herder sehr wohl im monadenhaften Charakter einer Kultur eine gewisse Dynamik etabliert, und zwar im soziologischen Verständnis, das heißt, der Schwerpunkt ist Ausdruck größtmöglicher gesellschaftlicher Kohäsion, die durch interne wie externe Einflüsse alteriert und dynamisch wird. Nicht zu vergessen ist, dass Herder in seinem Zeitgeist gelesen und verstanden werden muss und genau dies drückt er im Folgenden aus, wenn er sagt:

Das Vorurteil ist *gut*, zu seiner Zeit: denn es macht *glücklich*. Es drängt Völker zu ihrem *Mittelpunkt* zusammen, macht sie fester auf ihrem Stamme, blühender *in ihrer Art*, brünstiger und also auch glücklicher in ihren *Neigungen* und *Zwecken*. Die unwissendste, vorurteilendste Nation ist in solchem Betracht oft die erste: das Zeitalter fremder Wunschwanderungen, und ausländischer Hoffnungsfahrten ist schon *Krankheit, Blähung, ungesunde Fülle, Ahndung des Todes!* (Herder 1985, 4: 40)

Es geht Herder also nicht um Exklusion, sondern eher um Homogenität und Geschlossenheit, damit sich in einem soziologischen Gefüge die Kultur manifestiert und sich die Mitglieder dieses Gefüges ihrer bewusst wird. Dieser Aspekt Herders ist auf das heutige Verständnis der Kultur und im Besonderen der Interkulturalität so nicht anwendbar, da es zu Fehlinterpretationen verleiten würde. Wichtig und entscheidend sind für den Kulturbegriff sowohl die Dynamik wie interkulturelle Aspekte, denn »Kultur ist nicht als historische, einmal erbrachte Leistung oder als museales Endprodukt einer Epoche zu begreifen, sondern muss als ein dynamisches, funktions- und vor allem adaptionsfähiges System verstanden werden« (Loenhoff 1992: 139). Denn Kultur lebt von Symbolen und bestimmt die Wahrnehmung, Handlung und Vorstellung der Mitglieder, die sich im System einer Kultur befinden. Somit charakterisiert sie Verhaltensschemata der Mitglieder untereinander und zu ändern, die diesem System nicht angehören. Gleichzeitig aber ermöglicht Kultur auch die Integration in ein kulturelles System oder die Anpassung eines Individuums an andere kulturelle Systeme. Somit wäre Herders homogener Ansatz des Kulturbegriffs heutzutage im Rahmen der Globalisierung zu überdenken, da er nicht vollends auf die Gemeinschaft anwendbar ist. In einem dynamischen Kulturbegriff ist die Heterogenität, der jede Gemeinschaft durch unterschiedliche Prozesse unterliegt, zur Herausbildung eines Kulturbegriffes entscheidend. Diesen Ansatz hat Welsch in seinen Überlegungen angeführt, wenn er die zeitgenössische Kultur wie folgt definiert:

Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit, sondern sind weitgehend durch Mischung und Durchdringung gekennzeichnet. Diese neue Struktur der Kulturen bezeichne ich, da sie über den traditionellen Kulturbegriff hinaus- und durch die traditionelle Kulturgrenzen wie selbstverständlich hindurchgeht, als transkulturell. (Welsch 2000: 329)

Dies leitet über zum eingangs erwähnten Unterschied zwischen »interkulturell« und »transkulturell«.

Interkulturell und transkulturell

Beide Begriffe stehen im engen Verhältnis zum allgemeinen Kulturbegriff und es wird hier auf die Definierbarkeit des Begriffs von Riegler (Riegler 2003) Bezug genommen, die den Unterschied innerhalb des Kulturkonzepts in »primordial« und »konstruktivistisch« aufteilt. Unter »primordial« versteht sie den auf Herder zurückzuführenden Kulturbegriff, der ein Korrelat zwischen ethnisch-kultureller Herkunft und entsprechendem kulturellen Verhalten herstellt und heute als ein unzeitgemäßes Kulturkonzept gilt. Der konstruktivistische Ansatz berücksichtigt

in der Konzeptualisierung die menschliche Interaktion in der Herausbildung einer Kultur. Somit ist Kultur dynamisch, unterliegt Veränderungen und kann verändert werden. Betrachtet man nun die Begriffe ›interkulturell‹ und ›transkulturell‹, so hat sich eine Annäherung an diese beiden Konzepte herausgebildet: ›Interkulturell‹ bezieht sich eher auf ein primordiales Kulturkonzept, da das Präfix ›inter‹ auf Elemente der Abgrenzung hin referiert, da es die kulturellen Unterschiede in einem Kulturvergleich hervorhebt (vgl. Welsch 1994). ›Transkulturell‹ hingegen unterstreicht durch sein entsprechendes Präfix das konstruktivistische Kulturkonzept, da es vernetzt, vermischt und überträgt. Dieses Verständnis geht davon aus, dass kulturelle Grenzen überwunden werden können, und unterstreicht ihre sozialkulturelle Herkunft (vgl. Vanderheiden/Mayer 2014). Allerdings sind beide Begriffe mit ihrer Konzeptualisierung ergänzend, da Grenzen nur überwunden werden können, wenn die eigenen erkannt werden. Hinsichtlich des Kulturbegriffs wäre somit ein interkulturelles Verständnis für das Erkennen und Überdenken der eigenen Kultur nötig, um sich dann in einem nächsten Schritt für andere Kulturen zu öffnen. Dies versteht sich nicht in einem abgrenzenden Sinn, sondern komplementär, um einerseits die eigene Kultur zu bereichern oder sich in eine andere zu integrieren.

Wie Cvetko anführt, ist in musikpädagogischer Hinsicht der transkulturelle Aspekt Welschs zu hinterfragen, da ja Welsch gerade davon ausgeht, dass »alle Menschen innerhalb einer Gesellschaft kulturelle Mischlinge sind« (Cvetko 2018: 21). Daraus lässt sich ableiten, dass Herder eine Kultur zu homogen und hermetisch betrachtet hat und eine interkulturelle Struktur in einer Gesellschaft nicht vorhanden sein kann. Welsch versucht kulturelle Grenzen aufzubrechen und etabliert das Konzept der Transkulturalität. In dieselbe Richtung zielt der Musikpädagoge Schütz (1998), »indem er [nicht nur] das Konzept der Transkulturalität als Erklärungshilfe verwendet, sondern darüber hinaus meint, Welsch habe mit Recht den Kulturbegriff des philosophischen Idealismus, wie er von Herder geprägt wurde, kritisiert« (Cvetko 2018: 21). Aber gerade innerhalb der Musikpädagogik ist der eher geschlossene Kulturbegriff Herders aufgegriffen worden, da konstruktivistische Ansätze eher unbefriedigend hinsichtlich des Kulturbegriffes blieben. Besonders in der Musik, wo verschiedene Zeichensysteme aufeinanderstoßen, sich gegenseitig bereichern und auch zeitgeschichtliche Interferenzen in den Kompositionen zu finden sind, muss der Kulturbegriff dahingehend betrachtet werden. Zum besseren Verständnis innerhalb der Musikpädagogik steht die Aussage Hoffmanns:

Jener von Schütz und Welsch bemängelte »traditionelle Kulturbegriff« kommt mit dem Gebrauch des Wortes bei Herder nicht zur Deckung. Die Kritik an Herder träfe nur dann zu, wenn wesentliche Merkmale und Bereiche von Herders universalistischer Sichtweise ausgeblendet blieben. In seiner holistischen Fassung übernimmt das Wort »Kultur« die Aufgabe, all das zu bezeichnen, was der Mensch gestaltend hervorbringt, was er materiell oder symbolisch als sinn- bzw. identitätsstiftend er-

fährt. Der Einwand, jener »Kulturbegriff« sei deskriptiv unbrauchbar bzw. falsch, kann daher nicht greifen. (Hoffmann 2012: 151f.)

Unter Berücksichtigung der Herderforschung sowie der Zeit- und Geschichtlichkeit kann man demnach davon ausgehen, dass bereits bei Herder ein transkultureller Aspekt zu finden ist, der sich besonders unter Berücksichtigung des Monadenbegriffs bei Herder findet. Aber gerade der monadenhafte Charakter ist bei der nachstehenden Betrachtungsweise des *Regentropfen-Préludes* entscheidend: In der Monade vereint sich sprachlich und musikalisch ihre gedachte Einheit, der zugleich physischen und psychischen Bedeutung.

Dieser Ansatz soll im vorliegenden Fall helfen, das *Regentropfen-Prélude* von Chopin unter transkulturellen Aspekten zu betrachten.

Prélude 15 aus dem Zyklus der 24 Préludes Opus n° 28

Das Prélude erklang zum ersten Mal 1838 auf einem Pleyel-Klavier¹ in der Zelle Nr. 4 des Kartäuserklosters in Valldemossa auf Mallorca, wobei andere Quellen von der Zelle Nr. 2 sprechen.² Wie dem auch sei, durch glückliche Umstände konnte Chopin mit der Familie seiner damaligen Lebensgefährtin in dem Kloster ein Obdach finden, denn ansonsten hätten sie »wie wirkliche Zigeuner in einer Höhle kampieren [...] müssen« (Sand 2006: 65). Fest steht, dass Chopin und Sand im Kloster vom 15. Dezember 1838 bis zum 11. Februar 1839 wohnten. Heute kann man das Klavier und einige Originaldokumente, wie einen Brief von Sand, den sie im November 1838 an eine Freundin schrieb, in der Zelle 4 begutachten. Als Chopin in Valldemossa war, musste er in dem abgelegenen Bergkloster die Kälte und Feuchtigkeit ertragen und sein generell schlechter Gesundheitszustand besserte sich nicht, ganz im Gegenteil, nachdem er Mallorca verließ, musste er drei Monate in Südfrankreich verweilen, da die Ärzte von einer Weiterfahrt nach Paris aus gesundheitlichen Gründen abrieten. Für Chopin erfüllten sich seine Hoffnungen auf Genesung nicht, denn zu seiner Tuberkuloseerkrankung kam noch eine Lungenentzündung hinzu. Sand, die Kinder und Chopin selbst waren um seine Gesundheit sehr besorgt, sodass sie den Tag der Abreise von Mallorca herbeisehnten. Dafür allerdings musste das Wetter bedeutend besser werden, damit eine Überfahrt zum Festland möglich wurde.

1 Es handelt sich um das Instrument 6668, gebaut 1838, das im Januar 1839 nach Mallorca verschickt und vor Chopins Heimreise im Februar 1839 an die Bankiersfamilie Canut verkauft wurde.

2 Vgl.: <https://www.mallorcazeitung.es/panorama/2010/02/25/das-blieb-von-Chopins-Winter-54197523.html>.

Aber das Wetter wurde wieder schön, und das mallorquinische Dampfschiff konnte seine wöchentlichen Fahrten nach Barcelona wieder aufnehmen. Unser Kranker schien außerstande, die Überfahrt ertragen, ebenso unfähig aber auch, eine Woche länger auf Mallorca durchstehen zu können. Die Lage war beängstigend; es gab Tage, an denen ich Hoffnung und Mut gänzlich verlor. (Sand 2006: 210)

Daher erstaunt es umso mehr, dass Chopin die Zeit nutzen konnte und die 24 *Préludes* Opus n° 28 fertigstellte, zu denen auch das *Regentropfen-Prélude* gehört. Der Aufenthalt auf Mallorca war für Chopin qualvoll, er wurde von Halluzinationen heimgesucht und im Allgemeinen war für ihn das Kloster ein unbehaglicher Ort. So schrieb er am 28. Dezember 1838 an seinen Freund Julian Fontana:

Nur einige Meilen entfernt zwischen Felsen und Meer liegt das verlassene, gewaltige Kartäuserkloster, in dem du dir mich in einer Zelle mit Tür, einem Tor, wie es nie in Paris eins gab, vorstellen kannst, unfrisiert, ohne weiße Handschuhe, blass wie immer. Die Zelle hat die Form eines hohen Sargs, das Deckengewölbe ist gewaltig, verstaubt, das Fenster klein, vor dem Fenster Orangen, Palmen, Zypressen; gegenüber dem Fenster mein Bett auf Gurten unter einer mauretanischen, filigranartigen *Rosasse*. Neben dem Bett ein *nitouchable*, ein quadratisches Klapppult, das mir kaum zum Schreiben dient, darauf ein bleierner Leuchter [...] mit einer Kerze, Bach, meine Kritzeleien und auch anderer Notenkram ... still ... man könnte schreien ... und noch still. Mit einem Wort, ich schreibe Dir von einem seltsamen Ort. (Kobyłańska 1984: 160)

Was Chopin in dem Brief neben der Beschreibung des seltsamen Ortes anführt, ist Bach, und hier liegt die Verbindung zwischen dem sogenannten *Regentropfen-Prélude* und Bach und dem transkulturellen Aspekt. Zuerst sollte aber zunächst auf den etwas seltsamen Titel dieses *Préludes* Bezug genommen werden, denn die Verbindung zwischen dem *Prélude* und *Regentropfen* hat verschiedene Gründe. Die Titelgebung basiert auf einer Überlieferung George Sands, wonach Chopin, allein im Kloster, bei einem heraufziehenden Unwetter große Ängste ausgestanden haben soll. Im Nachhinein bekräftigt sich diese Aussage musikalisch, da die Klangfarben von Des-Dur, Cis-Moll und Des-Dur des *Préludes* mit dieser Aussage in Verbindung gebracht worden ist. Aber vor allem das Ostinati, das das *Prélude* durchzieht, lässt im Zuhörer den Eindruck erwecken, dass es sich um fallende Regentropfen handeln könnte. Diese Verbindung wurde allerdings von Chopin nicht bestätigt und so steht die Interpretation isoliert da. Es kann nur auf die Worte Sands zurückgegriffen werden.

Er kam sich vor, als wäre er in einem See ertrunken; schwere, eisige Wassertropfen fielen ihm im Takt auf die Brust. Als ich ihn aufhorchen hieß, denn man konnte tatsächlich den gleichmäßigen Takt von Tropfen hören, die auf das Dach fielen, bestand er darauf, das nicht gehört zu haben. Er wurde sogar ärgerlich, als ich

von Tonmalerei sprach, und verwahrte sich heftig und mit Recht gegen solche einfältigen musikalischen Nachahmungen von akustischen Eindrücken. (Sand 1995: 258f.)

Sand gab diesem *Prélude* seinen Namen und in die Musikgeschichte ist es als das *Regentropfen-Prélude* eingegangen. Dass Chopin eine musikalische Nachahmung natürlicher Phänomene ablehnte, lässt sich aus seiner Virtuosität ableiten, da er ein Meister der Improvisation war. Zu diskutieren wäre, inwieweit Improvisationen durch äußerliche Reize beeinflusst werden und welche Rolle das Unterbewusstsein spielt. Denn bestimmt hat auch Chopin aus seinem musikalischen Gedächtnis heraus improvisiert, das er seit seiner Kindheit angereichert hat. So steht ebenso Bach in seinem musikalischen Gedächtnis als Schöpfungsquelle, denn wie Chopin in dem Brief an Fontana berichtet, ist Bach sein Begleiter und nicht nur in Form von Partituren, sondern er nimmt ihn in der Komposition seiner Präludien zum Vorbild. Präludien, die kleine, in sich geschlossene Kompositionen sind, die eine Idee oder ein Gefühl vermitteln wollen, unterliegen einer gewissen Struktur. So lässt sich eine Beziehung zwischen dem *Wohltemperierten Klavier* von Johann Sebastian Bach und dem vorliegenden Präludien-Zyklus erkennen. Doch es ist keine Imitation, die Chopin hier erbringt, sondern eher Ausdruck seiner Verehrung an den großen Komponisten, dem Chopin seit seiner Kindheit zugeneigt war.

Die 24 Präludien sind nicht der chromatischen Tonleiter von c bis h angepasst, sondern passen sich dem Quintenzirkel mit der entsprechenden Mollparallele an. So beginnt der Zyklus in C-Dur, dem dann ein *Prélude* in a-Moll folgt. Die Präludien ergeben sich durch die Bewegung im Uhrzeigersinn durch diesen Zirkel. So folgt auf G-Dur e-Moll, um dann wieder in die Durtonart zu springen. Es folgen D-Dur mit h-Moll, A-Dur und fis-Moll und so weiter, bis der Zyklus mit dem *Prélude* in d-Moll schließt.

Der Unterschied, den Chopin im Vergleich zu Bachs *Wohltemperierten Klavier* schuf, ist, dass Bach die Stücke chromatisch einordnete und sie immer in einer Fuge gleicher Tonart beendete, während Chopin seine Präludien im Quintenzirkel einreihet. Durch diesen Unterschied wurden Chopins Präludien von seinen Zeitgenossen als zu kurz angesehen und der Mangel an formaler Struktur kritisiert, sodass Chopins Präludien Bestürzung nach der Veröffentlichung auslösten. Keines dieser Stücke ist länger als neunzig Takte (*Prélude* Nr. 17) und das kürzeste umfasst gerade mal zwölf Takte (*Prélude* Nr. 9). Robert Schumann urteilte über sie, dass »es Skizzen [sind], Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durcheinander« (Schumann 1889, 199). Herauszustreichen ist aber im Untersuchungsrahmen, dass gerade diese scheinbar gegenläufige Anordnung der Stücke in chromatischer Tonleiter und Quintenzirkel auf die Monade verweist. Hatte Herder Leibniz' Begriff der Monade auf die Kulturtheorie übertragen, so kann man sagen, dass Chopin monadenartig den Präludien-Zyklus aufgebaut hat: In der

Musik ist eine Monade eine einzelne Note oder eine Tonhöhe, wobei dementsprechend die chromatische Tonleiter aus zwölf Monaden besteht. Der Quintenzirkel und die chromatische Tonleiter sind in der Musiktheorie zwei unterschiedliche Konzepte, die jedoch für das Verständnis von Tonarten und Tonhöhenbeziehungen wichtig sind, und stehen in einem Verhältnis, da sie für die Harmonie wichtig sind. Folgt man Leibniz' Harmonieverständnis, so kann man sagen, dass in der Musik sich die Harmonie aus der Summe von Monaden ergibt. Wie Sprick anführt, lässt sich diese Idee im Konzept der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts ablesen, »demnach *Monas* den Einzelton bezeichnen, dem dann die Begriffe *Dyas Musica* (=Intervall) und *Trias Musica* (=dreistimmiger Akkord) zur Seite gestellt werden« (Sprick 2018: 4). Hier wird einerseits auf die Trinität als wichtiger religiöser Bestandteil der barocken Musik Bezug genommen und andererseits auf »das für die Monadologie kennzeichnende Prinzip der Aufeinanderbezogenheit der Monade« (Leisinger 2003: Sp. 1513). Die Monade kann sich aber auch selbst im *Prélude* 15, in dem sich wiederholen Ton as bzw. gis, wiedererkennen und ist der Leitton des Stückes. Das *Prélude* 15 in Des-Dur, das sogenannte *Regentropfen-Prélude*, hat 89 Takte und ist eines der längsten aus dem Zyklus. Den Beititel bekam dieses *Prélude* durch den Ton as. Diese Note ist im Leitmotiv wie in der Begleitung präsent und durch ihre konstante Wiederholung wird der Anschein von fallenden Regentropfen evoziert. Der Ton gis wird im Thema dahingehend rhythmisch variiert, indem »an jeweils verschiedenen Taktstellen von Akkorden der Grundtonart in der linken Hand unterbrochen wird« (Zielinski 1999). Bei diesen Unterbrechungen befindet sich eine »milde diatonische Kantilene« (Zielinski 1999). Nach diesem Auftakt wird der Melodienverlauf ab Takt 9 durch Modulationen weitergesponnen. Der Grundton entwickelt sich hin zu Ges-Dur, as-Moll und b-Moll. Durch diese Modulation erhält das Thema Tiefe und Melodie, sodass die Monotonie, erzeugt durch den Grundton gis, abgeschwächt wird.

Das *Prélude* kann in drei Teile eingeteilt werden, wobei sich das Schema ABA ergibt. Das erste Thema A teilt sich wiederum in drei Teile auf. Der erste Teil des ersten Themas A erstreckt sich von Takt 1 bis 8 und besteht aus vier sich wiederholenden Takten. Dem schließen sich drei Sätze von vier Takten an, die in der Tonart as-Moll und b-Moll (Takt 9–19) sind, um dann wieder zu Thema A zurückzukehren, indem sich die ersten Takte wiederholen und auf der Dominante enden, um den zweiten Teil vorzubereiten (Takt 20–27). Das zweite Thema, B, das in zwei Teile aufgeteilt ist, besitzt die Tonart cis-Moll. Am Anfang befindet sich eine Gruppe aus vier Sätzen mit vier Takten, die sich wiederholen (Takt 28–59), um dann im zweiten Teil zwei Sätze mit vier Takten anzuschließen, die sich leicht variieren und wiederholen, um die Wiederholung des letzten Themas, das mit dem ersten zusammenfällt vorzubereiten. Das letzte Thema ist wie das erste, besitzt aber eine kleine Coda in Takt 76. Besonders der zweite Teil des *Préludes* ist hier interessant. Es ist ein langer Teil mit wechselnden Vorzeichen, wobei »die Note gis monoton von der rech-

ten Hand angeschlagen« (Zielinski 1999) wird. Dies erweckt im Zuhörer einen dramatischen, ja fast ängstlichen Effekt, der mit der anfänglichen Sentimentalität und Sanftheit wenig gemein hat. Die linke Hand hingegen löst sich von der Monotonie ab und entwickelt sich in Zweiklängen weiter, wobei die obere Stimme einer enthaltsamen, barschen Melodie folgt, die auf der Note h beruhend sich wiederholt und den blanken Schrecken eines Etwas erklingen lässt. Dieser musikalisch beschwörende Schrecken wird durch imposante Akkorde verstärkt, die keiner genauen Regelmäßigkeit und Abfolge unterliegen. Aus dieser Kulmination geht eine Kantilene hervor, die den Schrecken abschwächt, melodisch harmonisch ist und wo nur der Grundton des Leitmotivs in gis, wie als ein Stück der Erinnerung, beibehalten wird.

Vor allem die Kantilene ist interessant, denn in dieser gesangartigen und getragenen Melodie lässt sich ein Zitat aus dem Bachchoral *O Haupt voll Blut und Wunden* aus Bachs Matthäus-Passion³ erkennen. Ab Takt 62 übernimmt Chopin nicht nur die Melodie, sondern auch die Harmonisierung der zweiten Textzeile des Bachschen Chorals: »voll Schmerz und voller Hohn«. Anzumerken ist, dass das Ende zwischen dem Choral und dem Prélude variiert: Diese Textzeile endet nicht auf der Moll-Tonika cis-Moll, sondern auf dem Gegenklang der Tonika auf A-Dur mit dem Grundton gis, der sich in einer großen Septime über A-Dur befindet. Hier lässt sich die Monade als physisch (hier eher musikalisch) und psychisch gedachte Einheit erkennen, wobei sich Bach und Chopin im Sinne von Leibniz' Begriff der Kompossibilität ergänzen, denn dieser »philosophische Relationsbegriff der Kompossibilität besagt, das [sic!] verschiedene Substanzen oder Propositionen zugleich möglich und hinsichtlich ihrer realen Möglichkeit verträglich sind« (Sprick 2018: 2).

Der Choral allerdings ist nur musikalisch von Bach, den Text entwarfen zwei Geistliche, ein katholischer Abt und ein protestantischer Pfarrer der Barockzeit. Der zuerst lateinische Text geht auf Arnulf von Löwen (um 1195–1250) zurück, der Abt in einem Zisterzienserkloster in Brabant war, und den Titel *Salve caput cruentatum* trug. Diese Fassung wurde von dem protestantischen Pfarrer und Kirchenlieddichter Paul Gerhardt (1607–1667) übersetzt. Die Urmelodie des Liedes komponierte Leo Hassler (1564–1612) und war zuerst nicht mit dem Kirchenlied verbunden, sondern stand in Verbindung mit einem weltlichen Liebeslied⁴, das 1601 erstmals unter dem Namen *Lustgarten neuer teutscher Gesänge* erschien. Aus diesem eigentlichen Liebeslied wurde mit der Zeit ein Passionslied im phrygischen Modus, das eine Vereinfach-

3 Auch Mendelssohn Bartholdy benutzte diesen Choral aus Bachs Matthäuspasion und verarbeitete ihn 1830 in einer Komposition. Es ist zu überdenken, ob Chopin von beiden Komponisten beeinflusst wurde. Man weiß allerdings, dass sich Mendelssohn und Chopin durch Ferdinand Hillel in Paris trafen und eine gemeinschaftliche Arbeit eines Kanons, den Mendelssohn komponierte und die Basslinie Chopin überließ, zeugen von einem musikalischen Austausch.

4 Es wird auf den eingangs erwähnten Aspekt der Verbindung bzw. Herausbildung des Volkslieds im Choral verwiesen.

chung in der Rhythmik aufweist. Dieses Lied stand schließlich im Mittelpunkt der Passion zu Karfreitag und wollte ausdrücken, dass die Liebe stärker ist als der Tod. So heißt es in der ersten Strophe:

O Haupt voll Blut und Wunden,
voll Schmerz und voller Hohn
O Haupt, zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron

Jesus ist am Kreuz, er leidet, er wird verspottet und der Beobachter legt Zeugnis ab. In der letzten Strophe verlässt der Betrachter seine Position und stellt sich an die Seite Jesus, indem es heißt: »Ich will hier bei dir stehen, verachte mich doch nicht!« Aus dem Ansehen des Leides wird Mitleiden, wobei im Wort ›Mitleid‹ zwei Ebenen mitschwingen: das Mitleiden und Mitleid für jemanden haben, was aus psychologischer Sicht zwei verschiedene emotive Impulse sind.

Text und Melodie waren zu Gerhardts Zeit bereits in den protestantischen Gemeinden bekannt und somit ist es nicht verwunderlich, dass Johann Sebastian Bach einzelne Strophen dieses Liedes für einen seiner Choräle auswählte und später in die Matthäuspassion einarbeitete.⁵

Bedenkt man nun Chopins Situation in dem Kloster, seine fortschreitende Krankheit, das schlechte Wetter und im Allgemeinen die seltsame Umgebung, in der er sich in Valldemossa befand, ist es nicht verwunderlich, dass er in einem seiner Präludien Bach gedenkt. Interessant ist, dass Chopin gerade diesen Teil der Matthäuspassion wählt und ihn melodisch wie harmonisch in das Prélude einarbeitet: das Leiden und zugleich Mitleiden, das auch Chopin auf dieser Insel empfand, wollte er musikalisch festhalten. Musik ist Sprache und hat ihre eigenen Ausdrucksformen, was sich in der Harmonielehre widerspiegelt. Sie fasst begrifflich die variierenden Muster von Tonleitern, Tonarten und Rhythmus zusammen. Chopin hat demnach sein Inneres in Harmonie übersetzt und dem Ausdruck gegeben, was er nicht in Worte fassen konnte: Seine Musik will sein Inneres aufzeigen, so teilt er sich seiner Umwelt mit und drückt seine Emotionalität aus, die er auf Mallorca (er-)lebte. Durch die große Septime gis über A-Dur wird der *Hohn* aus dem Choral verändert, Chopin schreibt Bach um und interpretiert ganz eigen und auf sich bezogen das Wort, mit dem entsprechenden musikalischen Zeichen: Es klingt wie ein Trugschluss, eine Bitterkeit, der Chopin nicht entfliehen konnte. Es ist nicht die Gottesfürchtigkeit, die hier anklingt, sondern das Infragestellen. Schlägt der Hohn ihm nicht selbst auf Mallorca entgegen, enttäuschen sich nicht all seine Hoffnungen, die er in diese Reise gelegt hat? Die Umgebung und seine

5 Verschiedene Komponisten, so auch Mendelssohn Bartholdy, griffen auf diesen Choral in ihren Kompositionen zurück.

eigene Situation, die Ablehnung der einheimischen Bevölkerung und seine Desillusion sind bestimmt für die von George Sand beschriebenen Halluzinationen mitverantwortlich, die Chopin in dieser Zeit befielen. Ohne auf ein Krankheitsbild zu verweisen, denn theoretische Ansätze gibt es hierfür viele, ist das psychologische Moment und die Rückbesinnung Chopins auf Bachs tiefe Religiosität, die sein Werk durchzieht, in seine eigene Musik, die dort entstand, eingeflossen. Eine musikalische Reise in sein Inneres, die Vertonung seiner Zwiespältigkeit, die er nach außen mit Selbstironie kaschierte, spielen sicherlich die entscheidende Rolle. So kann sich der Text des Chorals sehr wohl auch auf Chopin selbst anwenden, denn sein Körper ist angeschlagen, er ist chronisch krank ohne Hoffnung auf Besserung und ihm kommt kein Mitleid entgegen, sondern nur Hohn. Die Rückbesinnung auf Bachs Matthäuspasion ist auch ein Suchen nach seiner eigenen Harmonie, das Suchen nach einem Anker, das dem Kranken Halt versprechen möge.

Der Kontrast in dem Prélude, das zwischen Monotonie und sentimentaler finsterner Dramatik oszilliert und in der Kantilene seine Harmonie und Virtuosität zeigt, ist ein Abbild Chopins, der in dem Choral, der sich in der Kantilene zeigt, seine Ausgeglichenheit sucht.

Schlussbemerkung

Das Prélude kann auf verschiedenen Ebenen gelesen werden, aber vor allem unterstreicht es Chopins Lebenssituation in der Kartause. Durch die Verbindung zu Bach ist es auch ein transkulturelles Werk, das Bachs Religiosität und Frömmigkeit in eine romantische Komposition eingliedert. Diese Transkulturalität ist in der Monade zu sehen, wobei diese sich aus der Musik als theoretischem Gebilde und ihrer tongewordenen Wirkung kombiniert. In ihr ist aber auch die Verbindung von Bach und Chopin zu finden, beide bilden in diesem Prélude eine Referenz, wobei der Choraltext als eine physische Einheit verstanden werden kann und die Expressivität der Töne die psychische Einheit bildet. Beide Lesarten der Monade drücken den Seinszustand Chopins in der Abgeschiedenheit des Klosters auf Mallorca aus, die nur so, an diesem Ort, zu dieser bestimmten Zeit zu Stande kam. Ob dies gewollt oder ungewollt geschah, ist nicht mehr nachzuvollziehen, genauso wenig ob die von George Sand beschriebene Szene der Regentropfen sich wirklich, so wie sie sagt, als Tonmalerei, im Prélude einschlichen. Fest steht, dass Chopin Bach Referenz leistet, er musikalisch in der Kantilene das verwirklicht, was er im wirklichen Leben nicht zu erreichen scheint. Chopin war ein Musiker, der nicht mit dem Kopf komponierte, sondern ein Virtuose der Variation, der im Spiel komponierte und die Entstehung dieser Präludien sind somit etwas Besonderes. Vor allem der Titel dieser 24 Stücke verweist auf die Tradition Bachs, der wie im oben erwähnten *Wohltemperierten Klavier* ein Prélude und eine Fuge der gleichen Tonart verband, und es scheint, dass

Chopin sie zu Ehren Bachs so betitelte, die vielleicht nur an diesem seltsamen Ort hervorgebracht werden konnten.

Literatur

- Bach, Johann Sebastian (1727): *O Haupt voll Blut und Wunden. Matthäuspassion*. BWV 244/15,17,54,62, [online] <https://bach-cantatas.com/Vocal/BWV244.htm> [Stand: 13.10.2023].
- Böhme, Helmut (1996): Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs, in: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.): *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen. S. 48–68.
- Bollenbeck, Georg (2003): Die Geburt der Kulturkritik aus dem Geiste Herders. In: *Deutschlandfunk (DLF) (Kultur Heute)*, 18.12.2003, [online] <https://www.deutschlandfunk.de/die-geburt-der-kulturkritik-aus-dem-geiste-herders-100.html> [Stand: 28.01.2022].
- Cvetko, Alexander J. (2018): Musikethnologische Studien I – Zur Einleitung: Der Mythos vom Zwei-Kugel-Modell Johann Gottfries Herders in der Musikpädagogik, in: Constanze Rora/Katharina Schilling-Sandvoß/Andrea Welte (Hg.): *Musikkulturen und Lebenswelt. Beiträge der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikpädagogik an der Universität zu Köln vom 18.-19. März 2016* (=Musikpädagogik im Diskurs, Bd. 3). Aachen. S. 18–29.
- Eagleton, Terry (2001): *Was ist Kultur?* München.
- Herder, Johann Gottfried (1987): *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*. Hg. v. Wolfgang Pross, Bd. II. München/Wien.
- Herder, Johann Gottfried (1877/1913): *Herders Sämtliche Werke*. Hg. v. B. Suphan. 33 Bände. Berlin.
- Herder, Johann Gottfried (1985–2000): *Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Günter Arnold et al. 10 vols. in 11. Frankfurt a.M.
- Irmscher, Hans Dietrich (1963): Probleme der Herderforschung I. Zur Quellenlage, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Apr 1, 37. S. 266.
- Kobyłańska, Krystyna (Hg.) (1984): *Fryderyk Chopin. Briefe*. Frankfurt a.M.
- Kohl, Philipp (2013): *Aufwertung und Identität im transkulturellen Raum. Divergierende Rezeptionen zweier Mannheimer Stadtquartiere*. Wiesbaden.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1996): *Monadologie*. Französisch/Deutsch. Hg. v. Dietmar Till. Übers. v. Heinrich Köhler. Frankfurt a.M.
- Leisinger, Ulrich (2003): Art. »Gottfried Wilhelm Leibniz«, in: *MGG2*, Personenteil 10. Kassel. Sp. 1513.

- Loenhoff, Jens (1992): *Interkulturelle Verständigung: Zum Problem grenzüberschreitender Kommunikation*. Opladen.
- Paulsen, Adam (2016): Monadischer Holismus – Zur Genese und Rezeption von Herders Kulturtheorie, in: Beate Allert (Hg.): *Von der Erkenntnis zur Kulturwissenschaft*. Heidelberg. S. 317–332.
- Reckwitz, Andreas (2004): Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm, in: Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Hg.): *Handbuch Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar. S. 1–20.
- Riegler, Johanna (2003): Aktuelle Debatten zum Kulturbegriff. Working Papers der Kommission für Sozialanthropologie, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften Band 2, [online] https://www.researchgate.net/publication/347784067_Aktuelle_Debatten_zum_Kulturbegriff [Stand: 26.11.2022].
- Sand, George (1995): *Ein Winter auf Mallorca*. München.
- Sand, George (2006): *Ein Winter auf Mallorca*. Frankfurt a.M.
- Schumann, Robert (1889): *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Heinrich Simon (Hg.), zweiter Band. Leipzig.
- Schütz, Volker (1998): Transkulturelle Musikerziehung, in: Claus-Bachmann, Martina (Hg.): *Musik transkulturell erfahren. Anregungen für den schulischen Umgang mit Fremdkulturen. Modelle aus dem Programm der Tagung »Tage Transkultureller Musikerziehung« an der Universität Bamberg [1996]*. Bamberg.
- Sprick, Jan Philipp (2018): Musikalische Harmonie als Monade? – Überlegungen zum Harmonieverständnis bei Gilles Deleuze und Jean-Philippe Rameau, in: Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann (Hg.): *Wege der Musikwissenschaft*. Mainz.
- Vanderheiden, Elisabeth/Mayer, Claude-Hélène (Hg.) (2014): *Handbuch Interkulturelle Öffnung*. Göttingen.
- Welsch, Wolfgang (1994): Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder, [online] https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf http://via-regia-kulturs-trasse.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf [Stand: 24.11.2022].
- Welsch, Wolfgang (2000): Transkulturalität – zwischen Globalisierung und Partikularisierung, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26. S. 327–351.
- Zielinski, Tadeusz A. (1999): *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Bergisch Gladbach, [online] www.chopin-musik.com/chopin_prelude28_15_analyse.php [Stand: 13.10.2023].

Internetquelle

Chopin Préludes – Analysen und Übersicht: [online] http://www.chopin-musik.com/chopin_preludes.php [Stand: 07.04.2024].

Die Rezeption des kroatischen Schriftstellers Miroslav Krleža im deutschsprachigen Raum

Ingrid Hudabiunigg

Abstract *The first part gives an overview of the life of the writer, publicist and ›homo politicus‹ Miroslav Krleža (1893–1981). This is followed by the view of the German-language reception of his work in exemplary texts. An attempt is made to provide an answer to the discrepancy between the predominantly positive and sometimes euphoric judgments about his work and the relative unknownness of the author in the German-speaking world.*

Keywords: Krleža, Croatia, Croatian novels, Croatian dramas, literary criticism

Miroslav Krleža wird als »der einzige kroatische Schriftsteller von Weltrang« (Linder 2018) oder in weiterem Rahmen als »bedeutendste[r] und einflussreichste[r] Schriftsteller, Publizist und Essayist Kroatiens und Jugoslawiens« (Leitner 2001: 145) gesehen. Seinem literarischen Schaffen wird eine »Sprengung nationaler kroatischer Literatur« und »eine meisterliche Synthese der europäischen Kunst und Literatur, Philosophie und Kultur« (ebd.) zugeschrieben. »Wer ist Miroslav K.?« – Die Frage schon im Titel der wichtigsten Biografie des Schriftstellers in deutscher Sprache (Lauer 2010) weist darauf hin, dass der Autor im deutschsprachigen Raum kaum bekannt ist. Eine Antwort auf diese Frage versucht der folgende Beitrag an exemplarischen Texten der teilweise kontroversen deutschsprachigen Rezeption Krležas zu geben.¹

1 Da Krležas Essays *Zadars Gold und Silber* (2007) und *Illyricum Sacrum* (2008) in Hudabiunigg (2010) analysiert wurden, wird in dem vorliegenden Aufsatz nicht mehr auf sie eingegangen.

*Bronze-Statue von Krleža in Osijek, Bildhauer:
Marija Ujević-Galetović*



1. Miroslav Krleža: Leben und Werk im Überblick

Krleža wurde 1893 in Agram² (heute Zagreb) geboren, das zu dieser Zeit noch zur österreichisch-ungarischen Monarchie gehörte. Er besuchte das humanistische Gymnasium in seiner Heimatstadt, dann die Kadettenschule im ungarischen Fünfkirchen/Pécs/Peczuj und darauf ab 1908 in Budapest die Militärakademie, das Ludoviceum. Schon damals begann er sich selbst in vielerlei Hinsicht autodidaktisch fortzubilden. Er las Nietzsche und Schopenhauer und übersetzte Petöfi und Strindberg (vgl. Lauer 2010: 40).

2 Agram war Sitz der Landesregierung (Zemaljska vlada), an deren Spitze der kroatische Banus stand.

Bei Ausbruch des ersten Balkankrieges floh Krleža – er war damals 19 Jahre – und meldete sich beim serbischen Heer als Freiwilliger, um die Befreiung aller Südslawen aktiv zu unterstützen. In Serbien wurde der junge Offizier ironischerweise jedoch der Spionage für die Monarchie verdächtigt und nach Ungarn abgeschoben. 1914 wurde er zur österreichisch-ungarischen Armee eingezogen, zum einfachen Soldaten degradiert und diente an der russischen Front. Er kämpfte u.a. in Galizien, lag lange verwundet im Lazarett und kehrte schließlich in seine Heimatstadt zurück.

Beim Zusammenbruch der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie engagierte sich Krleža für ein freies Serbokroatien. Sehr bald verschrieb er sich ganz der schriftstellerischen Tätigkeit. Im Zentrum seiner Arbeit stand erst die Herausgabe der Zeitschriften *Plamen* (1919), *Knjizevna republika* (1923–27), *Danas* (1933/34) und *Pecat* (1939/40). Tief beeindruckt von der sowjetischen Revolution, fühlte er sich bald zu marxistischen Ideen hingezogen. Auf die frühen 1920er Jahre geht auch die Bekanntschaft mit Josip Broz zurück, dem späteren jugoslawischen Staatspräsidenten Tito.³

Nach einer Reise in die Sowjetunion bildete sich bei Krleža jedoch eine von der offiziellen Parteidoktrin dissidente Haltung heraus und damit stand der junge Schriftsteller bald zwischen allen Fronten der kommunistischen Bewegung in seinem Heimatland. Dazu führt Rupprecht Baur in dem schmalen Bändchen zu Krležas 80. Geburtstag rückblickend aus:

Dem konservativen Lager des königlichen Jugoslawiens erschien Krleža als gefährlicher kommunistischer Agitator, den dogmatischen Marxisten als gefährlicher Abweichler – als Trotzkist, wie es damals hieß. Wir können uns hier und heute vielleicht nur noch schwer vorstellen, was in den dreißiger Jahren eine solche Anklage innerhalb der kommunistischen Bewegung bedeutete – es war die Androhung der Liquidierung des Abweichlers. (Baur 1973: 11)

Schon im Jahre 1928 wurde das Drama *Gospoda Glembajevi*, ein Teil des aus drei Dramen und Erzählungen bestehenden Glembay-Zyklus, auf die Bühne in Zagreb gebracht.⁴

Die Romane der 30er Jahre behandeln vorwiegend Schicksale der links-liberalen Intelligenz Kroatiens. Als erster bedeutender Roman wird heute das Werk *Povratak Filipa Latinovciza* (1932) angesehen. Als weitere Romane folgten *Na rubu pameti* (1938) und *Banket u Blitvi* (1938/39).

3 Das Verhältnis zwischen Krleža und Tito war bis zu Titos Tod durchgehend das einer gegenseitigen Achtung, wenn es auch später Spannungen gab, so vor allem im Konflikt im Sprachenstreit.

4 Der Zyklus behandelt Aufstieg und Untergang einer Familie der Großbourgeoisie, derjenigen Klasse, deren Verderbtheit wiederholt von Krleža zum Thema gemacht wird.

In den 1930er Jahren wandte Krleža sich der Gattung der Ballade in *Balade Petrice Kerempuh* (dt. *Balladen des Petrica Kerempuh*) zu. Lauer führt zu der innovativen Form dieser Balladen Folgendes aus:

Gattungsmäßig hat dieses Werk die Geschichtsdeutung und den historischen Durchblick mit dem heroischen Epos überein, die satirische Brechung und das niedere Idiom mit dem burlesken Epos, das lyrische Sprechen in einem epischen Rahmen mit der Ballade. Es lässt sich jedoch nicht auf alte Gattungsbegriffe festlegen, sondern setzt, wie alle großen Werke der Weltliteratur, selbst eine neue Gattung. (Lauer 2010: 127)

1940 gab Jugoslawien dem politischen Druck der nationalsozialistischen Regierung Deutschlands nach und schloss sich dem Dreimächtepakt an. Krleža wurde mit vielen Kommunisten und Trotzlisten verhaftet und der Staatspolizei vorgeführt. Laut Krležas Polizeidossier wurde er drei Mal verhört. Seine Bücher wurden verboten, sogar der Besitz seiner Bücher war strafbar, teilweise wurden diese verbrannt.

Im Gefängnis griffen ihn die dogmatischen Jungkommunisten unter den Mitgefangenen als Revisionisten an, was nach den Tagebucheintragungen dieser Zeit ihn besonders bestürzte (vgl. ebd.: 137ff.). Es wird angenommen, dass diese Auseinandersetzung einer der Gründe war, warum Krleža sich nach Hitlers Einmarsch nicht Titos Partisanenbewegung angeschlossen hatte,⁵ sondern zurückgezogen und meist mittellos weiter in Zagreb lebte.

Unmittelbar nach dem Krieg war Krležas Stellung unsicher. Lauer arbeitet in seiner Biografie anhand einer Reihe von Dokumenten heraus, wie schwierig die Situation für den Autor war, verschweigt jedoch nicht die damaligen Elogen Krležas auf den die Macht in seinen Händen monopolisierenden Staatspräsidenten Tito, spricht sogar von »Beweihräucherung des Herrschenden und seiner Herrschaft« (ebd.: 158).⁶ Man sollte bei der Beurteilung des Autors jedoch die Machtkämpfe innerhalb der kommunistischen Partei nach der Proklamation der »Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien« nicht außer Acht lassen. Rupprecht Baur führt in seiner Kurzbiographie von Krleža aus, dass der im Westen mit liberalen Anschauungen bekannt gewordene ehemalige »Zweite Mann« Jugoslawiens, Milovan Djilas – solange er noch an der Macht war – ein erbitterter Gegner des vehement für die Freiheit der Kunst eintretenden Krleža war. Hätte der Schriftsteller nicht unter dem persönlichen Schutz von Tito gestanden, wäre er wahrscheinlich den Säuberungen innerhalb der Partei zum Opfer gefallen. In einem solchen Fall »hätte

5 Seit Ende 1944 übte der Antifaschistische Rat die Macht in ganz Jugoslawien aus.

6 Lauer drückt über dieses verherrlichende Verhalten Krležas Tito gegenüber wiederholt seine Verwunderung aus, da Tito als Letztverantwortlicher auch die Schuld an zahlreichen Morden, Verbannungen und Vertreibungen hatte (vgl. ebd.: 159).

die Diskussion um Literatur und Kunst und damit auch deren Entwicklung in Jugoslawien voraussichtlich eine ganz andere Richtung genommen« (Baur 1982: 6f.). Durch Krležas kämpferische Stellungnahme gegen den verordneten sozialistischen Realismus in der Kunst im Jahre 1952 kam es zum Eklat. Krleža trat nach dieser Auseinandersetzung aus der kommunistischen Partei aus.

Der Autor nahm in den folgenden Jahren nichtsdestotrotz eine Reihe offizieller Positionen ein. Er war Vizepräsident der jugoslawischen Akademie und Direktor des Jugoslawischen Lexikographischen Instituts in Zagreb, das auf seine Initiative hin entstanden war. In dieser neuen Funktion war er für die Herausgabe verschiedener Lexika und Enzyklopädien verantwortlich und konnte sein vornehmlich autodidaktisch erworbenes Wissen⁷ nutzbar machen. Einen bedeutenden Teil seiner Arbeitszeit verbrachte er in den folgenden Jahren in diesem Institut, das auch heute noch seinen Namen trägt. An großen schriftstellerischen Werken ist in diesen Jahren vor allem der fünfbändige Roman *Zastave* zu nennen, dessen Erscheinen sich bis 1968 hinzog. 1968 wurde er in Wien mit dem Gottfried-von-Herder-Preis ausgezeichnet.

In den letzten Jahren zog sich Krleža zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurück.⁸ 1980 starb der jugoslawische Staatspräsident Tito. Krleža schrieb für ihn den Nekrolog »In memoriam Tito«. Krležas Frau Bela, eine ursprünglich serbische Schauspielerin, mit der der Schriftsteller sechzig Jahre harmonisch gelebt hatte, starb im April des Jahres 1981. Miroslav Krleža folgte ihr im Dezember desselben Jahres. Er wurde Anfang 1982 mit militärischen Ehren auf dem Zagreber Friedhof Mirogoj beigesetzt.

2. Das Werk des Schriftstellers in der deutschsprachigen Rezeption

2.1 Die Rezeption der Romane

Der erste Roman von Krleža, der in die deutsche Sprache übersetzt wurde, *Die Rückkehr des Filip Latinovicz*, erschien 1961 im Frankfurter Suhrkamp Verlag.⁹ Im Mittelpunkt steht der Maler Filip, der nach 23 Jahren im westlichen Europa und Amerika

7 Lauer bemerkt in diesem Zusammenhang, dass, obwohl Krleža nie einen Schul- oder Universitätsabschluss erlangte, er sich während seiner ganzen Lebenszeit intensiv mit Philosophie, Geschichte, Politologie, Medizin, bildender Kunst und Musik beschäftigte (vgl. Lauer 2010: 163).

8 Aus gesundheitlichen Gründen musste er viel Zeit für die Behandlung seiner Leiden verwenden. Eine schwere Arthrose verurteilte ihn in den letzten Jahren praktisch zur Bewegungslosigkeit.

9 1971 wurde der Roman erneut vom Verlag Volk und Welt in (Ost-)Berlin, 1984 vom westdeutschen Athenäum Verlag und 2008 vom österreichischen Wieser-Verlag herausgegeben.

hoffnungsvoll in sein Heimatland zurückkehrt, von seiner Ursprungsgesellschaft jedoch ausgeschlossen wird. Die Kurzrezension in der deutschen Wochenzeitschrift *Der Spiegel* betont etwas süffisant die gesellschaftskritische Einstellung des Romanautors:

Als Marxist konnte er nicht verwinden, daß in Jugoslawien noch die gleichen Zustände fortbestanden wie zu Zeiten der Donau-Monarchie: ein Befund, der in dem jetzt verdeutschten Roman (Original 1932) galligen Niederschlag fand. (Ebd.: 5.12.1961)

Am Stil werden Bezüge zu großen Namen der europäischen Romanliteratur thematisiert, an der Romanhandlung vor allem die zeitkritische Relevanz betont:

[D]ie kräftig angeheizte Suada des Kunstmalers, seine metaphernreichen Monologe und stilistischen Annäherungen an die Prosa Prousts und Kafkas lassen Krležas Roman augenfällig gegenwartsnah erscheinen. (Ebd.)

Aus literaturhistorischer Perspektive wird von Johannes Holthusen die Verbundenheit des Künstlers Filip mit dem Boden seiner Heimat hervorgehoben, in dem der Fund einer antiken Europa-Figur aus der spätrömischen Provinz Pannonien den Protagonisten auf die geschichtliche Tiefe des Landes hinweist:

Wichtig für das zugrundliegende Weltmodell ist [...] die in einem Acker gefundene Kleinplastik einer auf dem Stier reitenden Europa für ein Sinnbild der geschichtlich beglaubigten Energien, die in diesem Boden schlummern. (Holthusen 1978: 8f.)

Reinhard Lauer streicht in der Biografie Krležas besonders die souverän beherrschte künstlerische Technik des Romans heraus:

Krleža zeigte in diesem seinem wohl besten Roman, dass er, bei linear chronologischer Komposition, die Techniken der erlebten Rede, der Assoziationsbildung und Herausstellung eingengeprägter Charaktere beherrschte. Seine geschilderten Bilder sind Meisterstücke der synästhetischen Kunst. (Lauer 2010: 122)

Der zweite Roman, der im deutschen Sprachraum herausgegeben wurde (Original: *Na rubu pameti*), von Ina Jun-Broda unter dem Titel *Ohne mich. Eine einsame Revolution*¹⁰ übersetzt, ist der einzige in Ich-Form geschriebene Roman des Schriftstellers und stellt eine Satire auf die zeitgenössische bürgerliche Gesellschaft Kroatiens dar. An dem Gerichtsprozess gegen den Protagonisten und der Haftzeit lobt Lauer

10 1962 vom Grazer Stiasny Verlag und 1984 vom Athenäum Verlag publiziert.

besonders die polemische Darstellung der Szene im Gerichtssaal und die Verwendung der Sprachvarietät des Kajkavischen zur authentischen Charakterisierung eines Mitgefangenen.

Mit der Darstellung des Prozesses gelingt Krleža eine großartige Gerichtskomödie. Im Gefängnis lernt der Held den Wilderer Valent Žganec aus Stubice und andere Mithäftlinge kennen. Jeder hat seine »Weltanschauung«, nach der er handelt [...], Valent Žganec erhält Gelegenheit seine »Weltanschauung« in einer im reinsten Kajkavisch ausgeführten »Lamentation« darzulegen, ein zweites Kabinettstück in dem Roman. (Lauer 2010: 130)

Sehr bald danach erschien ein weiterer Roman, *Bankett in Blitwien* (*Banket u Blitvi*), erst in zwei Teilen (1938 und 1939) und 1962 im dritten Teil. Diese in kurzer Zeit nacheinander geschriebenen Romane können trotz der Heterogenität ihres Gegenstands »durch den polemischen Ton, der letztlich immer der Krležas ist« (ebd: 134) als Einheit gesehen werden. Das umfangreichste Romanwerk, an dem Krleža erst nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb, trägt den Titel *Die Fahnen* (im Original *Zastave*). Fünf Bände konnten fertiggestellt werden. Das Erscheinen der Romane zog sich bis 1968 hin. Inhaltlich decken die Romane einen Zeitraum zwischen 1912 und 1922 ab,¹¹ somit die Zeit der Balkankriege, den Ersten Weltkrieg, den Zerfall der Donaumonarchie und die Gründung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen. Eine Fülle von typischen Schicksalen und Ereignissen werden im Kräftegeflecht zwischen Wien, Budapest und Belgrad dargestellt. Lauer stellt in seiner Würdigung des Werks vor allem wiederum heraus, dass die Personen durch verschiedene sprachliche Varietäten eine besondere Authentizität gewinnen:

Kein anderer Autor wäre in der Lage, seine Figuren so im Agramer-Deutsch, im illyrischen Kroatisch, in Kajkavisch oder Serbisch reden zu lassen wie Krleža. Die geistigen und politischen Duelle sind zugleich Duelle der Sprache beziehungsweise der Sprechweisen. (Lauer 2010: 187f.)

Die deutschsprachige Herausgabe nahm der Klagenfurter Wieser Verlag erst im Jahre 2016 vor.¹² Eine Reihe von Rezensionen in den führenden deutschsprachigen Medien folgte.

Karl-Markus Gauß sah in seiner Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* (Gauß 2017) *Die Fahnen* als »das Meisterwerk des kroatischen Jahrhundertautors Miroslav Krleža« an und gab dazu ein allgemeines Bild seiner Bedeutung an:

11 Neun Bände waren vom Autor geplant.

12 Die deutsche Übersetzung des Romans durch Silvija Hinzmann und Gero Fischer hat über 2000 Seiten.

Um die Bedeutung Miroslav Krležas für die Kroaten zu ermessen, kann man unter den Deutschen keine andere Referenzgröße als, ja, Goethe anführen. Krleža hat die Literatur seines Landes in allen Gattungen erneuert, als Dramatiker, Lyriker, Erzähler, Romancier und Essayist, der über eine atemberaubende polemische Sprachgewalt und enorme Bildung verfügte. (Ebd.)

In dem Artikel *Ein Platz im Literaturkanon der Moderne* in der *Neuen Zürcher Zeitung* (Plath 2017) stellt Jörg Plath den Schriftsteller Krleža als Universalgelehrten, der »an Goethe denken lässt« und sein »Opus magnum« unter dem Titel *Die atemberaubenden Rochaden der kroatischen Intelligenz* vor. In diesem monumentalen Roman wüte »der Sturm der europäischen und Balkangeschichte«. Plath betont, dass darin das Scheitern des kroatischen Unabhängigkeitsstrebens nicht anhand von historischen Dokumenten aufgefächert, sondern »im Spiegel eines Generationskonflikts« gebrochen wird.

Kamilo de Emerički steht als oberster Würdenträger, als Ban, in den Diensten der Ungarn, die Kroatien beherrschen, und wird nach 1918 Minister im Königreich der drei Balkanvölker. Er dient der Macht, der Ordnung, gegen die sein Sohn aufbegehrt: Kamilo der Jüngere sympathisiert mit den serbischen Widersachern des k.u.k.-Imperiums, wendet sich aber wegen ihrer Gräueltaten im zweiten Balkankrieg 1913 von ihnen ab und wird zum Kommunisten. (Ebd.)

Begeistert zeigt sich Plath auch von der Sprachgewalt, dem »mitreißenden Furor« des Autors:

Der Roman hält sich von beinahe aller Aktion fern, die über eine Fiakerfahrt hinausgeht. Den Worten aber gibt er sich hin: im gedrechselten Kanzleiton des älteren Kamilo und in den geschmeidigen Hypertaxen des jüngeren, in den hitzigen Konvulsionen des Poeten und Bombenwerfers Joakim Dijak, in den »lyrischen Kantilenen« von Kamilo juniors älterer Geliebter Ana Borongay, den Sottisen des Generals Martinenghetti. Die Satzkaskaden der Rededuellen, Erinnerungen, Tagträume, Bewusstseinsströme, Briefe und Zeitungsartikel bringen eine Epoche zum Sprechen – scheinbar unmittelbar. (Ebd.)

Leke von Saalfeld spricht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (23.02.2017) von einem »große[n], eine[m] großartige[n] Wurf«, der Krleža mit seinem fünfbandigen Romanwerk gelungen sei. Der Kritiker zieht einen Vergleich zum *Mann ohne Eigenschaften*, da der Roman »wie eine balkanische Parallelaktion zu Robert Musil [...] den Zusammenbruch des k.u.k. Reichs [...] des habsburgischen Völkergefängnisses« (ebd.) beschreibe. Der Roman sei als Vater-Sohn-Konflikt angelegt und zeige diesen im Widerstreit der Weltanschauungen und Ideologien:

Was der Vater Kamilos verehrt, ist für den Sohn nur noch die Spottgeburt einer Vogelscheuche. Nicht die Monarchie, auch nicht der Nationalismus sind die Garantien für eine friedliche Zukunft. Der Held in Krležas Roman, Kamilo Emericki junior, kämpft und streitet für eine europäische, eine sozialistische Lösung, dafür legt er auch nach dem Krieg seinen Adelstitel ab. (Ebd.)

Von Saalfeld sieht den Roman auch als Anti-Kriegs-Buch, in dem anfangs im Jahre 1912 in düsteren Stimmungsbildern sich die bevorstehende Katastrophe ankündigt. Kamilo Junior, der Protagonist, sieht die Menschenverachtung der Generäle und geißelt ihr leeres Phrasendreschen:

Zwischen Zagreb und Budapest, Wien und Belgrad spielt sich sein politisch aufwühlendes Leben ab, hier schürzen sich die Knoten zum großen Welt-Wirrwarr. Krieg, [...] »ist eine Schweinerei und ein schweinisches Verenden, Totengräber, Friedhöfe und Gräber, das ist der Krieg, und in all der Scheiße: Massen von Generälen, die wie alte Hühner immer dieselbe Phrase gackern«. (Ebd.)

Der Schriftsteller ist für ihn eine »gewaltige Stimme aus dieser Welt am Rande Europas« (ebd.). Und er fasst seine Einschätzung von Leben und Werk Krležas mit den folgenden Worten zusammen:

Als Dramatiker, Lyriker, politischer Essayist und Romancier hat Krleža das Gemälde seiner Zeit gezeichnet, ohne Tabus, ohne Kompromisse, voller Leidenschaft und mit überwältigendem sprachlichem Gestus. (Ebd.)

2.2 Die Rezeption der Dramen

Das dramatische Hauptwerk Krležas, der *Glembay-Zyklus* (kroat. *Gospoda Glembajevi*) war im Heimatland des Schriftstellers schon im Jahre 1929 auf die Bühne gekommen.¹³ Lauer spricht von einer »neuen, unerhörten Form« (Lauer 2010: 109) der Darstellung des Themas vom Untergang einer Familie, wie er zwar auch in anderen Werken der Moderne, so in den *Buddenbrooks* von Thomas Mann oder der *Forsyte Saga* von John Galsworthy in Romanform behandelt worden war. Krleža jedoch entwerfe einen ganzen Zyklus, der aus drei großen Dramen, zehn Novellen und einem vorangestellten Stammbaum der Familie besteht.

Die Handlung spielt anfänglich im Spätsommer des Jahres 1913 im Hause der großbürgerlichen Familie Glembay, die in dubiose Bankgeschäfte, Fabrikation von Schrapnellen, Affären und Morde verstrickt ist. Der zweite Teil des Zyklus mit dem Titel *In Agonie* spielt im Jahr 1922. Personen aus dem Umkreis der Glembays stehen hier im Fokus.

13 Erscheinungsdatum 1928; Uraufführung Zagreb 14.2.1929.

Der dritte Teil des Zyklus mit dem Titel *Leda* und dem Untertitel *Komödie einer Karnevalsnacht*¹⁴ ist als turbulentes Fastnachtsspiel angelegt. Verwickelte Dreiecksbeziehungen und Liebesspiele im großindustriellen Milieu hinterlassen am Ende nur desolatte Requisiten, die von einer buckligen Straßenkehrerin hinweggefegt werden müssen. Von Lauer wird besonders hervorgehoben, dass in allen drei Teilen die ehemaligen Agrarer Verhältnisse genau eingefangen werden und sich vor allem in den sprachlichen Varietäten zeigen. So werden das Kroatische und das ehemalige »Agramer Deutsch«¹⁵, eine Mischsprache, die speziell für das Bürgertum charakteristisch war, von den handelnden Personen verwendet (vgl. Lauer 2010: 109).

In der Analyse der Stücke durch Walter Jens in *Kindlers Neuem Literaturlexikon* wird in der Darstellung der kroatischen Familie der Großbourgeoisie die antikapitalistische Gesellschaftskritik zum Thema gemacht:

An die Stelle der kosmischen Visionen der frühen, mit expressionistischen Mitteln gestalteten Bühnenstücke Krležas ist in GG die konkrete gesellschaftliche Wirklichkeit getreten, die unter soziologischen und psychologischen Aspekten analysiert und marxistisch interpretiert wird. Indem der Autor die Geschichte dieser Familie als einen im Wesen des Kapitalismus begründeten Degenerationsprozess darstellt, spricht er das Urteil über die bürgerlich-kapitalistische Klasse insgesamt, wie er sie in ihrer spezifischen Gestalt innerhalb der kroatischen Gesellschaft vorfand. (Jens 1990: 779)

Marijana Eršić hat 2017 in ihrer Publikation *Ein Jahrhundert der Verunsicherung* etwas andere Sicht des *Glembay*-Zyklus vorgelegt. Zwar scheint die Gesellschaftsanalyse im Dramen-Zyklus auf den ersten Blick durchgehend marxistisch zu sein. Der Künstler mit Namen Leo ist für sie jedoch alles andere als ein positiver Held im Sinne des Sozialistischen Realismus:

Zwar stellen auch Leos Taten zumeist eine Abrechnung mit fragwürdigen Autoritäten vor dem Hintergrund einer präzisen Gesellschaftsanalyse dar. Der Gedanke einer marxistischen Sozialrevolution wird jedoch zurückgenommen, reagiert doch Leo Glembay auf die Bitte der Näherin genauso wenig wie die anderen Mitglieder der Familie – er weist die verarmte Frau mit zynischen Bemerkungen zurück... Der Zynismus hat über die Humanität gesiegt. (Eršić 2017: 24)

14 Uraufführung: Zagreb 14.4.1930, Erstaufführung im deutschsprachigen Raum im Grazer Schauspielhaus am 29.6.1965, weitere Aufführung im Wiener Volkstheater am 23.4.1977.

15 Das »Agramer Deutsch«, Kroatisch mit vielen deutschen Lehnwörtern, wurde als Varietät bis zum Ende des Ersten Weltkriegs verwendet.

Das, was Krleža hier durch Leos Zynismus und die Gewalttätigkeit der Figur gegenüber anderen Personen zeige, sei »die Zurücknahme jeglicher Utopie, d.h. sowohl jener ästhetischen (was ihn durchaus in die Nähe Thomas Manns rückt), wie auch jener politischen (was ihn beispielsweise deutlich vom Sozialrealismus abgrenzte)« (ebd.: 25). Die Gesamthandlung zusammenfassend sieht Erstić die Darstellung eines Verfalls einer Gesellschaftsordnung und einer (Auto-)Destruktion der Künstlerfigur im Nietzsche'schen Sinne ohne jegliche Hoffnung auf eine positive Erneuerung.

In der bis jetzt letzten deutschen Bühnenszenierung des *Glembay*-Zyklus im Münchner Residenztheater in der Theater-Saison 2013/14 unter dem Titel *In Agonie* für den ganzen Abend durch den Regisseur Martin Kušej¹⁶ wurde die Komödie *Leda* durch das Erste-Weltkriegs-Drama *Galizien* ausgetauscht¹⁷, in dem der Autor seine Erfahrungen an der Ostfront zur Zeit der Brussilow-Offensive verarbeitet hatte. Auf der Bühne wurde erst der Schrecken der Kriegsfront und danach das billige und amoralische Amüsement im Kasino der Offiziere dargestellt. Somit wurde je ein Tag in den Jahren 1914, 1916 und 1922 exemplarisch für die Vorkriegs-, Erster Weltkriegs- und Nachkriegszeit zum Thema.

Die Kritik in deutschen und österreichischen Blättern war sich über diese Aufführung keineswegs einig in Lob oder Ablehnung, es fanden sich positive wie negative Stimmen.

In Auszügen sollen hier einige der Kritiker zu Wort kommen.

Reinhard Kriechbaum stellt nach der Aufführung in Wien in seiner Rezension in *nachtkritik* (Kriechbaum 2013) mit dem Titel »Sittenbilder einer Umbruchzeit« anfangs Überlegungen zu der Nicht-Aufnahme der Dramen Krležas in den bisherigen Kanon der österreichischen Theater an:

Alle drei Texte sind eine flammende Anklage an die verderbte bessere Gesellschaft der Donaumonarchie. Kein Wunder, dass Krleža damit in Österreich bisher nicht landen konnte. Hier kommt die nostalgisch verbrämte Zustandsbeschreibung (auf der Linie von Schnitzler bis Roth) besser an als die aggressiv-barbeissige, oft frontale und polit-didaktische Sprache des Tito-Freundes Krleža. (Ebd.)

Das Lob für den ersten Teil gilt sowohl dem Autor als auch dem Ensemble der Aufführung: »Diese eindreiviertel Stunden sind großes Schauspieler-Theater – und das

16 Das Münchner Residenztheater war im Rahmen der Wiener Festwochen im Sommer 2013 mit dieser Inszenierung auch am Wiener Volkstheater zu Gast.

17 1920 war dieses Stück eine Stunde vor der Uraufführung in Zagreb von der Zensur abgesetzt worden.

Stück wohl eines, das man in solcher Besetzung in den Kanon der Epoche aufnehmen sollte« (ebd.). Für den Kritiker gilt dieses Lob jedoch nicht so einhellig für den zweiten Teil, *Galizien*:

In dieser Episode des theatralen Stationen-Abends vom unaufhaltsamen Ruin setzt der Regisseur auf krasse Bilder und auf alkoholschwangeren Slapstick. Das ermüdet und verwässert eher die Sicht. Nach fünfzehn Minuten hat man durchgeschaut, um was es geht. Da hätte vermutlich nur der Rotstift geholfen. (Ebd.)

Im letzten Stück des Theaterabends sieht der Rezensent die Schwierigkeit, eine so komplexe gesellschaftliche Problematik mit den Mitteln des Theaters darzustellen:

Der dritte Teil »In Agonie« ist, was die endzeitliche Sicht und die Folgen auf unsere Gesellschaft (vor allem die Institution Ehe) anlangt, der hellstichtigste Abschnitt – von der theatralen Umsetzung freilich der bei weitem mühsamste. (Ebd.)

Auch Roland Pohl findet in *Der Standard* (Pohl 2013) unter dem Titel »Mensch sein unter lauter Würstchen« lobende Worte für die Wiener-Festwochen-Vorstellung der Trilogie. Er resümiert, dass Martin Kušej und dem Ensemble des Münchner Residenztheaters, das mit dieser Inszenierung nach Wien reiste, »eine Meisterreise durch das 20. Jahrhundert« (ebd.) gelungen sei. Im ersten Teil sieht er das dreiste Treiben der Familie Glembay als »wildes Scherzo« (ebd.) dargestellt. Im zweiten Teil *Galizien* blickt er auf den dargestellten Irrsinn des Verhaltens der feiernden k.u.k.-Offiziere in einem aus dem Ruder laufenden Bankett und kommentiert zusätzlich die negative Reaktion einiger Theaterbesucher:

Die Armee der Monarchie ist im Regenwasser ersoffen, die Fesseln der Zivilisation sind gesprengt. Einige Zuschauer zeigten sich demonstrativ brüskiert. Krležas Stück ist aber auch keine Wehrsportübung, sondern ein Pamphlet über den Nullpunkt der Zivilisation. (Ebd.)

Im dritten Teil sieht der Rezensent, dass die dargestellte Gesellschaft ihr »postheroisches Zeitalter« erreicht habe, in der alle Personen die Kosten für ihr bisheriges Leben zu zahlen haben. Sein überaus positives Fazit: »Diese Beweisführung macht Kušej und seinen fantastischen Münchnern so leicht niemand nach« (ebd.).

Hingegen liefert Gerhard Stadelmeier in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (Stadelmeier 2013) unter dem satirischen Titel »Die hinterletzten Tage der Menschheit« geradezu ein Zerrbild der Aufführung, was auch der Untertitel »Kitsch mit Beziehungsfatalitätssauce« unterstreicht. Der Rezensent sieht in seinem beißenden Verriß das gezeigte »Geschlechterschlachtfeld« in einer Form »à la Strindberg« (ebd.).

In der Inszenierung durch Martin Kušej geißelt Stadelmeier vor allem die – seiner Meinung nach – Antiquiertheit der Problematik:

Der Heeresbericht über dieses Expeditions-corps zu den hinterletzten Tagen der Menschheit aber, der naturgemäß auch ein verheerender Bericht ist, kann vermelden, dass die Wiener Festwochen mit der Gast-Armee vom Münchner Residenz-theater, szenisch befehligt vom dortigen Intendanten Martin Kušej, in den großen, uralt-kamelligen Krieg gezogen sind, um den Kušej einen Stacheldrahtverhau aus drei Stücken des kroatischen Nationalschriftstellers Miroslav Krleža (1893–1981) gezogen hat. (Ebd.)

Um den Autor Krleža den Zeitungslesern näherzubringen, blickt Stadelmeier am Ende der polemischen Rezension in kurzer Form auf dessen Leben und Werk:

Krleža, gebürtig aus Agram (Zagreb), wo seine Stücke und Romane denn auch meistens spielen, ein Einzelgänger zwischen Kaiser Franz Joseph und Tito, Alt-Österreich und Jugoslawien, Imperialismus und Kommunismus, hat sich ins untergegangene Habsburgerreich derart verbissen, dass er es sozusagen im kritischen Beißreflex lebendig hielt. (Ebd.)

Ein ähnlich negatives Werturteil fällt Jan Küveler, Chefkorrespondent des Feuilletons der *Welt* (Küveler 2013) über die Aufführung der Trilogie unter dem süffisanten Titel »Bei Miroslav Krleža geht das Abendland unter«. Immerhin findet er am Ende seines beißend-launigen Kommentars doch einige lobende Worte über den zweiten Teil und die Leistungen der Schauspieler:

Krleža hat mit dem Alten Europa kurzen Prozess gemacht. Kušej und sein größtenteils überzeugendes Ensemble brauchen dazu etwas länger. Vielleicht hätten sie sich besser auf Teil zwei beschränkt. Die obszön brutale Weltkriegsgroteske hat unserer Gegenwart – deren Soundtrack nicht mehr Beethoven und Rachmaninov bestimmen, aber nach wie vor der Pistolenknall, die Willkür von Hierarchien, blinder Gehorsam und unsagbare Dummheit – mit Abstand am meisten zu sagen. (Ebd.)

In der österreichischen Tageszeitung *Die Presse* (Mayer 2013) sah Robert Mayer die Inszenierung des *Glembay*-Zyklus als »anfangs Seifenoperette, in der Mitte stark, am Ende quälend«. Er sieht die Aufnahme des Zyklus nach fast einem Jahrhundert seiner Entstehung als einen durch nichts zu rechtfertigenden Wiederbelebungsversuch durch den Regisseur:

Die Exhumierung fast vergessener Stücke ist heikel, vor allem, wenn sie gut gemeint ist. Oft gibt es berechtigte Gründe dafür, dass sie auf dem Friedhof der

Literatur liegen [...] das Wagnis ist trotz einiger exzellenter Schauspieler missglückt. Ein dekadenter Beginn unmittelbar vor, ein expressionistischer Anfall im, ein ernüchternder Abgang nach dem Ersten Weltkrieg ergeben eine bizarre Mischung. (Ebd.)

In einem Interview, das Werner Rosenberger mit dem Regisseur Martin Kušej anlässlich der Inszenierung des Dramen-Zyklus führte (Rosenberger 2013), entgegnete dieser auf die Frage, was für ihn »die Qualität bzw. Faszination dieses bei uns kaum bekannten Autors aus[mache]«, dass ihn »die Verbindung von ausgeprägtem historischem Bewusstsein und präziser Beobachtung an Menschen gepaart mit seiner enormen theatralischen Wucht« (ebd.) beeindruckt habe. Auf die weitere Frage nach der Unterscheidung in der Darstellung des Niedergangs von Österreich-Ungarn zu Robert Musil und Joseph Roth antwortet der Regisseur mit einer literaturhistorischen Einordnung des Autors.

Vor allem (unterscheidet ihn) sein völlig unsentimentales Verhältnis zur untergegangenen Epoche. Er weint Habsburg keine Träne nach. Das hat sicher auch mit seiner geopolitischen Lage zu tun. In Zagreb war der Zusammenbruch des Habsburgerreiches viel weniger ein Verlust, als vielmehr eine Chance, auch wenn Krležas Hoffnungen sich schnell wieder zerschlugen. Mir erschienen seine Stücke einerseits immer wie ein Teil der österreichischen Dramatik, aber nicht so schnitzlerisch edel, sondern irgendwie dreckiger und provinzieller. Weiter entfernt vom eigentlichen Zentrum der Macht, rauer und unverstellter. Die Emotionen der Figuren liegen näher an der Oberfläche, da ist nicht so viel Form und Konvention, und das ist theatralisch natürlich extrem dankbar. (Ebd.)

Auch einen Vergleich mit den *Letzten Tagen der Menschheit* von Karl Kraus weist der Regisseur zurück. Den wichtigsten Unterschied sieht er darin, dass Krleža ein »Theatraliker« sei, der für seine Zeit geschrieben hätte und nicht wie Karl Kraus es formuliert habe, für ein »Marstheater«. Auch streicht Kušej heraus, dass Krleža »in offenem Kampf« mit der sowjetischen Kunstdoktrin gelegen hätte, weil er »Theater und Literatur nicht als Instrument zur Verbreitung von Meinungen« (ebd.) begriffen habe.

2.3 Deutschsprachige Rundfunksendungen zum Gesamtwerk

In der Vortragsreihe »Nebenan Kroatien. Erkundungen in Österreichs Nachbarschaft« wurde am 7.6. 2002 im *Österreichischen Rundfunk* (Ö1) Miroslav Krleža apostrophiert als »der bedeutendste kroatische Schriftsteller und zugleich als einer der großen europäischen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts [...], dessen Werk

die europäische Kultur- und Geistesgeschichte spiegelt.«¹⁸ Nach mehr als einem Jahrzehnt folgte in Deutschland in einer fast einstündigen Sendung eine überaus kenntnisreiche Darstellung des Lebens und Werks Krležas durch den Kulturredakteur Jörg Plath in *Deutschlandradio Kultur*.¹⁹ Schlagzeile und Untertitel der Sendung »Widerstand ist ein zuverlässiger Maßstab zur Beurteilung der Wahrheit«. Die Wiederentdeckung des »jugoslawischen Goethe« Miroslav Krleža²⁰ heben bereits die führende Stellung und politische Ausrichtung des Schriftstellers hervor. Jörg Plath gibt am Beitragsanfang Eckdaten und Beurteilungen an, die deutsche Hörer mit ihren eigenen Literatur- und Politikkenntnissen verbinden können:

Miroslav Krleža, Jahrgang 1893, ist nach dem Zweiten Weltkrieg einer der wichtigsten Künstler Jugoslawiens und der politisch einflussreichste. Der Klassiker zu Lebzeiten, dessen Werkausgabe mehr als 50 Bände umfasst, ist befreundet mit Jugoslawiens Staatspräsident Tito [...]. Krleža ist ein Mann von der Statur Goethes, allerdings auf der Linken. Ein Mann mit der Produktivität eines Bertolt Brecht und einer Modernität, die sich an Robert Musil, Rainer Maria Rilke und Karl Kraus orientiert. (Manuskript 2021: 3)

Plath versucht den Schriftsteller in seiner anerkennenden Werkbeurteilung Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und sieht in der Diskreditierung Krležas vor allem in der nationalistischen Periode Kroatiens politische Motive:

In Deutschland ist Miroslav Krleža, einst ebenso berühmt wie der jugoslawische Literaturnobelpreisträger Ivo Andrić oder Danilo Kiš, beinahe vergessen. Seine Bücher, selbst die großartigen Romane [...] waren lange vergriffen. Die jugoslawischen Kriege taten ein Übriges, auch die Nationalisten im 1991 selbstständig gewordenen Kroatien, die den verhassten Linken, »Titoisten« und Anhänger Jugoslawiens tot schwiegen. (Ebd.: 6)

In der Sendung werden Auszüge aus einem Interview eingespielt, in denen Krleža selbst zu Wort kommt und über seine Beeinflussung durch die deutschen Philosophen Schopenhauer, Stirner und Nietzsche spricht, deren Werke er schon in jungen Jahren im Original gelesen habe.²¹ Er stellt in diesem Interview auch seine künstler-

18 O.A.Österreichischer Rundfunk. Archiv 7.6.2002. Da diese Sendung bereits in Hudabiunigg (2006) mit dem Titel *Miroslav Krleža als Kulturkritiker* besprochen wurde, wird hier auf eine Wiederholung des Inhalts verzichtet.

19 Sendung am 30.6. 2013, Wiederholung am 26.12. 2021.

20 Die folgenden Zitate stammen aus dem vom Rundfunksender zur Verfügung gestellten Manuskript.

21 Das Interview zeigt das perfekte Deutsch des Autors. Krleža war polyglott. Er las auch Tolstoj, Dostojewski, Proust, Baudelaire, jeweils im Original. Eine gründliche Untersuchung zu

rischen Auffassungen kurz dar und zeigt seine Einstellung gegenüber der Doktrin des Sozialistischen Realismus:

Dann, später im Jahre 52, auf dem Jugoslawischen Schriftstellerkongress in Ljubljana, wandte ich mich erneut gegen die Simplifizierung des künstlerischen Schaffensprozesses, wie er vom Sozialistischen Realismus propagiert wurde. [...] Denn, ich zitiere: Schreiben heißt weder Beschreiben noch Abschreiben. (Ebd.: 26)

Der schwierige Lebensweg Krležas als »homo politicus und homo aestheticus« (ebd.: 7) unter überaus unterschiedlichen Regierungen und gegensätzlichen Gesellschaftsformen wird in der Sendung durch übersetzte Zitate von Weggefährten des Schriftstellers thematisiert, in denen auch sein weitgehendes Schweigen zu einer Reihe von staatlichen Verbrechen in der Zeit des jugoslawischen Sozialismus unter Tito zur Sprache kommt. Es wird jedoch auch auf seinen Protest gegen die Dominanz des Serbischen in den politischen Organisationen Jugoslawiens und seine darauffolgende Auseinandersetzung mit dem Staatsoberhaupt hinsichtlich der »Deklaration über den Namen und die Stellung der kroatischen Sprache« eingegangen. Im Ganzen gesehen ist dieser Rundfunkbeitrag eine ausgewogene Würdigung des Lebens und Werks Krležas.

3. Schluss

Eine Vielzahl von Stimmen zu dem Werk von Miroslav Krleža konnte – wenn auch aufgrund des begrenzten Raums nur in Zitaten – zur Sprache kommen. Die Antwort auf die anfangs gestellte Frage, warum Krleža in seiner Heimat eine nach wie vor zentrale²², im Literaturkanon der deutschsprachigen Länder trotz der Übersetzungsleistungen nur eine marginale Rolle spielt, kann nur hypothetisch sein. Es mag daran liegen, dass sein Heimatland Kroatien auch im letzten Balkankrieg involviert war und im Bewusstsein vieler Menschen entfernt von den großen europäischen Kulturzentren liegt, was Krleža selbst als Lage im »antemurale« immer wieder kritisch aufnahm. Ein weiterer Grund könnte sein, dass Krleža sich mit der politischen Situation unter der kommunistischen Diktatur Titos in seinem schriftstellerischen Werk nicht auseinandersetzte, hingegen an der Habsburger Doppelmonarchie, die in deutschsprachigen Ländern mehr und mehr nostalgisch gesehen wird, beißende Gesellschaftskritik übte.

seinem Multilingualismus, welchen er in vielfältiger Weise in seinen Werken zeigte, ist ein Forschungsdesiderat.

22 Jährlich gibt es auch heute noch ein kroatisches Kulturfestival mit Inszenierungen und Lesungen, das seinen Namen trägt.

Eine Reihe von Literaturhistorikern und Kritikern hat jedoch die tiefgehende Verankerung des Lebenswerks Krležas in den literarischen Traditionen Europas gewürdigt. Es wurde auch verstanden, dass seine Klage »Europa ist ein Monstrum, das Mozart spielt« (Plath 2021: 39) die Verzweiflung über die immer wieder aufbrechende blutige Zerrissenheit des Kontinents zeigte. In einer zukünftigen plurizentrischen Auffassung könnten diese Sichtweisen auf das Werk Krležas zu einem ihm gebührenden Platz im Gesamtbild der europäischen Literatur verhelfen.

Literatur

Deutschsprachige Editionen der Werke von Miroslav Krleža

Krleža, Miroslav (1962): *Ohne mich. Eine einsame Revolution*. Graz.

Krleža, Miroslav (1984): *Bankett in Blitwien*. Königstein/Ts.

Krleža, Miroslav (1987): *Die Glembays*. Königstein/Ts.

Krleža, Miroslav (2008): *Die Rückkehr des Filip Latinovicz*. Klagenfurt/Celovec.

Krleža, Miroslav (2016): *Die Balladen des Petrica Kerempuh*. Most/Die Brücke.

Krleža, Miroslav (2016): *Die Fahnen. Roman in fünf Bänden*. Klagenfurt/Celovec.

Wissenschaftliche Edition

Krležijana (1993–1999). *Bibliografija*. 3 Bände. Zagreb.

Sekundärliteratur

Baur, Rupprecht (Hg.) (1973): *Miroslav Krleža zum 80. Geburtstag*. München.

Erstić, Marijana (2017): *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen.

Holthusen, Johannes (1978): *Weltmodelle moderner slavischer Dichter: Andrej Belyi und Miroslav Krleža*. Innsbruck.

Hudabiunigg, Ingrid (2006): Miroslav Krleža als Kulturkritiker, in: Svjetlan Lacko (Hg.): *Zagreber Germanistische Beiträge*. Beiheft 9. S. 207–220.

Hudabiunigg, Ingrid (2010): Contested Identities: Miroslav Krleža's Two Europes versus the Notion of Europe's Edge, in: Ljiljana Šarić/Andreas Musolff/Stefan Manz/Ingrid Hudabiunigg (Hg.): *Contesting Europe's Eastern Rim. Cultural Identities in Public Discourse*. Toronto/London. S. 173–187.

Jens, Walter (1990): Miroslav Krleža, in: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Bd. 9. München. S. 779.

Lauer, Reinhard (2010): *Wer ist Miroslav K.? Leben und Werk des kroatischen Klassikers Miroslav Krleža*. Klagenfurt/Celovec.

Leitner, A. (1996): Miroslav Krleža. In: Klaus Völker (Hg.): *Bertelsmann Schauspiel Führer*. Gütersloh/München. S. 145–146.

Internetquellen

- Gauß, Karl-Markus (2017): Der Esel ist helle und frech, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.01.2017, [online] <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kroatische-literatur-d-er-esel-ist-helle-und-frech-1.3319591?reduced=true> [Stand: 13.04.2024].
- Kriechbaum, Reinhard (2013): Sittenbilder einer Umbruchzeit, in: *nachtkritik*, 23.5.2013, [online] https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8187:in-agonie-fuer-die-wiener-festwochen-hat-martin-kuej-d-rei-stuecke-von-miroslav-krleas-zu-einer-moralischen-apokalypse-verbunden&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 [Stand: 13.04.2024].
- Küveler, Jan (2013): Bei Miroslav Krleža geht das Abendland unter, in: *Welt*, 27.05.2013, [online] <https://www.welt.de/kultur/theater/article116528208/Bei-Miroslav-Krleas-geht-das-Abendland-unter.html> [Stand: 13.04.2024].
- Linder, Christian (2018). 125.Geburtstag von Miroslav Krleža. Der wichtigste Schriftsteller Kroatiens, *Deutschlandfunk Archiv*, 07.07.2018, [online] <https://www.deutschlandfunk.de/125-geburtstag-von-miroslav-krleas-der-wichtigste-100.html> [Stand: 13.04.2024].
- Loigge, Uschi (2016): Mammutroman »Die Fahnen« als Echo des Jahrhunderts, in: *Kleine Zeitung*, 31.12.2016, [online] https://www.kleinezeitung.at/kultur/buecher/5144680/Neuerscheinung_Die-Fahnen-als-Echo-des-Jahrhunderts [Stand: 13.04.2024].
- Mayer, Robert (2013): Wiener Festwochen: Die Ära Bondy endet im Mittelmaß, in: *Die Presse* 24.05.2013, [online] <https://www.diepresse.com/1418464/wiener-festwochen-die-ära-bondy-endet-im-mittelmaß> [Stand: 13.04.2024].
- Plath, Jörg (2017): Ein Platz im Literaturkanon der Moderne, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.04.2017, [online] <https://www.nzz.ch/feuilleton/aktuell/die-fahnen-miroslav-krleas-gewaltiges-epochenpanorama-ein-platz-im-literaturkanon-der-moderne-ld.1086034> [Stand: 13.04.2024].
- Pohl, Ronald (2013): Mensch sein unter lauter Würstchen, in: *Der Standard*, 24.5.2013, [online] <https://www.derstandard.at/story/1369361612496/mensch-sein-unter-lauter-wuerstchen> [Stand: 13.04.2024].
- Rosenberger, Werner: (2013): Kušej. Nicht so schnitzlerisch edel. Interview, in: *Kurier*, 23.5.2013, [online] <https://kurier.at/kultur/wiener-festwochen/kuej-nicht-so-schnitzlerisch-edel/11.898.607> [Stand: 13.04.2024].
- Der Spiegel (50/1961): Miroslav Krleža »Die Rückkehr des Filip Latinowicz«, in: *Der Spiegel* 50/1961, 5.12.1961, [online] <https://www.spiegel.de/kultur/miroslav-krleas-die-rueckkehr-des-filip-latinowicz-a-7a984605-0002-0001-0000-000043367747?context=issue> [Stand: 13.04.2024].

- Stadelmeier, Gerhard (2013): Die hinterletzten Tage der Menschheit. In Agonie bei den Wiener Festwochen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.5.2013, [online] <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/in-agonie-bei-den-wiener-festwochen-die-hinterletzten-tage-der-menschheit-12193694.html> [Stand: 13.04.2024].
- Von Saalfeld, Lerke (2017): Von Zagreb aufs Welt-Wirrwarr geschaut, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.02.2017, [online] https://www.buecher.de/shop/buecher/die-fahnen-roman-in-fuenf-baenden/Krleža-miroslav/products_products/detail/prod_id/44994526/#reviews [Stand: 13.04.2024].

Rundfunksendungen

- O.A. »Was ist Europa« (7.6.2002): Vortragsreihe »Nebenan Kroatien. Erkundungen in Österreichs Nachbarschaft«, in: *Österreichischer Rundfunk* (Ö1). Rundfunkarchiv.
- Plath, Jörg (26.12.2021): »Widerstand ist ein zuverlässiger Maßstab zur Beurteilung der Wahrheit«. Die Wiederentdeckung des »jugoslawischen Goethe« Miroslav Krleža, in: *Deutschlandradio Kultur*. Manuskript.

»Das Meer zwischen ihnen und uns.«

Das Mittelmeer als Grenzraum in der Lyrik von Björn Kuhligk und Durs Grünbein

Joachim-Friedrich Kern

Abstract *The connotations associated with the Mediterranean Sea changed during the 21st century in relation to the Mediterranean Sea as border area. This development is reflected in contemporary German poetry. The following paper examines two exemplary poems of the 21st century and illuminates the function of the Mediterranean Sea as border space between the Other and the Self.*

Keywords: *political poetry, theory of poetry, spatial theory, Björn Kuhligk, Durs Grünbein*

1. Einführung

Politische und gesellschaftliche Grenzen sowie ihre Überschreitungen werden in der westlichen Kunst seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert vermehrt verhandelt. [...] Die jüngsten Migrationsbewegungen haben diesen Fokus deutlich verstärkt. Ihm stehen zusehends polemische Reaktionen und international erstarrende rechtspopulistische Diskurse gegenüber, in denen Grenzen und Differenzen naturalisiert und instrumentalisiert werden und sich Fronten zwischen einem ›Wir‹ und den ›Anderen‹ erhärten. (Bleuler/Moser 2018: 7)

Der Mittelmeerraum hat große historische und aktuelle Bedeutung. Auf dem Mittelmeer verlaufen wichtige Schiffshandelsrouten und zugleich fungieren sowohl das Meer als auch die Strände und Ortschaften an dessen Küsten als beliebtes Reiseziel. Doch neben dieser wirtschaftlichen und touristischen Relevanz ist in den vergangenen Jahrzehnten die Funktion des Mittelmeers als geographische und politische Grenze in den Vordergrund gerückt. Wie im einführenden Zitat konstatiert wird, spielen im 21. Jahrhundert vor allem Flucht- und Migrationsbewegungen eine wesentliche Rolle. Als Grenzraum zwischen den Kontinenten Europa und Afrika – und damit verknüpft zwischen der Europäischen Union auf der einen und verschie-

denen afrikanischen Staaten auf der anderen Seite – wurde das Mittelmeer insbesondere in der sogenannten *Flüchtlingskrise* 2015/2016 – die vielmehr als eine durch erhöhte Migrationszahlen bedingte Krise innerhalb der EU-Politik zu bezeichnen ist (vgl. Schulze Wessel 2017: 62–66) – mit Bedeutung aufgeladen. Darüber hinaus bedingt die natürliche Beschaffenheit der Meeresgrenze, dass sie zugleich nie vollständig geschlossen sein kann und konstant mit Lebensgefahr und Unpassierbarkeit verbunden ist. Auch wenn Flucht-/Schiffahrtstrouten über das Mittelmeer schon seit Jahrtausenden bestehen,

ist in den letzten Jahren vieles in Bewegung geraten: Kaum beachtete nationale Grenzen sind zu umkämpften EU-Außengrenzen geworden. [...] Legale Zugangswege in die EU wurden für Migranten und Flüchtlinge eingeschränkt und die militärische Kontrolle irregulärer Migrationsrouten [...] stark ausgebaut. (Klepp 2011: 15)

Die Grenze erzeugt bereits durch ihre Existenz einen Unterschied zwischen den Tourist:innen und Flüchtlingen im Mittelmeerraum. Durch die Grenze wird eine »zweifache Zirkulation von Individuen« erzeugt, für die »Mitglieder der ›Netzwerkgesellschaft‹« einerseits und für »Migrant_innen, Flüchtlinge, Asylsuchende« (ebd.) andererseits. Die Tourist:innen »sind an jeder Staatsgrenze willkommen [...] [und] leben [...] gewissermaßen ohne Grenzen« (ebd.), im kompletten Gegensatz zu Flüchtlingen. Diese Entwicklung wurde und wird auch von deutschsprachigen Autor:innen beobachtet und kommentiert. Im Folgenden sollen zwei entsprechende Beispiele untersucht werden.

Anhand der beiden Gedichte *Die Liebe in den Zeiten der EU* von Björn Kuhlzig (Kuhlzig 2009: 15) und Durs Grünbeins *Die Ausgeschlossenen* (Grünbein 2017: 52) möchte ich untersuchen, wie mit dem Mittelmeer als Grenzraum in der gegenwärtigen Lyrik umgegangen wird. Damit verknüpft soll auch die im einführenden Zitat ange deutete Unterscheidung in *Wir* und *Andere* berücksichtigt werden, wobei ich mich auf die politische Philosophie beziehen werde.

Der erste der beiden Texte stammt aus dem Jahr 2004 und ist somit einige Jahre vor der sogenannten *Flüchtlingskrise* zu verorten. Kuhlzig's Gedicht erfährt dabei bereits durch seinen Veröffentlichungskontext einen klaren politischen Bezug und Anspruch, da es in der Anthologie politischer Lyrik *Alles außer Tiernahrung* erschien. Der auffällige Titel, der auf den bekannten Roman *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* von Gabriel García Márquez verweist (Márquez 2019), soll unter Berücksichtigung der vorliegenden Thematik keinen Raum einnehmen. Das zweite Gedicht entstammt Durs Grünbeins Band *Zündkerzen* von 2017. Der große zeitliche Abstand zwischen der Veröffentlichung beider Texte nimmt wesentlichen Einfluss auf die außerliterarischen Bezugspunkte und somit potenziell auch auf den Inhalt. Innerhalb der zwischen beiden Texten liegenden 13 Jahre hat sich der öffentliche Diskurs über die

Themen Flucht und Migration in Deutschland und der EU erheblich verändert. Vor allem die überdurchschnittliche Menge von in der EU Asylsuchenden in den Jahren 2015/2016 hat dabei eine wesentliche Rolle gespielt (vgl. o.A. 2023).

2. Kuhligh: Die Liebe in den Zeiten der EU

Die Liebe in den Zeiten der EU ist in drei Strophen mit jeweils vier Versen untergliedert. Es handelt sich um eine für die Gegenwart typische Form aus reimlosen Versen ohne festes Metrum. Besonders auffällig ist die hohe Anzahl an Enjambements, die sich an jeder stropheninternen Versgrenze und je nach Lesart auch über die Strophen hinweg feststellen lassen.

Im Titel wird die inhaltliche Auseinandersetzung mit der EU direkt deutlich. Darüber hinaus existieren im Gedicht aber keine expliziten Hinweise auf die EU, die das verdeutlichen. Dass die südliche Außengrenze der EU im Mittelpunkt des Gedichts steht, wird stattdessen durch die über den Text verteilten Informationen deutlich. Bereits im ersten Vers der ersten Strophe wird vom »Grenzschutz« (Kuhligh 2009 15) gesprochen, der »eine Linie zieht« (ebd.), erst in der dritten Strophe wird dann der geographische »Süden« wörtlich und das Meer implizit mittels der beiden Partizipien »angespült« und »gefischt« beschrieben (ebd.). Der Gesamteindruck des Gedichts legt in Verbindung mit dem Titel nahe, dass es sich um das Mittelmeer als Grenze der EU handelt. In der zweiten Strophe wird die geographische und politische Verortung besonders deutlich, da in ihr die EU als »Kontinent mit Sternchen am Revers« personifiziert und auf die damalige deutsche Bundeskanzlerin Angela Merkel durch den geläufigen Spitznamen »Mutti« referiert wird (ebd.). Trotz der Beschreibung als »Kontinent« (ebd.) wird durch die auf die EU-Flagge verweisenden Sternchen deutlich, dass vielmehr auf den 1992 gegründeten Staatenbund referiert wird als auf den geographischen Kontinent Europa. Die EU-Außengrenzen finden lediglich in dem Kompositum »Grenzschutz« explizit Erwähnung (ebd.). Im weiteren Verlauf des Gedichts wird die Außengrenze in Periphrasen realisiert. Durch die Bezeichnungen »Abwehr« und »Süden« wird auf ihre Funktion und geographische Verortung referiert (ebd.). Zu Beginn der ersten Strophe ist sie im Gedicht personifiziert dargestellt und tritt aktiv in Erscheinung. Durch den »Grenzschutz«, der »wieder/eine Linie zieht«, wird die wesentliche Wirkung einer Grenze unmittelbar beschrieben (ebd.). Die gezogene Linie kann metaphorisch verstanden werden, sowohl als gezeichnete Linie auf einer politischen Karte als auch als Änderungsprozess im menschlichen Denken. Die Grenzziehung vollzieht sich auch mental.

Die unterschiedlichen Bezeichnungen für die Grenze weisen teilweise eine weitere Gemeinsamkeit auf, denn sowohl »Grenzschutz« als auch »Abwehr« sind militärischen Ursprungs (ebd.). Wörter dieses Begriffsfelds dominieren das Gedicht.

Durch die Wiederholung und Variation der mehrere Verse umfassenden Phrasen »es muß, es/darf geschossen werden« und »das muß/es darf zurückgefeuert werden« (ebd.), wird ihnen eine besondere Bedeutung zugesprochen, die durch die exponierte Stellung des zweiten Zitats am Ende des Gedichts zusätzlich hervorgehoben wird. Diese Formulierungen sind zudem durch die Verwendung des sächlichen Pronomens sehr unpersönlich und tragen so zu einer Abkopplung der Tat von den Täter:innen bei. Wer genau schießt sowie auf wen geschossen wird, d.h. die individuellen Menschenleben, sind scheinbar irrelevant. Auffällig an den militärischen Begriffen ist die aus der Politik respektive dem gesellschaftlichen Diskurs übernommene Verteidigungsrhetorik, die sowohl durch das Wort »Schutz« als auch »Abwehr« und zuletzt durch »zurückgefeuert« deutlich wird (ebd.). Lediglich die in der ersten Strophe formulierte Aufforderung zum Schießen lässt sich einer aktiv aggressiven Angriffshandlung zuordnen. Unausgesprochen hingegen bleibt im gesamten Gedicht, wer vor was geschützt werden muss, was abgewehrt werden soll und von wem die Aggressionen ausgegangen sind, auf die in der letzten Strophe durch Zurückfeuern reagiert wird.

Aus der vorangegangenen Analyse geht hervor, dass es sich um die personifizierte EU handelt, die sich offenbar gegen etwas oder jemand von außen Kommen- des verteidigen muss bzw. will. Dies wird nicht nur durch die inhaltliche Gestaltung des Gedichts deutlich, sondern spiegelt sich auch in der eurozentrischen Perspektive des Gedichts. Diese liegt bereits aufgrund der deutschen Herkunft des Autors und der deutschen Originalsprache des Gedichts nahe, auch wenn im Gedicht keine Sprecherinstanz festgestellt werden kann.

Die EU in diesem Text kann als eine Seite eines Gegensatzpaares verstanden werden, auf dessen anderer Seite ein nicht näher bestimmter Aggressor zu stehen scheint. Dieses Andere wird ausschließlich darüber definiert, dass es nicht zur EU gehört und als infiltrierend beurteilt wird. Die EU ist jedoch keineswegs positiv ausgestaltet. Neben den bereits aggressiv wirkenden militärischen Begriffen, wird sie explizit als »erdfremd« (ebd.) beschrieben. Dieser, als einziger Neologismus des Gedichts auffällige Begriff, impliziert eine Bezuglosigkeit der Europäischen Union zum Rest der Welt, die sich wiederum unmittelbar in der außerliterarisch realen Verstärkung der Außengrenzen widerspiegelt. Dieser Eindruck wird durch die Paradoxie der Beschreibung eines Erdteils als erdfremd noch verstärkt. Die Nähe des Neologismus zu der ebenfalls pejorativen Bezeichnung »weltfremd« ist offensichtlich und trägt zur bereits angesprochenen Personifizierung der EU bei.

In den ersten Versen der letzten Strophe wird die scheinbare Bedrohung benannt, die es abzuwehren gilt: Im Süden wurden »Turnschuhe angespült« und »Zweibeiner gefischt« (ebd.). Beide Textstellen verweisen bildhaft, aber eindeutig auf über das Meer in die EU flüchtende Menschen. Durch die Reduzierung der Beschreibung auf angespülte Turnschuhe, die umgangssprachlich, häufig scherzhaft gebrauchte Formulierung »Zweibeiner« sowie durch das Verb »fischen« erschei-

nen die Todesopfer entmenslicht und werden in die kategoriale Nähe zu Tieren gebracht (ebd.). Der Tod der Flüchtlinge im Meer wird so eindeutig verharmlost. Die Menge von »zwei, drei« (ebd.) marginalisiert zudem das real existierende Problem der zahlreichen gekenterten Flüchtlingsboote und im Mittelmeer gestorbenen Flüchtlinge, die, wie Kuhlík in dem später erschienenen Gedicht *Sprache von Gibraltar* selbst formuliert, die Geographie verändern (vgl. Kuhlík 2014: 36). Trotz dieser Verharmlosung des Problems folgt offenbar nicht nur ein Schießbefehl, sondern sogar eine Generalbevollmächtigung für Gewalt nach eigenem Ermessen: »das muß, es darf« (Kuhlík 2009: 15). Die vermeintliche Freiheit durch die Schießerlaubnis wird wiederum durch den vorangestellten Befehl konterkariert. Nicht zu schießen ist keine Option. Dass dieses gewalttätige Verhalten durch das Gedicht kritisiert wird, verdeutlicht der Kontrast zwischen der Gewaltanwendung einerseits und den scheinbar bereits toten Flüchtlingen andererseits. Die Zusammenstellung der beiden sich in der Standardsprache ausschließenden Modalverben »müssen« und »dürfen« verdeutlicht diesen Widerspruch. Auch die Parallelisierung dieser Phrase am Ende der ersten Strophe – »das/muß, das darf gefilmt werden« (ebd.) – kann als Kritik gelesen werden. In diesen Versen wird durch die Gegenüberstellung der beiden Modalverben die Dringlichkeit deutlich, mit der diese Menschenrechtsvergehen dokumentiert werden müssen, aber auch das Recht der Öffentlichkeit, durch diese Aufzeichnung von entsprechenden Ereignissen zu erfahren. Als praktisches Beispiel dieser Forderung dient das bekannt gewordene Foto des Flüchtlingsjungen Alan Kurdi, welches ein hohes gesellschaftliches und mediales Echo auslöste (vgl. Yüzel 2015). Bemerkenswert daran ist, dass dieses Gedicht die eindrücklichen Bilder der 2015/2016 omnipräsenten Fluchtthematik bereits vorweggenommen hat, da die bereits in dieser Untersuchung beschriebenen Turnschuhe aus gegenwärtiger Perspektive stark an das elf Jahre später entstandene Foto erinnern. Die eindeutige Untertreibung der zahllosen gestorbenen Flüchtlinge im Mittelmeer ist in diesem Kontext nicht als Verharmlosung, sondern vielmehr als Polemik zu verstehen.

Das gesamte Gedicht lässt sich als zynischer Kommentar zur durch Abgrenzung und Abschottung gekennzeichneten EU-Außenpolitik lesen. Die pointierte Gegenüberstellung der bereits beschriebenen Gewaltbereitschaft und der zögerlichen Hilfsbereitschaft, die sich besonders in dem Vers »Mutti macht noch schnell den Abwasch« ausdrückt (Kuhlík 2009: 15), kritisieren die Zweifelhafteit der EU-Außenpolitik in Bezug auf Fluchtbewegungen in Richtung der eigenen Grenzen. Die rhetorisch nahegelegte Bedrohung durch die Flüchtenden wird durch die sprachliche Realisierung in Form von angeschwemmten Turnschuhen ad absurdum geführt. Es wird deutlich, dass der Raum der EU notfalls mit Gewalt von den *Anderen* getrennt bleiben soll. Hilfreich aus dieser Perspektive ist die natürliche Grenze Mittelmeer, die von selbst einen *Schutz* für die EU darstellt. Der *Nutzen* dieser Grenzform wird seit Veröffentlichung des Gedichts zunehmend durch die Politik in Anspruch genommen, insbesondere durch fehlende Seenotrettung (vgl. Amnesty

International Ltd. 2014). In Kuhlighs Gedicht wird das Mittelmeer ausschließlich als trennender, exklusiver Grenzraum beschrieben, der für Flüchtende eine tödliche Gefahr darstellt. Als dieser Grenzraum dient das Mittelmeer dazu, das *Eigene* und *Anderere* eindeutig voneinander getrennt zu halten.

3. Grünbein: Die Ausgeschlossenen

Das zweite Gedicht, *Die Ausgeschlossenen*, besteht aus zwei Abschnitten mit 11 und 10 Versen. Auffällig ist die Prosanähe durch die teilweise mehrere Verse umfassenden Sätze. Auch in diesem Text strukturieren Enjambements den formalen Aufbau.

Bereits der Titel rückt die oben erwähnten *Anderen* in den Mittelpunkt. Im Sinne der politischen Philosophie bezeichnen die *Anderen*, *Ausgeschlossenen* oder auch *Rechtlosen* marginalisierte Personengruppen, die nicht gleichberechtigter Teil der Gesellschaft oder ihrer Debatten sind. Sie sind vom politischen Diskurs ausgeschlossen und müssen um eine Teilhabe am gesellschaftlichen Leben kämpfen. *Anteillose* sind den als politischen Subjekte wahr- und ernstgenommenen Personen gegenübergestellt (Vgl. u.a. Rancière 2002: 24–30; Kamecke 2010: 175; Liebsch 2010: 101). Bereits im ersten Vers werden die titelgebenden Ausgeschlossenen bildlich beschrieben als »Gespenster im Park« (Grünbein 2017: 52). Diese Metapher wird im zweiten Vers unmittelbar entschlüsselt und die beobachteten Personen explizit als »Afrikaner« benannt (ebd.). Es fällt bereits auf, dass das sprechende Ich keine Differenzierung zwischen den verschiedenen Nationalitäten des Kontinents Afrika macht. Dass es sich zudem nicht um freiwillig Reisende, sondern eindeutig um Flüchtende handelt, die sich im Park aufhalten, wird an den Beschreibungen in der ersten der beiden Abschnitte deutlich: »Sie schliefen dort draußen bei Wind und Wetter« (ebd.), die aus Caritas-Containern kommenden – d.h. gespendeten – Kleider hängen an Bauzäunen und Büschen (vgl. ebd.). Das Gedicht vermittelt an dieser Stelle exemplarisch, wie sich die in der Einführung beschriebene »zweifache Zirkulation« (Charim 2018: 18) von Tourist:innen und Flüchtlingen praktisch auswirkt. Die Geflohenen sind offenbar aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Die erste Strophe dient vor allem einer beobachtenden Beschreibung dieser Ausgeschlossenen aus der Perspektive eines artikulierten Ichs, welches sich insbesondere durch den Vergleich der vor ihm liegenden Szenerie mit dem Gemälde *Schlaraffenland* von Pieter Bruegel dem Älteren im dritten und vierten Vers als ein bildungsbürgerlich geprägtes zu erkennen gibt (vgl. Grünbein 2017: 52).

Der Vergleich mit diesem Gemälde eröffnet zwei Lesarten und ist daher ambivalent zu beurteilen. Einerseits erscheint die Parallelisierung der zum Warten und Nichtstun verurteilten Migrant:innen aufgrund fehlender Visa oder Arbeitserlaubnisse mit den Personen auf dem Gemälde – sie zelebrieren die Faulheit und sind von Essen umgeben, erfüllen also die typischen Vorstellungen vom Schlaraffenland als

Ort des Überflusses – deplatziert. Eben einen solchen Ort bewohnen die beschriebenen Afrikaner im Gedicht nicht. In dieser Lesart nimmt das Ich eine unreflektierte und eurozentristische Perspektive ein, die zu der undifferenzierten Bezeichnung der Personen als »Afrikaner« passt.

Andererseits ist es auch möglich, ebenjenen Kontrast zwischen den Figuren auf dem Bruegel-Gemälde und den im Gedicht beschriebenen Personen als bewussten Akt der Verdeutlichung zu verstehen. Durch die Widersprüchlichkeit wird die prekäre Lage der illegalen Migrant:innen besonders hervorgehoben. Zu Tatenlosigkeit gezwungen und ohne Obdach müssen sie isoliert von der restlichen Gesellschaft leben. Sie sind ausgeschlossen vom Arbeitsmarkt sowie vom Sozialleben. Der Titel des Gedichts unterstützt diese Interpretation. In der zweiten Strophe wird die Isolation der Flüchtenden ebenfalls hervorgehoben: »Stolze Menschen im Grunde, doch nutzlos/In ihrer Verborgenheit« (ebd.). Die Betonung der gesellschaftlichen Unsichtbarkeit deckt sich ebenfalls mit der zweiten Deutung des *Schlaraffenland*-Vergleichs.

In den letzten beiden Versen der ersten Strophe deutet sich zudem auch der Aufenthaltsort der Flüchtlinge an, die ihre Hygieneroutine »am Brunnen mit dem eiskalten Wasser/der Aquädukte, von Sklaven erbaut« durchführen (ebd.). Aufgrund der Biographie des Autors und anderen Gedichten desselben Bandes lässt dieser Vers einen Rückschluss auf alte Aquädukte in Rom zu. Jedenfalls wird durch diesen Vers eine Verbindung gezogen von in der Gegenwart aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen und Diskriminierten zu den in der Antike von jeglichem Diskurs ausgeschlossenen Sklav:innen. Vernachlässigbar, aber interessant an dieser Parallelisierung ist, dass die römischen Sklav:innen stets aus Gebieten des eigenen Reichs kamen, welches aufgrund seiner Größe auch das Mittelmeer umspannte, sodass dieses nicht unmittelbar als Grenzraum fungierte.

Zu Beginn der zweiten Strophe wird die Rechtlosigkeit und Ausgrenztheit der Flüchtenden deutlicher ausformuliert und auf den Punkt gebracht: »Unsichtbar waren sie« (ebd.). Sie finden keinerlei Beachtung, außer durch offenbar dazu beauftragte »Schnüffler« (ebd.), also Wachpersonen, die mit Hunden das Gelände kontrollieren, von dem aus der ersten Strophe bekannt ist, dass es wohl durch Bauzäune vom Rest der Stadt abgegrenzt ist. Nicht nur sind die beschriebenen Menschen unsichtbar und verborgen, sie werden gleichzeitig unter Beobachtung gehalten, wobei durch zwei nachglühende Augen (vgl. ebd.) eine Bedrohungssituation suggeriert wird. Trotz dieser Beobachtung sind sie für die meisten unsichtbar, werden so explizit Ausgeschlossene. Ihr Eintritt in die Gesellschaft und ihre Anteilnahme ist offenbar nicht gewollt. Sie werden mit Absicht übersehen, obwohl sie gesehen werden. Das lyrische Ich scheint sich in diesem Kontext dazu zu erheben, als eine von wenigen Personen eben doch wahrzunehmen, wovor der Rest die Augen verschließt. Darin lässt sich der durch den Verweis auf Bruegel bereits implizit veranschaulichte bildungsbürgerliche Habitus des Sprechenden deutlich erkennen. Es wird eine

kritisch zu beurteilende Schein-Überlegenheit durch das Ich suggeriert, der so pauschal nicht zuzustimmen ist.

Ganz eindeutig grenzt sich das Ich zugleich von den Personen ab, die es beobachtet. Im gesamten Gedicht lässt sich eine klare Unterteilung in »sie« und anfänglich »mich«, im letzten Vers dann aber »uns« feststellen (ebd.). Sie sind dabei anscheinend Flüchtlinge, mindestens die aus Afrika, vielleicht aber auch pauschal alle durch fehlende oder falsche Pässe Ausgeschlossene. Ihnen gegenübergestellt ist eine Gruppe in der ersten Person Plural, also das Ich einschließend, die sich durch Gemeinsamkeiten mit dem Ich auszeichnet. In der hier vorliegenden Darstellung scheint dieses *Wir* wohl die eindeutig durch den Sprecher vertretene europäische oder deutsche Perspektive und gesellschaftliche Position zu meinen. Rückbezogen auf den Autoren ließe sich noch das Attribut »Weiß« und eventuell auch »männlich« hinzufügen. In dem letzten Vers des Gedichts, also an prominenter Stelle, wird der Gegensatz besonders hervorgehoben: »Das Meer zwischen ihnen und uns« (ebd.). Neben der geographischen Angabe kann dieser Vers metaphorisch verstanden werden. Die Trennung der *Anderen* und *Eigenen* ist unüberwindbar, das Meer stellt auch eine mentale Grenze dar. Wieder wird das Mittelmeer nicht explizit benannt, wieder ist es aber durch den Kontext eindeutig erkennbar. Nicht nur, dass ausschließlich das Mittelmeer »sie«, also die Afrikaner:innen, von »uns« (ebd.), den Europäer:innen, trennt – auch lässt das Thema Flucht und Migration so wie der wahrscheinliche Handlungsort Italien keinen anderen Schluss zu. Ein letzter Blick auf das Gedicht verdeutlicht zudem einen weiteren Gegensatz: Während das sprechende Ich vor allem in seiner Artikulation des Gedichts, also als Subjekt in den Vordergrund tritt, dominieren im Text selbst die Zuschreibungen über »sie«, wodurch die »Afrikaner« eindeutig zum Objekt, in diesem Fall der Beobachtung, werden (ebd.). Die Abgrenzung verdeutlicht sich noch einmal mehr darin, dass es zu keiner Interaktion kommt. »Sie« werden beobachtet (ebd.), beobachten aber nicht selbst. Es findet keine Begegnung auf Augenhöhe statt. Das Ich möchte nicht in einen Dialog mit den titelgebenden Ausgeschlossenen kommen oder selbst handeln, um etwas an der beschriebenen Situation zu ändern, was die bereits postulierte privilegierte bildungsbürgerliche Position hervorhebt und kritisch zu beurteilen ist.

In Grünbeins Gedicht findet das Mittelmeer erst am Ende Erwähnung. Doch im gesamten Gedicht wird der Unterschied zwischen den *Anderen* und *uns* herausgearbeitet, der sich durch das trennende Meer zwischen Europa und Afrika auch geographisch manifestiert. Ohne eine unmittelbare Rolle zugeschrieben zu bekommen, wie in *Die Liebe in den Zeiten der EU*, wird die Funktion dieses Grenzraums dennoch deutlich. Das Gedicht verdeutlicht, dass »[e]in und dieselbe Grenze [...] nicht denselben Sinn für alle [hat]. Sie eröffnet unterschiedliche, ja gegensätzliche Erfahrungen. Gegensätzliche Erfahrungen von Gesetz, Polizei, Verwaltung – je nach Herkunft und Status« (Charim 2018: 17).

4. Fazit

Die Unterschiede zwischen beiden Gedichten sind auffällig: Während in Kuhligns Gedicht der Mensch weder als Sprecherinstanz noch als Objekt im Gedicht vorhanden ist, tritt das sprechende Ich in Grünbeins Gedicht dezidiert hervor und bespricht vor allem Personen, was schon am Titel *Die Ausgeschlossenen* deutlich wird. Die Ausgeschlossenen werden dabei formal durch das Subjekt eingeschlossen, welches das Gedicht mit »Ich« beginnt und »uns« beendet (Grünbein 2017: 52). In *Liebe in den Zeiten der EU* wird hingegen explizit über die Bedeutung von Außengrenzen gesprochen, die im zweiten Text nur implizit thematisiert werden.

Dennoch verbindet beide Gedichte, dass in ihnen eine klare Abgrenzung deutlich wird – zwischen *innen* und *außen* bzw. *ihnen* und *uns*. Das Innen der EU ist dabei eng mit dem Pronomen »uns« verbunden (ebd.), denn in beiden Gedichten ist die Perspektive eine deutsche respektive europäische. Ebenso sind auch *außen* und *sie* miteinander verknüpft bzw. gleichbedeutend. Die Grenze zwischen den beiden gegenübergestellten Polen verläuft in beiden Texten entlang des Mittelmeers. Das Mittelmeer, welches bereits geographisch eine sogenannte natürliche Grenze bildet und dabei nicht nur Nationen, sondern Kontinente voneinander trennt, fungiert als Symbol für die dargestellte Diskrepanz, die vermeintlich zwischen *ihnen* und *uns* herrscht. Diese Verschiedenheit stellt sich bei genauer Lektüre aber als scheinbar heraus. Im ersten Gedicht ist sie Ausdruck von Angst vor dem Fremden und einer möglichen bzw. angeblichen Bedrohung. Im zweiten Gedicht überwiegen Diskriminierung und Unterdrückung der Anderen. In beiden Gedichten wird die Differenz erst durch das Eindringen der *Anderen* in die eigene Lebenswelt relevant. Die Grenzüberschreitung, im ersten Text offenbar gescheitert, im zweiten bereits vollzogen, wird zum Anlass für die Gedichte. In Annäherung an Juri Lotmans Raumsemantik – die sich originär auf Erzähltexte bezieht und deren allgemeine Operationalisierbarkeit für Lyrik an anderer Stelle untersucht werden müsste – ließe sich von einer »Überschreitung einer im Text als normal gesetzten Grenze« sprechen, die »die normative Ordnung der fiktionalen Welt ins Wanken« bringt (Hallet/Neumann 2009: 17). Die Flüchtenden in den Gedichten sind es, die »auf diese Weise einen Aktionsraum schaff[en und] [...] Instabilitäten aus[lösen]« (ebd.).

Das Mittelmeer, welches nicht immer Nationen voneinander trennte, sondern als *mare nostrum* – also bereits namentlich verbindend als *unser Meer* – zeitweise vollständig vom Römischen Reich umschlossen wurde, wird in den Gedichten nicht als offen und frei dargestellt, sondern als bewachte und tödliche Grenze. Beide Texte können als authentische Dokumente ihrer Zeit betrachtet werden. Sie stehen exemplarisch für eine veränderte Wahrnehmung des Mittelmeergebietes, auch in den Medien – weg von einem typischen mit dem *Dolce Vita* verknüpften Urlaubsziel hin zu einer tödlichen Falle und einem Symbol für die Abschottungspolitik der EU.

Literatur

- Bleuler, Marcel/Moser, Anita (2018): Einführung, in: Marcel Bleuler/Anita Moser (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*. Bielefeld. S. 7–15.
- Charim, Isolde (2018): Was bedeutet »Grenze« heute?, in: Marcel Bleuler/Anita Moser (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*. Bielefeld. S. 17–22.
- García Márquez, Gabriel (²2019): *Die Liebe in den Zeiten der Cholera*. Köln.
- Grünbein, Durs (2017): *Zündkerzen. Gedichte*. Berlin.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (2009): Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld. S. 11–32.
- Kamecke, Gernot (²2010): Die ontologische Wahrheit der Revolution. Politik bei Alain Badiou, in: Ulrich Bröckling/Robert Feustel (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld. S. 159–180.
- Klepp, Silja (2011): *Europa zwischen Grenzkontrolle und Flüchtlingsschutz. Eine Ethnographie der Seegrenze auf dem Mittelmeer*. Bielefeld.
- Kuhligk, Björn (2009): Die Liebe in den Zeiten der EU, in: Tom Schulz (Hg.): *alles außer Tiernahrung. Neue politische Gedichte*. Berlin. S. 15.
- Kuhligk, Björn (2014): *Die Sprache von Gibraltar. Gedichte*. Berlin.
- Liebsch, Burkhard (2010): Ethik als antipolitisches Denken. Kritische Überlegungen zu Emmanuel Levinas mit Blick auf Jacques Rancière, in: Ulrich Bröckling/Robert Feustel (Hg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld. S. 99–129.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M.
- Schulze Wessel, Julia: (2017): Krise! Welche Krise?, in: Franz Walter (Hg.): *Europa ohne Identität?* Göttingen. S. 62–66.
- Yüzel, Deniz (2015): Die ertrunkenen Kinder, denen niemand helfen wollte, in: *Welt*, 3.09.2015, [online] <https://www.welt.de/politik/ausland/article145999696/Die-ertrunkenen-Kinder-denen-niemand-helfen-wollte.html> [Stand: 13.10.2023].

Internetquellen

- Amnesty International Ltd. (2014): *Zusammenfassung: Ohne Rettungsanker. Wie Flüchtlinge im Mittelmeer ihr Leben riskieren*, [online] <https://www.amnesty.org/en/wp-content/uploads/2021/06/euro50072014de.pdf> [Stand: 13.10.2023].
- O.A. (2023): *eurostat. statistics explained. Annual asylum statistics*, [online] https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Annual_asylum_statistics [Stand: 13.10.2023].

Historische Routen oder Passagen der Zukunft?

Das blaue Gold als interkultureller Verbindungsraum anhand von Maja Lunde's *Die Geschichte des Wassers*

Isabelle Leitloff

Abstract In my article, I would like to shift the perspective on the Mediterranean into the future and – based on Maja Lunde's *The End of the Ocean* (2017) – take a look at current issues that no longer see the Mediterranean merely as a transit and crossing space, but rather address the resource of water as such.

On the one hand, the novel takes up the sea as an intercultural space of encounter as well as a border space and source of conflict, but on the other hand it also adds another component: The examination of water as a rare resource, as blue gold. That from which all life is made is the focus of the novel and will also be the focus of this article.

How is the sea negotiated as an intercultural space in Lunde's novel? How is the environmental activist's journey to the French coast portrayed, and what kind of narrative is created by the description of the drought in France in 2041? What happens when the element that makes up a space, the unifying element of water that has united and divided cultures, nations, and people, suddenly becomes a scarce resource?

Keywords: blue gold, pluriperspectivity, environmental resource, Mediterranean region

Wie bereits der Titel antizipiert, befasst sich dieser Aufsatz mit historischen Routen und interkulturellen Räumen – allerdings mit einem Blick in die Zukunft. Maja Lunde erzählt in ihrem Klimaquartett vom Schwund der Bienen, vom Aussterben der Arten, der Wasserknappheit und von literarischen Dystopien, die teils – wie im Fall ihres letzten Romans *Als die Welt stehen blieb* – Passagen der Gegenwart und Welten einer Pandemie abbilden, teils mögliche Passagen der Zukunft sind und in den Jahren 2041, 2064 und 2098 spielen.

Die vier Romane, die große Umweltfragen aufwerfen und Nachhaltigkeitsdiskurse poetisch reflektieren, sind der 2015 erschienene *Bienes historie* (deutscher Titel: *Die Geschichte der Bienen*), der 2017 erschienene *Blå* (deutscher Titel: *Die Geschichte des Wassers*), der Roman *Przewalskis hest* (deutscher Titel: *Die letzten ihrer Art*), der 2019 er-

schien sowie der bereits erwähnte und 2020 veröffentlichte Roman *Als die Welt stehen blieb*. Der zweite Roman des Klimaquartetts Lundes soll in dem folgenden Beitrag im Fokus stehen: *Die Geschichte des Wassers*, die Quelle des Lebens, das blaue Gold:

Das ganze Leben ist Wasser, das ganze Leben war Wasser, wohin ich auch sah, war Wasser, es fiel als Regen vom Himmel oder als Schnee, es füllte die kleinen Bergseen, legte sich als Eis auf den Gletscher, strömte in tausend kleinen Bächen den steilen Berghang hinab und schwoll an zum Fluss Breio; es lag spiegelglatt vor dem Ort am Fjord, dem Fjord, der zum Meer wurde, wenn man ihm nach Westen folgte. Meine ganze Welt war Wasser. Die Hügel, Berge, Steine, Wiesen waren nur winzige Inseln in dem, was die eigentliche Welt darstellte, und ich nannte meine Welt Erde, aber ich dachte, eigentlich müsste sie Wasser heißen. (Lunde 2019: 17)

Doch anders als durch den Titel des Romans und das hier genannte Zitat angenommen, schreibt Maja Lunde in ihrem Roman *Die Geschichte des Wassers* keine Geschichte über das Element, sondern über die Absenz des wichtigsten Elements der Welt in den Jahren 2017 und 2041. Der Roman greift das Meer einerseits als interkulturellen Raum der Begegnung sowie als Grenzraum und Konfliktherd auf, bringt andererseits aber auch eine weitere Komponente hinzu: die Auseinandersetzung mit dem Wasser als knappe Ressource, als blaues Gold. Das, woraus alles Leben gemacht ist, steht im Fokus des Romans und soll auch im Fokus dieses Aufsatzes stehen.

Wie wird das Meer in Lundes Roman als interkultureller Raum verhandelt? Wie wird die Reise der Umweltaktivistin auf dem Weg zur französischen Küste dargestellt und was für eine Narration entsteht durch die Beschreibung der Dürre in Frankreich im Jahr 2041? Was geschieht, wenn das Element, aus dem ein Raum besteht, das verbindende Element Wasser, das Kulturen, Nationen und Menschen vereint und gespalten hat, plötzlich zu einer knappen Ressource wird?

In diesem Jahr, das von Nachrichten des Krieges, von Flucht und Migration, aber auch von sich immer drastischer zeigenden Konsequenzen der Erderwärmung geprägt ist, wirkt Maja Lundes Roman *Die Geschichte des Wassers* kaum noch wie eine surreale Dystopie. Vielmehr scheint ihr Roman ein möglicher Blick in die Zukunft zu sein, der nah an dem ist, was auch in Klimakonferenzen festgehalten wird. 3,6 Milliarden Menschen seien durch die Veränderungen gefährdet, so der *Intergovernmental Panel on Climate Change*, IPCC (vgl. IPCC 2023). Der IPCC diagnostiziert die Veränderungen im ersten Teil des Berichts mit den Worten:

Verwundbarkeit von Ökosystemen und Menschen gegenüber dem Klimawandel unterscheidet sich erheblich je nach und innerhalb von Regionen (sehr hohes Vertrauen¹), bedingt durch sich überschneidende sozioökonomische Entwicklungs-

1 In der oben genannten Version vom 7. Juli 2023 des IPCC-Sachstandsbericht (AR6) heißt es zur Erläuterung der Verwendung des Begriffs »Vertrauen« auf der ersten Seite: »Jede Er-

muster, nicht nachhaltige Meeres- und Landnutzung, Ungleichheit, Ausgrenzung, historische und anhaltende Muster von Ungleichheit wie Kolonialismus sowie Governance (hohes Vertrauen). Ungefähr 3,3 bis 3,6 Milliarden Menschen leben unter Bedingungen, die sehr verwundbar gegenüber dem Klimawandel sind (hohes Vertrauen). (Ebd.)

Die Auswirkungen des Klimawandels sind der Protagonistin und Klimaaktivistin Signe im ersten Erzählstrang des Romans bereits 2017 bewusst, auch wenn es noch genug Wasser gibt, denn der Roman beginnt mit den Worten:

Nichts hielt das Wasser auf, man konnte es den Berg hinab zum Fjord verfolgen; vom Schnee, der aus den Wolken fiel und sich auf die Gipfel legte, bis zum Dampf, der aus dem Meer aufstieg und wieder zu Wolken wurden. Jeden Winter wuchs der Gletscher, er sammelte den Schnee, jeden Winter wuchs er, wie es sein sollte, und jeden Sommer schmolz er, leckte, gab Tropfen frei [...]. (Lunde 2019: 7)

Signe lebt in Norwegen, in Ringfjorden, nahe des Flusses Breio und des Gletschers Blåfonna (vgl. Lunde 2019: 7). Das Eis des Gletschers, das aufgrund des Klimawandels zu schmelzen beginnt, soll verkauft werden:

Sie holen Eis aus dem Gletscher, reines, weißes Eis aus Norwegen, und vermarkten es als das Exklusivste, was man in seinen Drink geben kann, einen schwimmenden Mini-Eisberg, eingetaucht in goldenen Schnaps, aber nicht für norwegische Kunden, nein, für jene, die es sich wirklich leisten können. Das Eis soll in die Wüstenstaaten transportiert und dort, in der Heimat der Ölscheichs, an die Reichsten der Reichen verkauft werden, als wäre es Gold, weißes Gold. (Lunde 2019: 15)²

Und auch das Wasser des Flusses Breio soll wirtschaftlich nutzbar gemacht werden: »Heute wurde es endlich beschlossen«, sagte sie. »Sie werden den Breio in Rohre verlegen« (ML: 104). Das Flusswasser soll umgeleitet werden, um einen Tunnel zu bauen und wirtschaftliche Interessen der Dorfgemeinde zu vertreten (vgl. ML: 144;

kenntnis stützt sich auf eine Bewertung der zugrundeliegenden Belege und deren Übereinstimmung. Ein Vertrauensniveau wird unter Verwendung von fünf Abstufungen angegeben: sehr gering, gering, mittel, hoch und sehr hoch, und kursiv gesetzt, zum Beispiel mittleres Vertrauen. Folgende Begriffe wurden verwendet, um die bewertete Wahrscheinlichkeit eines Ergebnisses anzugeben: praktisch sicher 99–100 % Wahrscheinlichkeit, sehr wahrscheinlich 90–100 %, wahrscheinlich 66–100 %, etwa ebenso wahrscheinlich wie nicht 33–66 %, unwahrscheinlich 0–33 %, sehr unwahrscheinlich 0–10 % und besonders unwahrscheinlich 0–1 %. Die bewertete Wahrscheinlichkeit wird kursiv gesetzt, zum Beispiel sehr wahrscheinlich. Gleiches gilt für den AR5 sowie die anderen AR6-Berichte.«

- 2 Im Folgenden wird mit der Sigle ML gearbeitet, wenn sich auf Maja Lundes *Die Geschichte des Wassers* bezogen wird.

104). Doch dieser Entschluss führt zu Spannungen innerhalb der Dorfgemeinschaft, aber auch innerhalb Signes Familie und so werden das Wasser, der Umgang mit der knappen Ressource und die Entscheidung zwischen wirtschaftlichem Wachstum und Nachhaltigkeit zu einem Konfliktherd im Roman: Signes Vater sieht die Gefahren des Abbaus des Gletschers und der Zerstörung des Flusses und plant eine Sprengung der Brücke am Baustellenweg, um den Abbau des Flusses zu verhindern (vgl. ML: 151; 152). Diese führt er – im Unwissen seiner Frau – gemeinsam mit Sønstebø, einem Bekannten, durch (vgl. ML: 207). Signe weiß von der Sprengung, berichtet ihrer Mutter davon, die den Abbau des Flusses als »eine unglaubliche Chance. Ein[en] große[n] Neuanfang für Ringfjorden« (ML: 104) sieht und löst mit dem Verrat einen irreparablen Streit innerhalb der Familie aus. Der Klimawandel ist im Roman folglich kein Konflikt zwischen den Generationen oder zwischen zwei topographischen Räumen, sondern omnipräsent und interessengeleitet. Dies wird auch an dem Konflikt zwischen der Protagonistin, Signe, und ihrem zukünftigen bzw. ehemaligen Partner Magnus deutlich. Durch Analepsen und Prolepsen wird neben der Geschichte des Wassers die interpersonelle Liebesbeziehung zwischen Magnus und Signe erzählt, die am Streit um Nachhaltigkeit, Ressourcenknappheit und an dem unterschiedlichen Umgang mit dem Klimawandel scheitert:

Alle Gletscher schmelzen, das wusste ich ja, doch es zu sehen ist trotzdem etwas anderes. Ich bleibe stehen, atme einfach nur ein und aus, das Eis ist noch immer da, aber nicht mehr an der Stelle, wo es früher einmal war. [...] Der Gletscher hat sich bewegt, als wollte er flüchten, den Menschen entkommen. [...] Ich setze meinen Weg fort, jetzt sehe ich das Abbaugelände, die Wunden im grauweißen Gletscher, harte Schnitte, die einen Kontrast zum blauen Inneren bilden, dort, wo das Eis herausgeschnitten wurde. Daneben stehen vier große weiße Säcke voll, bereit zum Abtransport. Sie benutzen Motorsägen, habe ich gelesen, schonende Motorsägen, die nicht geölt sind, damit die Eisstücke nicht beschmutzt werden. Eigentlich dürfte mich nichts mehr überraschen von all dem, was die Menschen tun. Aber das hier versetzt mir trotzdem einen Stich, denn das muss Magnus in der Vorstandssitzung lächelnd genehmigt, ja vielleicht sogar befürwortet haben. (ML: 16)

Das Gletschereis wird in der literarischen Beschreibung vivifiziert und sein Abbau von Signe betrauert: »[...] das Eis lebt unter meinen Fingern, mein Gletscher, ein großes, ruhiges, schlummerndes Tier, aber auch ein verletztes Tier, und es kann nicht brüllen, in jeder Minute, jeder Sekunde, wird es angezapft, es liegt längst im Sterben« (ML: 17).

Der im ersten Erzählstrang angekündigte Mangel der Ressource in gefrorener Form wird im zweiten Erzählstrang fortgesetzt als Mangel der flüssigen Form: als Wassermangel. Das »weiße Gold«, das Eis, wird nun dem »blauen Gold«, dem Wasser, des zweiten Erzählstrangs gegenübergestellt.

Maja Lunde schreibt im zweiten Erzählstrang über das Jahr 2041 in Frankreich, das von den Konsequenzen der Erderwärmung geprägt ist. Eine Dürre im Süden Europas und der damit einhergehende Wassermangel führt zu Migrationsbewegungen gen Norden.

Dürre, Überschwemmungen und Wassermangel sind Folgen der Erderwärmung – Konsequenzen der Auswirkungen letzterer können Migrationsbewegungen sein. Aus einem Bericht des *IPCC* geht hervor, dass Migration die Folge des Klimawandels sein wird, wenn es heißt:

Es wird eine zunehmende Vertreibung von Menschen durch den Klimawandel während des 21. Jahrhunderts projiziert (mittelstarke Belege, hohe Übereinstimmung). Das Risiko der Vertreibung nimmt zu, wenn Bevölkerungsgruppen, denen die Ressourcen für geplante Migration fehlen, verstärkt Extremwetterereignissen ausgesetzt sind, sowohl in ländlichen als auch in städtischen Räumen, insbesondere in Entwicklungsländern mit geringem Einkommen. Eine Erweiterung der Möglichkeiten zur Mobilität kann die Verwundbarkeit für solche Bevölkerungsgruppen verringern. Änderungen von Migrationsmustern können Reaktionen sowohl auf Extremwetterereignisse als auch auf langfristige Klimaschwankungen und -änderungen sein, und Migration kann auch eine effektive Anpassungsstrategie darstellen. (IPCC 2013/2014:20)

Auch die Protagonisten David und seine Tochter Lou sind gezwungen, ihren Heimatort zusammen mit Frau und Mutter Anna und dem Sohn und Bruder August zu verlassen. David resümiert rückblickend die Zeit vor der Flucht:

Jeden Tag redete Anna davon, dass wir weggehen sollten. Erst wollte sie auf direktem Wege nach Norden, als es noch möglich war, bevor alle Länder ihre Grenzen schlossen. Dann sprachen wir über die verschiedenen Lager. Parmiers, Gimont, Castres. Und zum Schluss über dieses hier, in der Nähe von Timbaut. Und während Anna redete, stiegen die Temperaturen. Flüchtlinge, die weiter aus dem Süden stammten, kamen durch unsere Stadt, machten ein paar Tage Halt und zogen weiter. Wir aber blieben. (ML: 35)

Der Fluchtplan in den Norden, in die »Wasserländer« (ML: 34), wurde von vielen Klimaflüchtlingen umgesetzt und die Protagonisten wurden stetig mit Ressourcenmangel und lebensfeindlichen Konditionen konfrontiert, die auch sie schließlich zur Flucht bewegte:

Je trockener unser eigenes Land wurde, desto häufiger redete sie von den Ländern im Norden, wo es nicht nur ein seltenes Mal im Laufe der kalten Monate regnete, sondern auch im Frühjahr und Sommer. Wo es keine langanhaltende Dürre gab, sondern das Gegenteil, weil der Regen mit schweren Stürmen einherging und zur

Plage wurde. Wo Flüsse über die Ufer traten, und Dämme brachen, jäh und brutal. »Worüber jammern die bloß?«, fragte Anna. »Sie, die alles Wasser der Welt haben!« Wir hatten nur das salzige Meer. Und die Dürre. Sie war unsere Flut, sie war unaufhaltbar. Erst hieß sie Zweijahresdürre, dann Dreijahresdürre, dann Vierjahresdürre. Dies war das fünfte Jahr. Der Sommer schien endlos. Schon letzten Herbst hatten die Leute angefangen, Argelès zu verlassen, aber wir waren standhaft geblieben. (ML: 34f.).

Doch auch die vierköpfige Familie sah sich gezwungen, den Weg gen Norden einzuschlagen, als auch ihre Situation sich jeden Tag verschlechterte und ein Bleiben unmöglich machte:

Der Strom kam und ging, fiel mit jedem Mal länger aus. Und ohne Strom keine Produktion. Thomas lachte darüber, in was für eine Misere wir Menschen uns selbst gebracht hatten. Die Stromproduktion in den Kohlekraftwerken hatte den Klimawandel und den Wassermangel hervorgerufen, und jetzt brauchten wir noch mehr Strom, um sauberes Wasser herzustellen. (ML: 387)

Ein Brand im Wohnort zwingt die Familie zur Flucht:

Funken flogen, entzündeten den trockenen Standhafer auf den Dünen und die kochentrockenen Bäume. Die Flammen fraßen sich voran, ein Tier, das immer mehr wuchs, von allem, was es unterwegs schluckte, immer größer und kräftiger wurde, und immer schneller. Erst da konnte ich endlich losrennen. (ML: 391)

Auf der Flucht vor der Hitze, der Trockenheit und dem Brand entzweit sich die Familie ungewollt und verliert sich in den Flammen:

Ich hörte sie nicht, hörte auch sein Weinen nicht. Bald war nur noch das Knistern der Flammen zu hören. Sie verbreiteten sich mit einer Geschwindigkeit, wie ich es nie für möglich gehalten hätte. Verbreiteten sich in der trockenen Landschaft, die fünf Jahre kaum einen Regentropfen gesehen hatte und Alles konnte brennen. Und alles brannte. Meine ganze Welt brannte. (ML: 394)

David und Lou fliehen in ein Lager, in dem auch andere Klimaflüchtlinge Zuflucht suchen (vgl. ML: 391). Im Lager – im eigentlichen Transitort – werden die Ressourcen ebenfalls knapp, der Mangel an Nahrungsmitteln und vor allem an Wasser führt zu Auseinandersetzungen der Geflüchteten, die in brutale Ausschreitungen münden (vgl. ML: S. 368f.; 423). Lou und David haben ein altes Boot entdeckt, das sie als Fluchttort wählen und das vor Jahren gestrandet sein muss – Signes Boot. Aus dem Boot, das auf dem trockenen, staubigen Boden aufsitzt, schauen sie auf das Lager: »Wir saßen an Deck und sahen die Lichter über den Bäumen, die Lichter aus dem La-

ger. [...] Mit jedem Abend wurden die Lichter weniger, und die Schreie und Schüsse auch. Eines Abends war es dann dunkel über den Bäumen. Und im Lager herrschte Stille. Als hätte es nie existiert« (ML: 423). Im Boot finden David und Lou Kisten mit in Tüten abgefülltem Wasser, Signes Wasser.

Aber ich konnte es jetzt nicht ansprechen. Denn ich war von etwas ganz anderem erfüllt. Und sie auch. Wir hatten die Kisten zum Haus getragen. Zwölf Stück waren es, gefüllt mit reinem, klarem Wasser, das vor langer Zeit einmal vakuumverpackt worden war. [...] Wir besaßen einen Schatz, zwölf Schatzkisten. Wasser genug, um lange zu überleben. Ich hatte es ausgerechnet. Es würde für fast drei Monate reichen. Wir mussten etwas zu Essen finden, aber das würden wir schaffen. Solange wir Wasser hatten, konnten wir alles schaffen. (ML: 468)

Die beiden Erzählstränge treffen sich, als David und Lou auf ihrer Flucht gen Norden im Raum zwischen Norwegen und Frankreich im Jahr 2041 auf Signes Boot aus dem Jahr 2017 treffen, das noch die geklauten Kisten mit in Plastik verpacktem Wasser enthält – das blaue Gold, das Lou und David drei weitere Monate Leben schenkt.

Signe, David und Lou kämpfen in ganz verschiedenen Zeiten an unterschiedlichen Orten auf gegensätzlichen historischen Routen für das interkulturelle Verbindungselement Wasser in unterschiedlicher Form: das weiße und das blaue Gold – Eis und letztendlich Wasser.

Die Geschichten Lundes überschneiden sich – die konträren historischen Momente in den Jahren 2017 und 2041 werden miteinander verbunden und verdeutlichen dadurch ebenfalls die Entwicklung der Klimakrise. Die Geschichte Signes im Jahr 2017 antizipiert die Konsequenzen im Leben Lous und Davids im Jahr 2041 und andersherum wird durch die Erzählungen Lous und Davids, die auf Signes Boot treffen, auf die Anfänge der Erderwärmung zurückgeblickt – auf eine Zeit, in der die Auswirkungen möglicherweise noch hätten vermieden werden können. Diese reziproke Überschneidung spiegelt sich ebenfalls in der Erzählstrategie Lundes wider – denn Lunde erzählt die miteinander verwobenen Geschichten nicht linear. Diese – und hier sei auf Eva Wiegmanns Konzept der Diachronizität (Vgl. Wiegmann 2018: 9–26) verwiesen – diachrone Vernetzung der Ereignisse und die schon damals präsente Klimakrise führt die bereits absehbaren Konsequenzen nochmal drastischer vor Augen.

Die Reziprozität von Maja Lundes Erzählung spiegelt sich nicht nur in der Ästhetik ihrer Literatur wider – denn die Geschichten werden abwechselnd erzählt und springen zwischen den Jahren 2017 und 2041. Die Wechselseitigkeit wird ebenfalls deutlich, wenn die Bewegungsrichtungen analysiert werden: Im ersten Erzählstrang segelt Signe, eine 70-jährige Umweltaktivistin, von Norwegen nach Frankreich; im zweiten Erzählstrang versucht eine vierköpfige Familie aus Frankreich in den Norden zu fliehen, um der Wasserarmut zu entkommen.

Die Geschichte des Wassers ist ein reziprokes Doppeltblicken zwischen dem wasserreichen Norden im Jahr 2017, in dem die Klimakatastrophe nur als Vorahnung oder konsequenzenloses Wissen existiert, und dem trockenen Süden 2041, der den Auswirkungen der Umweltkatastrophe ausgesetzt ist. Und damit handelt es sich mit Lundes *Die Geschichte des Wassers* auch um eine diachron-interkulturelle Geschichte, die zwischen den topographischen Räumen Norwegen und Frankreich, zwischen dem ›reichen Norden‹ und dem ›strukturarmen Süden‹ verortet wird. Der Konflikt-herd ist dabei zwar weiterhin der Süden, der von Trockenheit geplagt ist. Allerdings wird durch die Diachronizität deutlich, dass der Raum vielmehr zu einem interkulturellen Verbindungsraum wird, denn die Ursachen des Problems sind nicht verortbar: Die Ursachen des Problems sind global und damit wird das Element Wasser und dessen Absenz zum interkulturellen Verbindungselement, das Grensräume – sowohl topographische, kulturelle als auch zeitliche – auflöst.

Die Geschichte des Wassers endet mit einem Traum von Wasser, der nicht der Realität entspricht. Lou und David kreieren eine Fantasiewelt, die die Trockenheit und den nahestehenden Tod etwas erträglicher zu machen scheint. Sie sitzen im Trockenen und erzählen sich Geschichten über das Wasser. Sie spielen das »Spiel mit dem Regen« – wie Lou es nennt –, erzählen Geschichten über die Tropfen, die auf Dächer prasseln, und vom Wasser:

»Nach und nach wird der Regen dichter«, fahre ich fort. »Und kräftiger. Die Tropfen werden schwerer. Und wir können sie hören.« »Wir können sie hören.« »Erinnerst du dich daran, wie Regen klingt?« fragte ich. »Ja«, sagte sie. Dann dachte sie nach. »Nein.« Ich trommelte mit den Fingern auf den Nachtschisch, ein vorsichtiges Klopfen. »So.« Sie nickte. »Ja, so war es«, und sie legte ihre kleine Hand neben meine und trommelte ebenfalls. (ML: 470f.)

Lundes Roman beginnt mit der Präsenz und der sich zeitgleich ankündigenden Absenz des blauen und des weißen Goldes, mit dem Wasser in all seinen Formen. Präsenz und Absenz wechseln sich ebenso ab wie die Geschichten beider Erzählstränge. *Die Geschichte des Wassers* endet mit der fantasierten Präsenz des Wassers inmitten der Trockenheit und im Angesicht des eigenen Todes der Protagonisten:

Etwas Neues liegt in der Luft. Die trockene, staubige Luft, die immer im Hals kratzt, wird klarer. Das Atmen fällt leichter. Wir bewegen uns in etwas anderes hinein. Wir lassen das Alte hinter uns. Wir werden ankommen. Alles ist frisch. Alles ist klar. Alles ist neu. Und dennoch vertraut. Denn wir kennen diesen Geruch. Diese Luft, diese Feuchtigkeit, diese Offenheit. Denn aus ihr kommen wir. So war die Luft zu Hause. Zu Hause. Merkst du es?, werde ich dich fragen. Merkst du den Geruch? Merkst du den Geruch von Salz? (ML: 474)

Maja Lundes *Die Geschichte des Wassers* reiht sich nicht nur in ihr Klimaquartett, sondern außerdem in das Konzept des *Landscape Writings* ein und wirft damit die Frage auf, ob nicht gerade Literatur eine der wichtigsten Gesellschaftsthemen der Zeit diskutieren und in einen Diskurs bringen kann?

Landscape Writing? Worum geht es da? Selbsterklärend um Landschaft. Dabei ist Landschaft jedoch nicht Natur an sich, nicht reine, unberührte Ursprünglichkeit, sondern ein wechselseitiges Beziehungsgeflecht natural-sozialer Lebensbereiche, von denen das Leben insgesamt getragen wird. Getragen nicht allein im Blick auf Ernährung, mehr noch auf die naturbasierte Qualität des Lebens überhaupt: Wasser, Luft, Klima oder der Fortbestand einer reichen Tier- und Pflanzenwelt. Mit einem Wort: unser evolutionäres Erbe. (Demuth 2022)

Die diachrone Perspektivierung von Lundes Roman ermöglicht eine doppelte Vision im Sinne eines ›Vorher‹ und ›Nachher‹, die die Konsequenzen der Weltklimakrise literarisch antizipiert. Niccolò Scaffai schreibt in *La natura nel tempo: le narrazioni ecologiche di Maja Lunde*:

La storia delle api e La storia dell'acqua, infatti, raccontano gli effetti estremi, ma non imprevedibili o fantastici, di condizioni già instaurate, qui e ora. Il contenuto predittivo dei due romanzi è ispirato in effetti da studi e pareri di esperti di scienze climatiche. È un aspetto questo – cioè la presenza esplicita di un sostrato documentario – che accomuna oggi molti romanzi di anticipazione a tema ecologico. Ma ciò che di solito qualifica tali narrazioni, distinguendole dalle previsioni scientifiche (divulgate però, con sempre maggiore frequenza, per mezzo di uno storytelling quasi romanzesco), non è tanto il grado di libertà nell'immaginazione di scenari futuri, quanto la forma del contenuto, la costruzione del racconto. In particolare, la struttura dei romanzi di Maja Lunde si basa su un intreccio finalizzato che coinvolge e lega personaggi e azioni ambientati in epoche diverse e più o meno distanti. (Scaffai 2018: 1–3)³

3 Übersetzung von Isabelle Leitloff: »*Die Geschichte der Bienen und die Geschichte des Wassers* erzählen von extremen, aber nicht unvorhersehbaren oder fantastischen Auswirkungen, sondern von Bedingungen, die im Hier und Jetzt bereits bestehen. Der prognostische Inhalt der beiden Romane ist in der Tat durch Studien und Meinungen von Klimawissenschaftlern inspiriert. Dieser Aspekt – also das explizite Vorhandensein eines dokumentarischen Substrats – ist heute vielen antizipatorischen Romanen mit dem ökologischen Thema gemein. Was solche Erzählungen jedoch in der Regel auszeichnet und sie von wissenschaftlichen Vorhersagen unterscheidet (die allerdings zunehmend durch eine fast fiktionale Erzählung verbreitet werden), ist nicht so sehr der Grad der Freiheit bei der Vorstellung von Zukunftsszenarien, sondern die Form des Inhalts, die Konstruktion der Geschichte. Insbesondere die Struktur von Maja Lundes Romanen basiert auf einer zielgerichteten Handlung, die Figuren und Handlungen aus verschiedenen Epochen miteinander verbindet.«

Maja Lundes poetische Reflexion über die Erderwärmung und ihre Konsequenzen ist sicherlich keine objektive Beschreibung von Tatsachen, ermöglicht dennoch – und vielleicht besonders dadurch – einen kritischen Blick, der in einen Klimadiskurs der Zeit eingeflochten werden kann. Dürre, Überschwemmungen, Wassermangel und das Verhalten von Menschen in Krisen vor, während und nach Klimakatastrophen literarisch zu verhandeln, ermöglicht einen Diskurs über Wahrnehmungen in Zeiten von Krisen, über subjektive Standpunkte und die Herausforderung Einzelner und der Gesellschaft, mit einer bevorstehenden Naturkatastrophe und mit den damit einhergehenden Transformationsprozessen umzugehen. Volker Demuth schreibt im März 2022 in dem Essay *Umwelt und Sprache/Landscape Writing – brauchen wir eine ökologische Poetik?*:

Was auch immer man in Landschaften rund um den Globus sieht, sie stellen nicht bloß ein Thema unter vielen anderen dar. Nicht zuletzt der Dichtung drängt sich Landschaft als Kernfrage derzeitiger Zivilisation literarisch auf. Im 18. Jahrhundert trennt sich die Wirklichkeit in eine objektive, von Wissenschaften erforschte Empirie und in eine subjektive, von Dichtung vermittelte Erfahrungswelt. Das gilt insbesondere für die Natur und Landschaft. Die einzigartige Erfahrung, das, was Landschaften in Menschen auslösen, hat in der bewusst gefühllosen Untersuchung durch Wissenschaften nichts zu suchen. Das Individuum, die subjektive Wahrnehmung, fällt aus dem Bild, das Wissenschaft von Landschaften erzeugt, methodisch heraus. Naturwissenschaftliche Sprache will ohne ein besonderes Ich auskommen, das spricht, wahrnimmt und erkennt. Man kann sagen, die Schrift der Natur wechselt das Alphabet. Die epochale Frage, die sich daraus ergibt, lautet: Wie kann eine Wissenschaft, die das Individuelle und Menschliche ausschaltet, Landschaften und Naturräume abbilden, welche für menschliches Leben tauglich sein könnten? Wenn strikt davon abgesehen wird, was Landschaften mit uns machen, wie sollen wir ein angemessenes Wissen davon entwickeln, was wir mit der Landschaft machen dürfen und was nicht? (Demuth 2022)

Wie könnte das Alphabet der Schrift der Natur aussehen und bietet Maja Lunde mit ihrem Klimaquartett einen ersten Vorstoß, eine Sprache der Erderwärmung, eine Sprache der Klimakrise zu finden? Die Weltliteratur oder die Literaturen der Welt brauchen auch eine Sprache über die uns bevorstehende Klimakrise und so schlussfolgert auch Volker Demuth:

Dichterische Sprache widerspricht nicht direkt, doch radikal in der Weise, wie sie spricht. Literatur sagt, was sie sagt, nicht in einem vorpolitischen Raum. Vielmehr redet sie inmitten heutiger Gesellschaften. Alle ihre Stimmen lassen sich als ein Netzwerk poetischer Lebensräume lesen, die sich zu einem globalen Raum verknüpfen. Zu einer Welt-Literatur der Landschaft. (Ebd.)

Nicht nur Maja Lundes Romane sind historische Passagen und Passagen der Zukunft in einem: Die Erderwärmung deduziert sich aus dem menschlichen Verhalten der Vergangenheit, sie ist unser ökologisches Erbe und somit zeitgleich unsere historische Passage und Passage der Zukunft – ein interkultureller Raum, der noch aushandelbar ist – mit den wenigen Möglichkeiten, die noch bleiben.

Literatur

Primärliteratur

Lunde, Maja (2019): *Die Geschichte des Wassers. Roman*. Aus dem Norwegischen von Ursel Allenstein. München.

Sekundärliteratur

Demuth, Volker (2022): Umwelt und Sprache/Landscape Writing – brauchen wir eine ökologische Poetik?, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 03.03.2022, [online] <https://www.deutschlandfunk.de/umwelt-und-sprache-landscape-writing-brauchen-wir-eine-oekologische-poetik-102.html> [Stand: 10.10.2023].

IPCC (2013/2014): *Klimaänderung 2013/2014: Zusammenfassungen für politische Entscheidungsträger. Beiträge der drei Arbeitsgruppen zum Fünften Sachstandsbericht des Zwischenstaatlichen Ausschusses für Klimaänderungen (IPCC)*. Deutsche Übersetzungen durch Deutsche IPCC-Koordinierungsstelle, Österreichisches Umweltbundesamt, ProClim. Bonn/Wien/Bern, [online] https://www.de-ipcc.de/media/content/AR5-WGII_SPM.pdf [Stand: 05.04.2024].

Scaffai, Niccolò (2018): La natura nel tempo: le narrazioni ecologiche di Maja Lunde, in: *IRIS Università degli Studi di Siena*, Catalogo Ricerca UNISI 5 Altro. S. 1–3, [online] <http://hdl.handle.net/11365/1084894> [Stand: 10.10.2023].

Sechster IPCC-Sachstandsbericht (2023): *Beitrag von Arbeitsgruppe II: Folgen, Anpassung und Verwundbarkeit*, [online] https://www.de-ipcc.de/media/content/Hauptaussagen_AR6-WGII_deutsch.pdf [Stand: 10.10.2023].

Wiegmann, Eva (2018): *Diachrone Interkulturalität. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*. Band 389. Heidelberg.

Impulse für die Kulturstudien in der Germanistik

Das transkulturelle materielle Kulturerbe in Nordafrika

Ludolf Pelizaeus

Abstract *Mit dem Aufsatz soll ein Teilbereich, der in Frankreich als »Histoire et Civilisation« des Fachbereiches Germanistik einen wichtigen Platz im Kanon des Faches einnimmt, näher beleuchtet werden, um zu zeigen, welchen Vorteil eine Verstärkung des Ansatzes im Bereich der Kulturstudien auch gerade für die Germanistik haben würde. Im Fokus steht dabei das Kulturgut Nordafrikas als Zeichen der dortigen aus Europa stammenden Siedler. Durch den Fokus auf das von ihnen hinterlassene materielle Erbe wird somit zudem ein Bezug zu den »Material Studies« hergestellt.*

The aim of this paper is to take a closer look at a sub-area that occupies an important place in the canon of German studies in France as »Histoire et Civilisation«, in order to show what advantage a strengthening of the approach in the field of cultural studies would have for German studies in particular. The focus here is on the cultural heritage of North Africa as a sign of the settlers who came there from Europe. By focusing on the material heritage they left behind, a reference to »material studies« is also established.

Keywords: *Egypt, Morocco, material culture, German studies, »civilisation«, architecture*

Die folgenden Überlegungen schreiben sich in ein Forschungsgebiet ein, welches innerhalb der Germanistik im deutschsprachigen Raum eher dem Studienbereich der Landeskunde zuzuordnen ist oder aber in der »Deutschen Volkskunde« bzw. »Europäischen Kulturanthropologie« beheimatet ist. Dieser Studienschwerpunkt, der als »Civilisation allemande« bzw. als »Kultur- und Zivilisationsstudien« angesprochen werden kann, findet sich in Deutschland in dieser Form noch selten, weil die »Literatur- und Kulturstudien«, wie sie beispielsweise in Berlin, Marburg, Tübingen, Saarbrücken und anderen Universitäten angeboten werden, eben Literatur- und Kulturstudien, aber eben nicht Geschichte und Kulturstudien im Rahmen der Germanistik zusammenführen. Sozialgeschichtliche Themenfelder, aber auch kulturhistorische Fragen, werden häufig noch im Rahmen der Volkskunde/Kulturanthropologie, nicht aber der Germanistik behandelt (vgl. Strohschneider 2010; Zeuner o.J.: 90–100).

In Frankreich bildet die »Civilisation« neben der Literaturwissenschaft und der Linguistik einen gleichberechtigten Studien- und Forschungszweig im Rahmen der philologischen Disziplinen. Dies ist schließlich das Ergebnis sich verändernder Positionen, da in der französischen Germanistik die Konfrontation zwischen »Civilisation« und Studien der deutschen »Kultur« seit dem 19. Jahrhundert und besonders während des Ersten Weltkrieges einen tiefen ideologischen Graben markierte, der es der französischen Germanistik bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts hinein sehr schwer machte, einen Zugang zu den angelsächsischen »Cultural Studies« und in der Folge zu den Kulturstudien bzw. zur Kulturgeschichte im heutigen Sinne des Begriffs zu finden (vgl. Espagne 1994; Malkani 2004). Einen Ausweg aus diesem ideologischen Dilemma boten allerdings schon ab den 1980er Jahren, von Frankreich ausgehend, vergleichende deutsch-französische Ansätze im Bereich der Ideengeschichte (vgl. Bernsen 2021).

Im Folgenden fokussieren wir also ein Themenfeld, welches sich mit der Bezeichnung »Kulturstudien« oder »historische Kulturstudien« auch im Bereich der Germanistik weiter profilieren könnte, sind doch neben den Literatur- und Sprachwissenschaften auch gerade die »Histoire et Civilisation« oder die »Histoire des Idées« in der Germanistik in Frankreich gleichberechtigte Forschungsfelder. Daher leistete gerade die französische Germanistik ab den 1980er Jahren wichtige praktische und theoretische Beiträge zur Forschung im Bereich des Transfers und der Zirkulation von Ideen, von Texten und von Wissen zuerst im deutsch-französischen, später im gesamteuropäischen und schließlich auch im europäisch-asiatischen Raum (vgl. Espagne 2004).

Dieser spannenden Thematik des Transfers und des Verständnisses kulturellen Austausches und gegenseitiger Befruchtung im Mittelmeerraum hat sich aber auch im deutsch-französisch-arabischen Dialog jahrelang Bernd Thum als Präsident der von ihm gegründeten Stiftung »Wissensraum Europa Mittelmeer« zugewandt und damit neue Wege für die Forschung aufgezeigt.¹ So wie er neue mögliche Forschungsfelder ins Feld führte, soll auch mit diesem Beitrag mögliches Neuland für die zukünftige Forschung aufgezeigt werden.

1. Ein neues Interesse für einen Kulturraum

Das Meer rückt auch innerhalb der deutschen Forschung immer stärker in das Bewusstsein. Die Tagung der Arbeitsgemeinschaft »Frühe Neuzeit« im Rahmen des deutschen Historikerverbandes 2017 war dem Meer und der Frühen Neuzeit als maritime Epoche gewidmet (vgl. Burschel 2021: 13). Dabei zeigt sich, dass sich allmählich das Bewusstsein durchsetzt, dass eben nicht allein die unmittelbaren Anrainer-

1 Vgl. hierzu die Website der Stiftung: <http://wissensraum-mittelmeer.org/>.

staaten des Mittelmeers, sondern auch das Heilige Römische Reich und später dann das Deutsche Reich aufgrund der ökonomischen europäischen Verflechtungen in das maritime System nicht allein der Nord- und Ostsee, sondern auch dem Mittelmeer eingebunden waren. Diese Impulse wurden auch von der Germanistik aufgegriffen. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Forschungsergebnisse der Südeuropa Germanistik (SEG) und des Deutschen Germanistenverbandes auf der Tagung 2016 in Neapel, die 2018 unter dem Titel »Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum« erschienen (vgl. Zanas 2018: 9–1).²

Wenn wir uns also diesem »Kulturraum« zuwenden, so sind diese beiden in diesem Zusammenhang zusammengeführten Begriffe »Kultur« und »Raum« kurz zu benennen. Der Begriff »Kultur« – keinesfalls frei von historischen Belastungen – steht für die symbolische Dimension der Dinge, die Institutionen, die verschiedenen Handlungen oder gesellschaftlichen Beziehungen in ihren Ausformulierungen (vgl. Moebius 2012: 9)³, während für den Begriff »Raum« dessen Wert als Analysekategorie bei der Erforschung von zwischenräumlichen Strukturen für das Verständnis von vergangenen und gegenwärtigen Gesellschaften zu betonen ist.⁴

Derzeit fokussieren Studien, die sich den Beziehungen zwischen dem deutschsprachigen Raum und dem Mittelmeer zuwenden, vornehmlich auf Reiseberichte, Erinnerungen von AutorInnen aus dem Exil und dem Mittelmeer als imaginiertem Raum. Dabei fehlt jedoch weitgehend die Präsenz des Mittelmeers in einer mit dem materiellen Erbe verknüpften Erinnerung.⁵

Ein weiteres Feld, welches mehr Aufmerksamkeit verdienen würde, sind deutschsprachige Werke aus Nordafrika. Denn wenn man die Linie der literarischen Überlieferung betrachtet, so zeigt sich, dass AutorInnen mit mediterranen Wurzeln zunehmend im deutschsprachigen Bereich die literarische Landschaft beeinflussen (vgl. Meyer 2021). Herausgehoben sei in diesem Zusammenhang, selbst wenn aus dem Irak stammend und damit nicht unmittelbar aus einem Mittelmeeranrainer, Abbas Khider, der sich seit seinem literarischen Durchbruch mit *Der falsche Inder* einen Namen sowohl in der Exilliteratur wie bei der Mitnahme von

2 Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum: Grenzen und Brücken. Hg. v. Giusi Zanas. – Tübingen: Stauffenburg Verlag, [2018]. Hier werden in den drei Sektionen Reiseberichte, Exil und realer – imaginärer Raum vorgestellt. Eine eigene koloniale oder postkoloniale Themenstellung findet keine Aufnahme.

3 »Kultur« ist für ihn »das Zusammenspiel von materiellen, sozialen und mentalen Phänomenen, der Analyse von Selektionsprozessen (was wird angesprochen? was wurde weggelassen?) und literarischen Formen«.

4 Zum Konzept der Zwischenräume vgl. Frohnäpfel-Leis/González Athenas 2022: 3–5. »In den Raumstudien wird sich das Ziel gesetzt, »mehr« zu sehen bzw. differenzierter zu sehen und die Beschaffenheit, Grenzen, Akteure etc. eines Raumes aufzuzeigen« (Rau 2016: 24).

5 Vgl. hierzu die Bibliographie zu Mittelmeerstudien auf der Seite der Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik (MSEG): www.germanisten-gr.gr/mseg.

Gedanken und Ideen innerhalb des Kulturtransfers gemacht hat (vgl. Khider 2008; Khider 2016; Khider 2021).⁶ Eine umfassende Einordnung dieses Autors in einem anderen Rahmen erfolgt ja in diesem Band (vgl. Elste 2012).

Wenig wissen wir aber bisher zum umgekehrten Weg. So hat in Tanger Grete Güterbock um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert als Schriftstellerin ein sehr umfassendes literarisches Werk von marokkanisch inspirierten Sujets auf Deutsch vorgelegt, die jedoch heute weitgehend vergessen sind.⁷ Gleichwohl würde sich eine nähere Betrachtung durchaus lohnen, da uns schon allein die behandelten unterschiedlichen Themenfelder und ihre Erarbeitung viele neue Einblicke in die deutsche Präsenz in dieser internationalen Stadt um die Jahrhundertwende eröffnen würden. Gerade Autorinnen, so muss man leider feststellen, sind noch zu wenig untersucht. Kennt man zwar die Biographien von Naturforschern, Diplomaten und besonders von Künstlern und Archäologen in ihrer Gesamtheit, so wissen wir fast nichts von den Biographien der sie in den nordafrikanischen Raum begleitenden Ehefrauen. Hier war also die mediterrane »Fremdartigkeit« zwar auch Kreativitätsimpuls, aber gleichwohl ausschließlich aus der Perspektive nach dem Vollzug des räumlichen Transfers an den neuen Ort des Wirkens.⁸ An diesen Beispielen wird deutlich, dass sich im Bereich der Literaturwissenschaft die Germanistik zwar aktiv mit dem Schaffen, dem Prozess des Verarbeitens und den Transferleistungen von Autoren aus dem arabischen Raum zugewendet hat, es andererseits aber noch starke Forschungsdesiderate der Rückwirkungen in die andere Richtung gibt.⁹

Dies führt nun zu der zentralen Frage: Wie können wir die gerade im Bereich der Anglistik so fruchtbaren Ansätze der »Cultural Studies« und hier gerade der Untersuchungen zur »Material Culture« auch im Bereich der Mittelmeergermanistik einbeziehen? Welche Forschungsfelder bieten sich hier an?

-
- 6 Wenn er hier als Beispiel angeführt wird, dann weil er gerade auch auf der Tagung in Zadar mit mehreren Vorträgen bedacht wurde. Gleichzeitig sind aber Autoren wie Rafik Schami (Syrien) oder Nagib Machfus (Ägypten) als weitere prominente SchriftstellerInnen zu erwähnen.
 - 7 In dem Buch von Mai (2014) wird Auer zwar häufig erwähnt und als Kronzeugin für das Zusammenleben der Bevölkerungsgruppen herangezogen, aber nicht unmittelbar ihre Geschichte aufgearbeitet.
 - 8 Vgl. den Aufsatz: Mezzolani Andreose, Antonella, Regards de femmes sur la ville de Didon: le Comité des Dames Amies de Carthage (1920–1924). *Fabriques du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe-XXIe siècles*, Hg. v. Cyril Isnart. Rabat: Centre Jacques-Berque, [2019] 2018, S. 47–68 als eine exemplarische Herangehensweise an die Thematik.
 - 9 Vgl. die von Céline Trautmann-Waller ausgerichtete Tagung »Terrains mouvants. L'ethnologie de Hilde et Richard Thurnwald« auf <https://u-paris.fr/eila/terrains-mouvants-lethnologie-d-e-hilde-et-richard-thurnwald-7-8-et-9-juillet-2021/>.

2. »Material Culture« und »Colonial Heritage«

In vielen Bereichen, die mit einer kolonialen Vergangenheit zu tun haben, ist Deutschland »latecomer«. In Bezug auf die Beschäftigung mit Kunstobjekten sei in diesem Zusammenhang als Beispiel die Diskussion um »Raubkunst« genannt. Lange wurden lediglich solche Kunstobjekte in den Fokus genommen, die in der Zeit des Nationalsozialismus überall in Europa geplündert worden waren (vgl. Pelizaeus 2001, 2019, 2020, 2024). Die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe, gerade auch in den deutschen Museen, musste also von außen, nämlich von Bénédicte Savoy und Felwine Sarr, angestoßen werden und gewann dann zudem durch die Rede von Emanuel Macron in Ouagadougou/Burkina Faso 2017 an Fahrt. Erst danach wurden viele ältere Diskussionsstränge, die auch die Umbenennung von Straßennamen betraf, in der Politik und der breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen (vgl. Ebert 2021; Warnke 2009). So beschäftigt man sich beispielsweise nun mit der Fassade des Lindenmuseums in Stuttgart aufgrund der pejorativen und stereotypisierenden Fassadengestaltung oder mit der Auswahl von Objekten im Humboldtforum (vgl. Ulz 2017: 219–223; Pelizaeus 2020: 36–39). Damit verbunden sind die Diskussionen um Objekte aus Kolonialzusammenhängen und um den Platz der »Material Culture« sowie der »Material Heritage« in den Sammlungen im deutschsprachigen Bereich.¹⁰

In diesem Diskurs schien es geradezu erforderlich, dass man sich in Deutschland der wissenschaftlichen Erforschung von Objekten zuwandte, die einen Bezug zur »Cultural Heritage« hatten und deren Bearbeitung sich an den sehr viel länger verankerten Untersuchungen in der englisch- und französischsprachigen Forschung orientierten.¹¹ Aber da die Erforschung des Konsums und der materiellen Kultur (Kunst- und Architekturgeschichte, die Geschichte des Designs, der Einrichtung und des Mobiliars, der Musik, der Textilien und der Kleidung, des Theaters und

10 Welche Bereiche und Schwerpunkte unter »materieller Kultur« zu subsummieren sind, ist noch umstritten und es kann noch nicht von einer umfassenden Methodologie gesprochen werden. Besonders schwierig ist dies, wenn gewichtet werden muss zwischen der Bedeutung von textueller und objektbezogener Überlieferung. Gerade weil die Theorie der Material Culture von der Zusammenarbeit mit der Archäologie herrührt, ist zunächst im interdisziplinären Fokus tatsächlich ein Schwerpunkt auf die Einbeziehung von Objekten gelegt worden (vgl. Gerritsen/Riello 2014: 5).

11 So kann es auch nicht wundern, dass bei der Aufzählung von Forschungsschwerpunkten Deutschland ganz fehlt: »Whilst work continues on the ›material Renaissance‹, the Dutch ›embarrassment of riches‹, the French ›history of everyday things‹ and the Anglo-American ›birth of a consumer society‹, they are now seen in the light of Chinese investment in ›superfluous things‹ and the ›Japanese storehouse‹ of objects, and more recently still the ›tulip age‹ of the Ottoman Empire...« (Richardson/Hamling/Gaimster 2016: 5).

des Rituals) global ist, stellt dies nun auch gerade für die Germanistik eine Herausforderung dar. Denn es soll ermöglicht werden, »globale Biografien« zu untersuchen und zu klären, wie Dinge »im Raum Gestalt annehmen, indem sie sich auf den Fernhandel mit Rohstoffen stützen, indem sie sich auf die von den Verbrauchermärkten bereitgestellten Designmuster stützen, indem sie an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten dekoriert, angepasst und verändert werden« (Richardson/Hamling/Gaimster 2016: 4).¹² So gilt es »die Akteure, die sie herstellen, benutzen und ihrerseits durch sie und mit ihnen verändert werden«, durch eine Analyse des Geistes, aus dem heraus sie entstanden sind, besser zu verstehen.¹³

3. Das transkulturelle Erbe der Architektur im Mittelmeer

Greifen wir also einen Bereich heraus, in dem materielle Kultur und Kulturtransfer von besonderer Relevanz sind, nämlich im Bereich der Architektur. Dabei sollen sowohl Innen- wie Außenarchitektur in die Überlegungen einbezogen werden. Die prägende Wirkung architektonischer Phänomene und Besonderheiten von Architektur im interkulturellen Transfer formuliert sehr zutreffend Abbas Khider, der in seinem 2022 erschienen Buch *Der Erinnerungsfälscher* die folgende Beobachtung unternimmt: »Said machte sich über eine Nachricht lustig, die er in der Zeitung gelesen hatte: ›Die Landeshauptstadt München habe vor, den Taubenkot in der Stadt zu bekämpfen, der die Fassaden verunreinige und die bauliche Substanz von Denkmälern beschädige. Es solle ein effizientes elektrisches Taubenabwehrsystem auf den Dächern der historischen Bauwerke installiert werden...Menschen werden in Bayern mit Paragraphen gefoltert und die Tiere mit Stromschlägen«, lästerte er... Während Said weitersprach, erinnerte er sich an die alte Geschichte von der Taube [von David Süsskind]« (Khider 2022: 92; Süsskind 1987). Aus dem Zitat wird deutlich, wie stark die Rezeption, der Umgang mit dem Architekturerbe und der Denkmalpflege prägend für den kulturellen Transfer sind und dabei zudem Fragen nach Sinn und Lebensorten aufwirft.

-
- 12 »The study of material culture has widened out over the last few decades from objects to ›the large compass of materiality, the ephemeral, the imaginary, the biological, and the theoretical; all that which would have been external to the simple definition of an artifact« (Miller 2005: 4).
- 13 Zur Bedeutung der Geschichtswissenschaften für das Studium der materiellen Kultur: »[E]xplorations of consumption have gone global: ›global biographies‹ consider how things ›take shape in space, by drawing on the long-distance trade of raw materials, by relying on design patterns provided by consumer markets, by being decorated, customised and modified in different places and times« und »we need to comprehend ›the agents who make it, use it, and are in turn transformed by and with it‹ more fully, through an analysis of the mind« (Harvey 2009: 7).

Wenn wir also diesen Bereich der Architekturforschung als Teil der Kulturstudien analysieren, so fällt auf, dass die Zusammenhänge von Kulturerbe, materieller Kultur und kolonialem Erbe als interdisziplinäres Forschungsfeld in Frankreich schon seit fast zwanzig Jahren verschiedentlich Aufmerksamkeit gefunden hat. In Deutschland hingegen steckt die Auslotung dieses Themenfeldes noch in den Kinderschuhen. Das Team um Mercedes Volait und Claudine Piaton am kunsthistorischen Zentrum »InVisu« in Paris, getragen vom CNRS (Conseil National de Recherche Scientifique), widmet sich bereits seit 2003 nicht allein dem Thema des architektonischen Erbes aus der Kolonialzeit in Nordafrika, sondern man ist darüber hinaus auch darum bemüht, die einzelnen Objekte systematisch zu erfassen und umfassend zu kontextualisieren. Dabei stehen gleichermaßen noch erhaltene wie bereits verloren gegangene Gebäude im Zentrum. Stets werden für die Analysen die verschiedenen Nutzungsaspekte, man denke gerade auch an die verschiedenen politisch konnotierten Gebäude, seien es Regierungs- oder Botschaftsbauten, einbezogen (vgl. Volait/Piaton 2003; Volait 2013; Paboïs 2003).¹⁴ Ein solch starker Bezug kann natürlich zunächst nicht verwundern, weil Frankreich und England noch bis in die sechziger Jahre Kolonien besaßen und damit eben auch für die Erfassung, Qualifizierung und Konservierung von Kunstobjekten, von denen vielfach bis heute profitiert wird, verantwortlich waren (vgl. Deverdun 1956).¹⁵ Aber gerade daher ist zwar der gewisse »Rückstand« in Deutschland verständlich, sollte aber umso mehr anspornen. Denn es gilt darauf hinzuweisen, dass gerade bei der Erfassung der Vielzahl an Objekten, ihrer Qualifizierung und Priorisierung wir uns leider immer mehr der Verletzlichkeit und des unaufhaltsamen Verschwindens dieses kulturellen Erbes bewusst werden müssen und dass dabei auch die deutschsprachigen Länder eine wichtige Verantwortung tragen.¹⁶

Schon der Bürgerkrieg in Syrien hat uns gezeigt und nun offenbart es der Krieg in Ukraine erneut, dass der historische Baubestand des 19. und 20. Jahrhunderts insbesondere durch Kriegseinwirkungen sehr gefährdet ist.¹⁷ Dies gilt auch für Libyen im Mittelmeerraum, wo die Verluste an historischer Bausubstanz von Jahr zu Jahr zunehmen.¹⁸ Kriegseinwirkungen stellen natürlich Gefährdungen in extremem Maße dar, doch existieren auch Probleme schon allein bei der Konservierung städtischer Bausubstanz, wie beispielsweise in den Städten Tetuan, Tanger, Algier, Oran

14 Siehe die Website von »InVisu« auf: <https://invisu.cnrs.fr/>.

15 Deverdun 1956.

16 Vgl. das Projekt »Deutsch-koloniale Baukulturen. Eine globale Architekturgeschichte in 100 visuellen Primärquellen« (<https://arthist.net/archive/35092>), ein von Michael Falser betreutes Katalog- und Ausstellungsprojekt an der TU München am Zentralinstitut für Kunstgeschichte (vgl. Scharabi 1989).

17 Vgl. aber auch das Schloss Eltz in Vukovar (vgl. Pelizaeus 2019: 195–216).

18 Zur Situation der gefährdeten UNESCO Welterbestätten siehe: <https://whc.unesco.org/fr/158/>.

und Tunis, in denen viele Gebäude gefährdet sind.¹⁹ Im Zusammenhang mit der Bedrohung historischer Bausubstanz in Nordafrika ist an erster Stelle das schnelle Wachstum mancher Städte zu nennen, welches nicht selten zur Zerstörung historischer Gebäude führt (vgl. Juneja 2013; Piaton 2018). Ebenfalls wichtig ist die Gentrifizierung, bei der historische Altstädte durch touristische »Erschließung« in ihrer Substanz zerstört werden, um größere Hoteleinheiten zu schaffen.²⁰ Schließlich führen infrastrukturelle Maßnahmen, neue, breitere Straßen, die Schaffung von exklusiven Vierteln zum Verschwinden von historischer Bausubstanz. Diese Bedrohung wird verstärkt durch die vielfach wenig transparenten Verwaltungs- und politischen Machtstrukturen in Nordafrika (vgl. Briegleb 2022).

Es war eingangs darauf verwiesen worden, welche Bedeutung die Bauformen und Interieurs für das »Ankommen« von Intellektuellen in fremden Ländern oder Städten gehabt haben müssen. Wir verfügen zwar über Studien zu deutschsprachigen Architekten im Zusammenhang mit dem Kulturerbe in Äthiopien (vgl. Motylinska/Phan 2019) oder in China (vgl. Hochhäusl 2019), nicht aber in Nordafrika. Es wäre also wünschenswert, wenn die Sichtweise erweitert werden könnte, etwa so, wie das in einem von Monika Juneja und Michael Falser herausgegebenen Band für den deutschsprachigen Bereich angeregt wurde, dass nämlich ArchitektInnen, MalerInnen und KunsthandwerkerInnen, aber auch Intellektuelle, MäzenInnen, ForscherInnen verschiedener Art in ihren Bezügen zum baulichen Bestand und der materiellen Kultur im Maghreb und der Levante beleuchtet würden.²¹

Wie nun kann eine solche transkulturelle Betrachtung, die sich ja gerade für den Mittelmeerraum als Austausch- und Kontaktzone anbietet, aussehen? Wenn wir die Transkulturalität als Ergebnis von durch Migration und Globalisierung der Medien sich verändernden Gesellschaften, die zu einer anders verlaufenden Binnendifferenzierung gelangen, verstehen, so ist zu fragen, wie sich an einem transkulturellen Erbe durch die Analyse der materiellen Kultur Erkenntnisse über die Rolle deutschsprachiger AkteurInnen in diesem Kontext gewinnen lassen (vgl. Welsch 1995)?²² Dabei sollte uns daran gelegen sein, unsere Prämissen der eigenen Kulturvorstellung zu überwinden, um jenseits des Gegensatzes von Eigenem und Fremden zu denken

19 Zur Erhaltung der Medina und der damit verbundenen Problematik vgl. Ibtassem 2020: 124–129; Benaboud 2020: 80–84; ders. 2023.

20 Es wurde verstärkt die Gentrifizierung durch die Ansiedelung von Personen aus Europa und die damit verbundene Änderung der Zusammensetzung der Altstädte in Nordafrika, besonders in Marokko, untersucht (vgl. Escher/Petermann 2019: 341–358).

21 Hiermit kann ein Beitrag geleistet werden, um Migration und kulturelle Durchdringung, die aber niemals unilateral verstanden werden darf, einzubeziehen. Gerade auch das Forschungsfeld von Kulturgütern ermöglicht einen Blick auf Formen und Praktiken der Zirkulation und Kommunikation in beide Richtungen (vgl. Juneja/Falser 2013: 19).

22 Zur Verbindung von Transkulturalität und Globalisierung vgl. Espagne 2007.

und dies gerade in einer Zeit, in welcher die Beziehungen zur arabischen Welt weiterhin oft belastet sind. Gerade hier ist es also notwendig, auf Differenzen zu achten, Aushandlungsprozesse zu untersuchen und mögliche Grenzüberschreitungen zu verfolgen.²³

Daher soll aus einem transkulturellen Vergleich heraus die Frage von Akkulturation und Hybridisierung am Beispiel der Architektur der Kolonialzeit in Marokko angestoßen werden (vgl. Bhaba 1994). Gerade dieses Land eignet sich dabei als Untersuchungsgegenstand, weil es nicht dauerhaft einer Kolonialmacht unterstand, sondern verschiedene europäische Mächte hier um Einfluss rangen. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Städte Ansiedlungen von Gruppen unterschiedlicher Herkunft darstellten. Diese Ethnien lebten zwar die meiste Zeit eher getrennt voneinander, doch kam es in der Spätphase der Kolonialzeit doch oftmals zu Vermischungen (vgl. Vorläufer 2001: 145f.; 169f.; 176f.; Becher 2001: 206–212).

Greifen wir, um im Mittelmeerraum zu bleiben und gleichzeitig unterschiedliche historische Prägungen zu betrachten, drei Städte in Marokko heraus, nämlich Rabat, Tetuan (Tetuan) und Tanger (Tangier). Die beiden zuerst genannten Orte sind Weltkulturerbe der UNESCO und die Stadt Tanger ist Kandidatin. In der Hochphase des Kolonialismus lag Rabat in der französisch dominierten Zone, Tanger hingegen war internationalisiert und Tetuan schließlich stand unter spanischem Einfluss (vgl. Haller 2015: 123–140). Insofern treffen wir auf sehr unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge von städtischer Architektur, die zwischen 1900 und 1930 entstand. Prägend sind einerseits Bauten aus dem Geist einer Architektur aus dem fin de siècle. Zu nennen sind hier beispielsweise das Teatro Cervantes in Tanger, das 1911–1913 unter der Leitung des spanischen Architekten Diego Giménez entworfen und unter Beteiligung von ItalienerInnen, SpanierInnen und MarokkanerInnen entstanden ist (vgl. Chaara 2020: 72–79).²⁴ Ferner ist der weit sich erstreckende Pa-

23 Das Buch von Mai (2014) ist noch dem Ansatz verpflichtet, aus der deutschen Perspektive die Einordnung zu versuchen. Ich würde zwar auch nicht so weit gehen, dass ich Wolfgang Welsch folgend, Transkulturalität notwendigerweise als »synkretistisch« verstehe, aber pflichte ihm bei, dass seine Forderung nach einem kosmopolitischen Umgang, einer Öffnung eines zu häufig noch national verstandenen Kulturkonzeptes nötig ist (vgl. Welsch 1995; Juneja/Falser 2013: 18).

24 Für Skulpturen und Reliefs der Fassade war der aus Sevilla stammende Candido Mata zuständig, die Dachmalerei hatte der in Paris lebende spanische Maler Federico Ribera und die Bühnendekoration der in Madrid lebende italienische Bühnenbildner Giorgio Busato koordiniert. Ein wichtiger Teil der literarischen Arbeit zur Materialität bestand darin, die Vorstellung von der »nackten Bühne« in Frage zu stellen, und zwar sowohl durch die Erforschung der Verwendung von Requisiten und der Produktionsbedingungen in Amphitheatern und überdachten Schauspielhäusern als auch durch eine Theoretisierung des Verhältnisses zwischen theatralischem Ereignis und Kontext, die sich auf die praxisorientierte Forschungsagenda der Theaterwissenschaft stützt (vgl. Javanmardi 2022).

last Renschhausen zu erwähnen, den der Architekt José Ochoa Benjumea zwischen 1908 und 1923 ebenso in Tanger verwirklichte (vgl. Julien 2003).

Die Schauffassaden beider Gebäude weisen in unterschiedlicher Weise Stilelemente auf, die gerade das Bedürfnis der Architekten nach Einbeziehung neuen Schaffens in einem neuen gesellschaftlichen Zusammenhang zeigen. Komeda bezeichnet diesen Stilpluralismus als »regen Architekturtransfer [...], der bereits in der Etablierungsphase von einer transkulturellen Identität geprägt wurde« (Komeda 2020: 137). So mischen sich neobarocke Elemente mit Formen, die einer orientalisierenden »maurischen« Tradition verpflichtet sind. Heute stehen diese Gebäude vor der Herausforderung einer Restaurierung. Das Teatro Cervantes wird seit 2021 restauriert und das vormalige Hotel »Majestic« (Palais Renschhausen) soll gerade einer neuen Nutzung zugeführt werden, doch hat sich für das Hotel weder eine langfristige Verwendung noch ein Finanzier gefunden.²⁵ Das Theater wird zwar ebenso wie das alte Kino in Tanger große Säle für Veranstaltungen bieten, doch da beide Bauten keine Multifunktionsgebäude darstellen, wird es schwer sein, diese mit Leben zu füllen (vgl. Chaara 2020: 72–79).

Ist Tanger von der Baukunst des *fin de siècle* geprägt, auch wenn es hier ebenfalls Zeugnisse des »modernen Bauens« gibt, so finden sich in Rabat und Tetuan viele Gebäude im Stil des »neuen« Bauens. In Rabat sei hierfür als Beispiel eine ab 1920 entstandene Siedlung aus Einzelhäusern am Hafen erwähnt, die als Ausweis materieller Kultur im Bereich des Wohnens steht (vgl. Hofbauer 2012; Théliol 2014; o.A. o.D.a). Ein anderes Beispiel stellt Tetuan dar. Hier entstand ein neues städtebauliches Gesamtensemble in der »Neustadt«, die ihrerseits unweit der alten Medina entstand. Für das Stadtbild prägend entfalteten sich also im Zentrum der Stadt neue Gebäude im Stil des »neuen Bauens« mit Plätzen und öffentlichen Räumen, wobei gerade die Symbiose zwischen Alt und Neu von herausragender Bedeutung ist.²⁶

Jedes dieser Gebäude in diesen genannten Städten hatte und hat seine historischen Bezüge und Verwicklungen in interkulturellen Netzwerken, die ich hier nicht einzeln aufzeigen kann. Aber nehmen wir beispielsweise erneut das Palais Renschhausen, welches einen Bezug nicht nur zu dem jüdischen Kaufmann Renschhausen hat, sondern auch zu Radebeul, wo sich Renschhausen später niederließ und ein heute als »Villa Tanger« benanntes Haus erwarb. Dieses wiederum ist nicht nur durch Renschhausen, sondern auch durch die Tatsache, dass es ab den fünfziger

25 Grundsätzlich können frühere Luxushotels sehr schwer noch den Standards heutiger Gäste des oberen Segments angepasst werden. Verlangt werden heute Umbauten, die massiv in die alte Substanz eingreifen und eine Lage im Stadtzentrum ist eher ein Manko denn ein Vorteil (vgl. Alexandropoulos 2018).

26 Siehe Fotos von Rabat auf: <http://rol-benzaken.centerblog.net/rub-rabat-notre-ville--27.html> und in Molitor/Voss 2018.

Jahren der Unterbringungsort für Kinder der griechischen kommunistischen PartisanInnen gewesen war, verschiedentlich mit dem Mittelmeer verbunden.²⁷

Ein anderer Aspekt als die architektonischen Gebäude sind die für das Studium der materiellen Kultur so wichtigen gedruckten, fotografischen und schriftlichen Zeugnisse. In diesem Zusammenhang ist wieder auf Grete Auer zurückzukommen, deren Leben bisher noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet ist. Sie war seit 1907 mit Bruno Gustav Güterbock (1858–1940) verheiratet (vgl. Friedrichs 1981: 110).²⁸

Es ließe sich eine lange Liste anschließen von Frauen und Männern, die im nordafrikanischen Raum gelebt haben und deren Biographien vornehmlich transkulturell zu bewerten wären, was bisher noch sehr unvollständig geschehen ist.²⁹ Als Beispiel seien in diesem Zusammenhang etwa der Maler Gustav Bauernfeind in Palästina oder der Forscher und Ethnologe Gerhard Rohlfs (1831–1896) erwähnt, der seit 1870 mit Leontine Behrens (1851–1917) verheiratet war (vgl. Kindermann 2008: 48–57).³⁰ Ferner nennenswert sind die Archäologen in Palästina, so Alois Musil, Ernst Sellin, Gottlieb Schumacher (vgl. Bauer 2008: 124–135; Kreuzer 2008: 136–144) und Ludwig Borchardt (vgl. Voß 2008: 294–305), der Archäologe und Mäzen Max Freiherr von Oppenheim (vgl. Teichmann 2008: 238–249) oder der Visionär Georg David Hardegg (1812–1879).³¹ Viele einte die Zerrissenheit zwischen wissenschaftlichem Interesse und der Vereinnahmung durch das Deutsche Reich. Aber eben

27 Villa Tanger: Es ist darüber nachzudenken, wie architektonische und materielle Überreste Macht und Souveränität einerseits oder Migration und Vertreibung andererseits ausdrücken können. Kulturdenkmale im Freistaat Sachsen – Denkmaldokument auf: Eintrag in der Denkmaldatenbank des Landes Sachsen zur Denkmal-ID 08951088: https://denkmalliste.denkmalpflege.sachsen.de/CardoMap/Denkmalliste_Report.aspx?HIDA_Nr=08951088

28 Vgl. Das Projekt »Transdifferenz« der Universität Wien auf: <https://www.univie.ac.at/transdifferenz/index.php?id=6¶m1=34>.

29 Von Richardson/Hamling/Gaimste (2016: 13) wird hervorgehoben: »These spaces facilitated a range of peculiarly early modern intimacies, binding supporters together into closer bonds of personal loyalty to overawe challengers in the wake of European conflicts...« Diese Weitung aber fehlt vielfach noch. Der Ansatz des Buches von Mai (2014) stellt zwar eine Reihe von Querbezügen her, aber im Zentrum steht allein eine deutsche Gemeinschaft, die aber noch viel zu wenig als Teil einer größeren internationalen Gemeinschaft begriffen wird.

30 Zu Gerhard Rohlfs: <https://decolonize-weimar.org/karte/gerhard-rohlfs>. Von Leontine Behrens wissen wir fast nichts, doch wäre sie als Orientalistin sicher auch interessant für weitere Forschungen. Material in Schloss Schönebeck, Bremen. Die Dominanz der männlichen Perspektive muss nicht nur bei der Analyse der schriftlichen und materiellen Hinterlassenschaften berücksichtigt werden, sondern vor allem auch bei dem Versuch, die Lebensgeschichten der Beherrschten zu rekonstruieren.

31 Er war zunächst als Förderer der Templergesellschaft ab 1868 in Haifa, wenngleich er sich mit dieser überwarf und ihr seit 1874 bis zu seinem Tod 1879 fernblieb (vgl. Eißler 2003).

gerade dies macht sie als transkulturelle Mittler für eine zukünftige Analyse so interessant (vgl. Kröger 2008: 448–461).³²

4. Ausblick

Die Germanistik wird sich noch weiter mit den Folgen und Tendenzen der Globalisierung beschäftigen müssen.³³ So wie dies für die Kunstgeschichte gefordert wird, nämlich, dass wir eine Dekonstruktion disziplinärer Modelle brauchen und wir uns neuen methodischen Feldern und Erklärungsmustern zuwenden müssen, so scheint dies auch für die Germanistik wichtig zu werden und gerade bei der Betrachtung eines auf das Mittelmeer bezogenen Schwerpunktes scheint dies sehr dringlich (vgl. Juneja 2013: 10). Nun reicht es freilich nicht, die Hinterlassenschaften der europäischen Vorfahren in Nordafrika zu studieren, sondern es gilt sich mit neuen (oder alten nicht ausreichend benutzten) Beständen und materiellen Hinterlassenschaften auseinanderzusetzen und dabei einen transkulturellen Ansatz zu verfolgen, um nicht »deutsches Kulturerbe« im Mittelmeerraum, sondern vielmehr transkulturell und hybrid neu geprägte kulturelle Äußerungen entdecken und bewerten zu können (vgl. Meier 2013: 15; Blog 2011; Scholz/Vedder 2018).

In diesem Zusammenhang stellen die mit den in verschiedenen Ländern entstandenen Gebäuden zusammenhängenden Netzwerke ein noch weitgehend unerschlossenes Forschungsfeld dar. Vergessen wir nicht, wie Architektur als Instrument zur Markierung physisch territorialer Herrschaft – auch im deutsch-französischen Konkurrenzverhältnis am Beginn des 20. Jahrhunderts – verstanden wurde, nun aber in einer interdisziplinären Herangehensweise zwischen Architektur-, Kultur- und Geschichtswissenschaften als Zeugnisse interkultureller Einflussnahme neu zu bewerten ist, um auf diese Weise der materiellen Kultur nachspüren zu können.³⁴

Die Genese und Analyse von interkulturellen Zusammenhängen im Mittelmeerraum im Rahmen der Architekturgeschichte vermag somit Phänomene wie Interpretation, Reappropriation und Neuzuweisung von Funktionalitäten in ihre Analysen einzubeziehen. Diese Prozesse sind insofern auch gerade für die Germanistik von

32 Abschließend sei darauf verwiesen, dass materielle Kultur aber nicht nur in intellektuellen Zusammenhängen erforscht werden kann, sondern auch im Zusammenhang mit manuellen Berufen, wie bei dem Besitzer mehrerer Brasserien in Algerien, Charles Auguste Kessler (1871–1944). Er verstarb in Souk-Ahras, Algerien, im Alter von 72 Jahren, Brasseur propriétaire terrien (vgl. Charles Auguste Kessler o.D.).

33 Vgl. hierzu den Studiengang in Lüneburg: <https://www.leuphana.de/graduate-school/masterstudiengaenge/cultural-studies-culture-and-organization.html> oder in Bonn, Konstanz etc.

34 Vgl. Komeda 2020 zur kolonialen Baupraxis in Namibia an den Beispielen des Gouvernementsgebäudes, der Christuskirche und des Wohnhaus Eckenbrecher in Windhoek.

Interesse, weil sowohl beim Ideentransfer als auch bei der Umsetzung Architekten, Maler und Kunsthandwerker aus dem deutschsprachigen Raum eine Rolle spielten, ohne in Nordafrika zur Gruppe der unmittelbar aktiven kolonialen Akteure zu gehören.³⁵

Diese Ideen und Ansätze sind auch, dort wo es möglich ist, verstärkt in die Lehre der Germanistik einzubeziehen, wenngleich eine verstärkte Zusammenarbeit in Richtung einer Vertiefung von »histoire du patrimoine« wünschenswert wäre.

Wir sehen, dass sowohl die Kulturstudien als auch die Untersuchungen zur materiellen Kultur ein weites und reiches Forschungsfeld sind, die noch sehr viel Arbeit erfordern, aber die sich gerade für die Mittelmeergermanistik als Forschungsfeld anbieten.

Literatur

- Alexandropoulos, Jacques (Hg.) (2018): *Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe-XXIe siècles*. Rabat, [online] <https://books.openedition.org/cjb/1407> [Stand: 19.4.2023].
- Auer (Güterbock), Grete (1904): *Marokkanische Erzählungen*. Bern, [online] https://archive.org/details/bub_gb_tY4uAAAAYAAJ_2/page/n5/mode/zup [Stand: 15.03.2024].
- Auer (Güterbock), Grete (1905): *Marokkanische Sittenbilder*. Francke, Bern, [online] <https://archive.org/details/marokkanischesiooauergoog/page/n7/mode/2up> [Stand: 15.03.2024].
- Auer (Güterbock), Grete (1910), *Marrakesch*. Hamburg.
- Auer (Güterbock), Grete (1922): *Dschilali. Geschichte eines Arabers*. Stuttgart/Berlin.
- Auer (Güterbock), Grete (1925): *Ibn Chaldun. Eine Berbergeschichte aus der Almohadenzeit*. Novelle. Stuttgart/Berlin.
- Bauer, Johannes (2008): Alois Musil, Nomade zwischen Nationen, Religionen, Kulturen und Wissenschaften, in: Charlotte Trümpler (Hg.): *Das große Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860–1940). Begleitbuch zur Ausstellung Das Große Spiel – Archäologie und Politik*. Köln. S. 124–135.
- Becher, Jürgen (2001): Die nichteuropäische Bevölkerung Dar es Salams, Tangas und Taboras unter deutscher Kolonialherrschaft, in: Horst Gründer/Peter Johanek

35 Bei der Betrachtung des materiellen Erbes sind Analysen der sozialen Ordnungen (Institutionen, soziale Beziehungen, Wertorientierungen und Praktiken) zu erstellen und die Art und Weise, wie sie asymmetrische Strukturen zwischen und innerhalb von Gesellschaften, Gruppen und Individuen produzierten und herausforderten, deutlich zu machen (vgl. Berger/Luckmann 2003).

- (Hg.): *Kolonialstädte – europäische Enklaven oder Schmelztiegel der Kulturen*. Münster. S. 203–223.
- Benaboud, Mohammed (2020): Die Rehabilitierung der Medina von Tétouan: Die Mazmorras als Beispiel, in: Bernd Thum/Ludolf Pelizaeus (Hg.): *Mare Nostrum: Wissensraum Mittelmeer: Schwerpunkt Gemeinsames Erbe Mittelmeer? Wer wir sind und wer wir sein wollen?* Stuttgart. S. 80–84.
- Benaboud, Mohammed (2023): Los elementos unificadores del Magreb árabe, Boletín de la Academia de Yuste 25, [online] https://www.fundacionyuste.org/wp-content/uploads/2023/04/02Tribuna-Abierta_MB-B26-es.pdf [Stand: 15.03.2024]. Erscheint 2024 als Aufsatz in: Pelizaeus, Ludolf (Hg.) (2024): *The Mediterranean. Twenty-Five Years After Barcelona (1995–2020). A Regional Ambition to Be Built? How to Create Innovative Cultural Gateways and Bridges?* Brüssel.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1969): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt.
- Bernsen, Michael (2021): *Die indirekte Kommunikation in Frankreich: Reflexionen über die Kunst des Impliziten in der französischen Literatur*. Berlin/Boston.
- Bhaba, Homi (1994): *The Location of Culture*. London.
- Burschel, Peter/Juterczenka, Sünne (2021): Die Frühe Neuzeit als maritime Epoche, in: Peter Burschel (Hg.): *Das Meer. Maritime Welten in der Frühen Neuzeit: The Sea. Maritime Worlds in the Early Modern Period*. Unter Mitarbeit von Alexandra Serjogin. Göttingen. S. 17–36.
- Chaara, Fadoua (2020): Gran Teatro Cervantes in Tanger: Sinnbild für eine Stadt zwischen Schein und Sein, in: Bernd Thum/Ludolf Pelizaeus (Hg.): *Mare Nostrum: Wissensraum Mittelmeer: Schwerpunkt Gemeinsames Erbe Mittelmeer? Wer wir sind und wer wir sein wollen?* Stuttgart. S. 72–79.
- Deverdun, Gaston (Hg.) (1956): *Inscriptions arabes de Marrakech*. Rabat.
- Ebert, Verena (2021): *Koloniale Straßennamen, Benennungspraktiken im Kontext kolonialer Raumanneignung in der deutschen Metropole von 1884 bis 1945*. Berlin.
- Eisler, Jakob (2003): *Deutsche im Heiligen Land: Der deutsche christliche Beitrag zum kulturellen Wandel in Palästina. Ausstellung des Landeskirchlichen Archivs Stuttgart in Verbindung mit dem Verein für Württembergische Kirchengeschichte. The German contribution to cultural transformation in Palestine*. Stuttgart.
- Elste, Nico (2012): *Von der Migration zur Integration: Literarische Konstruktionen von Kultur und Kulturkonflikt in der deutsch-türkischen Literatur nach '89*. Halle (Saale).
- Escher, Anton/Petermann, Sandra (2019): Auf der Suche nach einem besseren Leben. Die Altstadt von Marrakech als ein neokoloniales Paradies von Lifestyle Migranten?, in: Ludolf Pelizaeus (Hg.): *Images du patrimoine mondial: changement et persistance des images des sites du patrimoine mondial de l'UNESCO: du Maroc à la vallée du Danube – depuis l'époque médiévale à nos jours*. Münster. S. 341–358.
- Espagne, Michel/Werner, Michael (Hg.) (1994): *Histoire des études germaniques en France (1900–1970)*. Paris.

- Falser, Michael S./Juneja, Monica (Hg.) (2013): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell, Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld.
- Friedrichs, Elisabeth (Hg.) (1981): *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts: ein Lexikon*. Stuttgart.
- Frohnäpfel-Leis, Monika/González Athenas, Muriel (Hg.) (2022): *Zwischen Raum und Zeit: Zwischenräumliche Praktiken in den Kulturwissenschaften*. Berlin. S. 3–5.
- Gerritsen, Anne/Riello, Giorgio (Hg.) (2014): *Writing material culture history*. London.
- Haller, Dieter (2015): Cosmopolitanism as Heritage – Remembering the liberties of Tangier, in: Dieter Haller/Achim Lichtenberger (Hg.): *Essays on Heritage, Tourism and Society in the MENA Region: a Proceedings of the International Heritage Conference 2013 at Tangier, Morocco*. Paderborn. S. 123–140.
- Harvey, Karen (Hg.) (2009): *History and material culture: a student's guide to approaching alternative sources*. London.
- Hochhäusl, Sophie (2019): »Dear Comrade,« or Exile in a Communist World: Resistance, Feminism, and Urbanism in Margarete Schütte-Lihotzky's Work in China (1934–1956), in: *Architecture beyond Europe. Dossier: On Margins: Feminist Architectural Histories of Migration*, 16, [online] <https://journals.openedition.org/abe/7169> [Stand: 19.4.2023].
- Hofbauer Lucy (2012): Transferts de modèles architecturaux au Maroc, in: *Les Cahiers d'EMAM*, [online] <http://journals.openedition.org/emam/77> [Stand: 19.4.2023].
- Ibtassem, Larah (2020): Rabats Medina als Kulturerbe und Landschaftseigentum – Von der Kolonialzeit bis heute, in: Bernd Thum/Ludolf Pelizaeus (Hg.): *Mare Nostrum: Wissensraum Mittelmeer: Schwerpunkt Gemeinsames Erbe Mittelmeer? Wer wir sind und wer wir sein wollen?* Stuttgart. S. 124–129.
- Javanmardi, Leila (2022): *Modern heritage in the MENA region*. Imtal.
- Julien, Mathieu (2003): Atlas des monuments historiques classés de Tunisie, in: *In Situ. Revue des patrimoines. Les horizons de l'Inventaire*, 3, [online] <https://journals.openedition.org/insitu/1744?lang=fr> [Stand: 19.4.2023].
- Juneja, Monika (2013): Denkmalpflege transkulturell. Eine Einleitung, in: Monika Juneja/Michael S. Falser (Hg.): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell: Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld. S. 17–34.
- Khider, Abbas (2008): *Der falsche Inder*. Hamburg.
- Khider, Abbas (2016). *Die Ohrfeige*. München.
- Khider, Abbas (2022): *Der Erinnerungsfälscher*. München.
- Kindermann, Karin (2008): Gerhard Rohlfs – Vom Abenteurer zum Forschungsreisenden, in: Charlotte Trümpler (Hg.): *Das große Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860–1940). Begleitbuch zur Ausstellung Das Große Spiel – Archäologie und Politik*. Köln. S. 48–57.
- Komeda, Ariane (2020): *Kontaktarchitektur: Kolonialarchitektur in Namibia zwischen Norm und Übersetzung*. Göttingen.

- Kreuzer, Siegfried (2008): Ernst Selling und Gottlieb Schumacher in Palestina, in: Charlotte Trümpler (Hg.): *Das große Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860–1940). Begleitbuch zur Ausstellung Das Große Spiel – Archäologie und Politik*. Köln. S. 136–144.
- Kröger, Martin (2008): Archäologen im Krieg: Bell, Lawrence, Musil, Oppenheim, Frobenius, in: Charlotte Trümpler (Hg.): *Das große Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860–1940). Begleitbuch zur Ausstellung Das Große Spiel – Archäologie und Politik*. Köln. S. 448–461.
- Mai, Günter (2014): *Die Marokko Deutschen 1873–1918*. Göttingen.
- Malkani, Fabrice (Hg.) (2004): *Temps et progrès : l'écriture du temps dans la littérature et l'histoire des idées des pays de langue allemande*. Lyon.
- Meier, Hans-Rudolf (2013): Einleitung, in: Monika Juneja, Michael S. Falser (Hg.): *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell: Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld. S. 13–16.
- Meyer, Christine (2021): *Questioning the Canon: counter-discourse and the minority perspective in contemporary German literature*. Berlin.
- Mezzolani Andreose, Antonella (2018): Regards de femmes sur la ville de Didon: le Comité des dames amies de Carthage (1920–1924), in: Jacques Alexandropoulos (Hg.): *Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe–XXIe siècles*. Rabat, [online] <https://books.openedition.org/cjb/1407> [Stand: 19.4.2023].
- Miller, Daniel (Hg.) (2005): *Materiality. An introduction*. Durham, NC.
- Moebius, Stephan (Hg.) (2012): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld.
- Molitor, Jean/Voss, Kaija (2018): *Bauhaus: eine fotografische Weltreise. A photographic journey around the world*. Berlin.
- Motylnska, Monika/Phan, Phuong (2019): »Not the usual way?« On the involvement of an East German couple with the planning of the Ethiopian capital, in: *Architecture beyond Europe. Dossier: On Margins: Feminist Architectural Histories of Migration*, 16, [online] <https://journals.openedition.org/abe/6997> [Stand: 19.4.2023].
- Paboïs, Marc (2003): Les horizons de l'inventaire. Rapports de mission: Cameroun, in: *InSitu. Revue des patrimoines. Les horizons de l'Inventaire*, 3, [online] <https://journals.openedition.org/insitu/1888> [Stand: 19.4.2023].
- Pelizaëus, Ludolf (2001): Kulturerbe, Diskussionsstränge im Rahmen von Restitution und Restauration von Kulturgütern im Mittelmeerraum, in: Bernd Thum/Ludolf Pelizaëus (Hg.): *Mare Nostrum: Wissensraum Mittelmeer: Schwerpunkt Gemeinsames Erbe Mittelmeer? Wer wir sind und wer wir sein wollen?* Stuttgart. S. 66–72, [online] <http://wissensraum-mittelmeer.org/zeitschriften-reviews/> [Stand: 19.4.2023].
- Pelizaëus, Ludolf (2019): »Italien – Mainz – Vukovar. Die Familien von Eltz und von Stadion im Kulturtransfer, Kirche als Kulturträger«, in: Elisabeth Brunert/

- Andras Forgó/Arno Strohmeier (Hg.): *Die Rolle der Kirchen im Kulturtransfer des mittleren und östlichen Europas*. Münster. S. 195–216.
- Pelizaeus, Ludolf (2020): Erinnerungen ohne transkulturellen euromediterranen Kontext. Das Kulturerbejahr 2018 in Frankreich, in: Bernd Thum, Ludolf Pelizaeus (Hg.): *Mare Nostrum: Wissensraum Mittelmeer: Schwerpunkt Gemeinsames Erbe Mittelmeer? Wer wir sind und wer wir sein wollen?* Stuttgart. S. 36–39, [online] <http://wissensraum-mittelmeer.org/zeitschriften-revues/> [Stand: 19.4.2023].
- Pelizaeus, Ludolf (Hg.) (2024): *The Mediterranean. Twenty-Five Years After Barcelona (1995–2020). A Regional Ambition to Be Built? How to Create Innovative Cultural Gateways and Bridges?* Brüssel.
- Piaton, Claudine (2018): Des ensembles composites: appropriation et transformation des demeures ottomanes suburbaines d'Alger aux XIX^e et XX^e siècles. Composite ensembles: The appropriation and transformation of Ottoman suburban dwellings in Algiers in the nineteenth and twentieth centuries, in: *Architecture beyond Europe. Dossier: Fabriques de la tradition*, 13, [online] <https://journals.openedition.org/abe/4291> [Stand: 19.4.2023].
- Rau, Susanne (2016): Raum: Theorien und Konzepte – eine Annäherung, in: Angela Kaupp (Hg.): *Raumkonzepte in der Theologie. Interdisziplinäre und interkulturelle Zugänge*. Ostfildern. S. 21–38.
- Richardson, Catherine/Hamling, Tara/Gaimster, David (2016): Introduction, in: *Handbook of Material Culture*. London. S. 3–27.
- Scharabi, Mohamed (1989): *Kairo: Stadt und Architektur im Zeitalter des europäischen Kolonialismus 1989*. Tübingen.
- Scholz, Susanne/Vedder, Ulrike (Hg.) (2018): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin.
- Süsskind, Patrick (1987): *Die Taube*. Zürich.
- Teichmann, Gabriele (2008): Max Freiherr von Oppenheim – Archäologe, Diplomat, Freund des Orients, in: Charlotte Trümpler (Hg.): *Das große Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860–1940). Begleitbuch zur Ausstellung Das Große Spiel – Archäologie und Politik*. Köln. S. 238–249.
- Théliol, Mylène (2014): Aménagement et préservation de la médina de Rabat entre 1912 et 1956, in: *Les Cahiers d'EMAM*, 22, [online] <http://journals.openedition.org/emam/548> [Stand: 19.4.2023].
- Ulz, Melanie (2017): Afrikanische Kunst in Europa. Kulturelle Aneignung und musealer Umgang am Beispiel der höfischen Kunst aus Benin, in: Julia Allerstorfer/Monika Leisch-Kiesl (Hg.): *»Global Art History«*. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*. Bielefeld. S. 216–238.
- Volait, Mercedes (2013): The reclaiming of »Belle Époque« Architecture in Egypt (1989–2010): On the Power of Rhetorics in Heritage-Making. La reconquête de l'architecture »Belle Époque« en Égypte (1989–2010): du pouvoir de la rhétorique

- sur le patrimoine, in: *Architecture beyond Europe*. Dossier: *Colonial Today*, 3, [online] <https://journals.openedition.org/abe/371> [Stand: 19.4.2023].
- Volait, Mercedes/Piaton, Claudine (2003): L'identification d'un ensemble urbain du XXème siècle en Egypte: Héliopolis, Le Caire, in: *InSitu. Revue des patrimoines. Les horizons de l'Inventaire*, 3, [online] <https://journals.openedition.org/insitu/1267> [Stand: 19.4.2023].
- Vorlauffer, Karl (2001): Kolonialstädte in Ostafrika. Genese, Funktion, Struktur, Typologie, in: Horst Gründer/Peter Johanek (Hg.): *Kolonialstädte – Europäische Enklaven oder Schmelztiegel der Kulturen*. Münster. S. 145–201.
- Voß, Susanne/Pilgrim, Cornelius von (2008): Ludwig Borchardt und die deutschen Interessen am Nil, in: Charlotte Trümpler (Hg.): *Das große Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860–1940). Begleitbuch zur Ausstellung Das Große Spiel – Archäologie und Politik*. Köln. S. 294–305.
- Warnke, Ingo (Hg.) (2009): *Deutsche Sprache und Kolonialismus. Aspekte Der Nationalen Kommunikation 1884 und 1919*. Berlin.
- Welsch, Wolfgang (1995): *Transkulturalität*, Forum interkultur.net, [online] <https://www.yumpu.com/de/document/read/8998006/transkulturalitat-forum-interkultur> [Stand: 19.4.2023].
- Zanasi, Giusi (Hg.) (2018): *Das Mittelmeer im deutschsprachigen Kulturraum: Grenzen und Brücken*. Tübingen.
- Zeuner, Ulrich (o. J.): *Landeskunde und interkulturelles Lernen. Eine Einführung*, TU Dresden, [online] https://wwwpub.zih.tu-dresden.de/~uzeuner/studierplatz_landeskunde/zeuner_reader_landeskunde.pdf [Stand: 19.4.2023].

Internetquellen

- ERA (2011): Alois Riegl and the Modern Cult of the Monument, [online] <https://www.eraarch.ca/2011/alois-riegl-and-the-modern-cult-of-the-monument/> [Stand: 15.03.2024].
- Briegleb, Till (2022): 50 Jahre Unesco: Weltkulturerbe in Gefahr, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.11.2022, [online] <https://www.sueddeutsche.de/kultur/unesco-delp-hi-kulturerbe-welterbe-klimawandel-kulturgutschutz-1.5697883?reduced=true> [Stand: 15.03.2024].
- Charles Auguste Kessler (o. D.): Geneanet, [online] <https://gw.geneanet.org/papillonverre?n=kessler&oc=&p=charles+auguste> [Stand: 19.4.2023].
- Cultural Studies Culture and Organization (o. D.): Leuphana Universität Lüneburg, [online] <https://www.leuphana.de/graduate-school/masterstudiengaenge/cultural-studies-culture-and-organization.html> [Stand: 18.03.2024].
- Falser, Michael (2021): *Deutsch-koloniale Baukulturen. Eine globale Architekturgeschichte in 100 visuellen Primärquellen*. Ein von Michael Falser betreutes Kata-

- log- und Ausstellungsprojekt an der TU München am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, [online] <https://arthist.net/archive/35092> [Stand: 19.4.2023].
- Grete Güterbock (o.D.): transdifferenz, [online] <https://www.univie.ac.at/transdifferenz/index.php?id=6¶m1=34> [Stand: 19.4.2023].
- InVisu (o.D.): InVisu, [online] <https://invisu.cnrs.fr/> [Stand: 19.4.2023].
- L'émigration allemande en Algérie (o.D.): CDHA, [online] <https://www.cdha.fr/lemigration-allemande-en-algerie> [Stand: 19.4.2023].
- O.A. (o.D.a): Rabat, capitale moderne et ville historique (Maroc) No 1401, UNESCO, [online] <https://whc.unesco.org/document/152577> [Stand: 19.4.2023].
- O.A. (o.D.b): Tanger, patrimoine mondial de l'Unesco ?, *aupaysdusoleilcouchant*, [online] <https://www.aupaysdusoleilcouchant.fr/tanger-patrimoine-mondial-de-lunesco/> [Stand: 19.4.2023].
- Rol-Benzanken (2017): Rabat. Souvenirs de notre ville, *rol-benzanken.blogspot*, [online] <http://rol-benzanken.centerblog.net/rub-rabat-notre-ville--27.html> [Stand: 19.4.2023].
- Stiftung Wissensraum Europa Mittelmeer (o.D.): Stiftung Wissensraum Europa Mittelmeer, [online] <http://wissensraum-mittelmeer.org/> [Stand: 19.4.2023].
- Strohschneider, Peter (2010): Wissen: Zwischen Nibelungen und Landeskunde, Interview, in: *Tagesspiegel*, 3.8.2010, [online] <https://www.tagesspiegel.de/wissen/zwischen-nibelungen-und-landeskunde-7063354.html> [Stand: 19.4.2023].
- Trautmann-Waller, Céline (o.D.): Terrains mouvants. L'ethnologie de Hilde et Richard Thurnwald, Colloque, Université Paris Cité, [online] <https://u-paris.fr/eila/terrains-mouvants-lethnologie-de-hilde-et-richard-thurnwald-7-8-et-9-j-juillet-2021/> [Stand: 19.4.2023].

Ceuta und Melilla, Städte zwischen den Kulturen

Stationen einer Literaturgeschichte von Oswald von Wolkenstein bis Peter Handke

Hans-Christian Riechers

Abstract *Ceuta and Melilla are Spanish exclaves on the North African coast. They were conquered by Europeans in the 15th century and remained fortresses for a long time until they developed into modern colonial ports around 1900. After Moroccan independence in 1956, they remained Spanish. Today they are known as key sites of European demarcation to the south. Literary texts have accompanied the development of these two cities for 500 years. This article presents and interprets some of the most representative of them.*

Keywords: Colonialism, Morocco, Calderón, Juan Goytisolo, Migration, Peter Handke

1. Ceuta und Melilla in Gegenwart, Geschichte und Literatur

Die Städte Ceuta und Melilla liegen als territoriale Exklaven Spaniens an der afrikanischen Küste. An der Landseite grenzen sie nur an Marokko, umfasst von meterhohen Grenzzäunen, die auf vielfache Weise technisch und personell überwacht sind, Prototypen der militarisierten EU-Außengrenzen. Seit den 1990er Jahren kommen von hier immer wieder Nachrichten über Grenzüber tretungen durch subsaharische und maghrebinische Migrantinnen und Migranten, über Gewalt und Tod bei dem Versuch, das Staatsgebiet des EU-Mitglieds Spanien zu erreichen bzw. andersherum: Menschen davon abzuhalten. Eine Vorstellung von den Städten und der merkwürdigen Geschichte, der sie ihre Lage und Zugehörigkeit verdanken, verbindet sich mit diesen Nachrichten kaum je. Die einzigartigen Kontaktzonen, die hier seit Jahrhunderten zwischen christlicher und muslimischer, zwischen europäischer und afrikanischer bzw. arabischer Sphäre liegen, sind in Europa außerhalb Spaniens weithin unbekannt. Es gibt viele Wege, sich ihnen zu nähern, per Schiff, im Flugzeug, durch Gespräche mit Einheimischen, mit Expertinnen und Experten für Politik und Migration, durch Geschichtsbücher und Nachrichten. Und ein Weg ist, den Blick der Literatur zuzuwenden, die die

Geschichte dieser Städte begleitet, und zu erkunden, welche Bilder der Städte hier entworfen, welche gewaltigen und welche subtilen Konflikte in diesem Raum der Möglichkeiten ausgehandelt wurden.¹

Als Portugal Ceuta, die Stadt auf der afrikanischen Seite der Straße von Gibraltar, eroberte, stand dies einerseits noch im Kontext der europäischen Kreuzzugsbewegung, andererseits war es der frühe, noch nicht einmal als solcher wahrnehmbare Auftakt zur europäischen Kolonialexpansion, die bis in 20. Jahrhundert anhielt und die Globalgeschichte bis heute geprägt hat. Dieser Tag im August 1415 war eine der Schwellen, über die das Mittelalter Schritt für Schritt in die Neuzeit trat (neben anderen, die ebenso wenig an zentralen Orten stattfanden, wie der Ankunft einer spanischen Flottille auf der Antilleninsel Guanahaní 1492 und dem Thesenanschlag in Wittenberg 1517).

Ceuta hieß bis 1415 arab. Sebta (سبتة), was sich von lat. *Septem* bzw. *Ad Septem Fratres* (zuvor gr. ἑπτάδελφοι) herleitete, einer geographischen Bezeichnung, die auf die Stadt übergegangen war. Im Jahr 711 war von hier aus das arabisch-berberische Invasionsheer über die Straße von Gibraltar gekommen. Damit verbunden ist die alte Sage vom Grafen Julian (Conde don Julián), dem Statthalter Ceutas, der den westgotischen König in Toledo an die Muslime verraten habe, weil dieser sich an Julians Tochter vergangen habe. Diese Sage um Verrat und Invasion ist ein grundlegender spanischer Geschichtsmythos, der die Stadt Ceuta mit den Jahrhunderten der muslimischen Herrschaft auf der Iberischen Halbinsel verbindet.

Als die muslimischen Zentren von al-Andalus im Zuge der sog. *reconquista* im Verlauf des Mittelalters an Bedeutung verloren oder an die christlichen Reiche verloren gingen, erlebte Ceuta im Spätmittelalter eine Blütezeit. Bedeutende Gelehrte wie al-Idrisi und Ibn Battūta, Ibn Tufail und der jüdische Maimonides-Schüler Josef ben Jehuda sind mit dieser Epoche in der Geschichte Ceutas verbunden.

Die Eroberung der wohlhabenden Hafen- und Handelsstadt mit ihren Kontoren, Schulen und Moscheen im Jahr 1415 setzte dem ein Ende. Die Geschichte dieser Eroberung wurde einige Jahrzehnte später von Gomes Eanes de Azurara (oder: Zurara) aufgezeichnet, dem portugiesischen Hofchronisten, der heute vor allem durch seine *Chronik der Entdeckung und Eroberung Guineas* bekannt ist, mit der er den Mythos um Prinz Heinrich ›den Seefahrer‹ (Henrique ›o Navegador‹) nachhaltig prägte. Ausführlich schilderte er die portugiesischen Motive und Vorbereitungen sowie den Kampf um die Stadt Ceuta. Beeindruckend ist die Klage, die er den aus der Stadt geflohenen muslimischen Einwohnerinnen und Einwohnern in den Mund legt:

1 Unter dem Titel *Europas letzte Festungen. Reise nach Ceuta und Melilla* habe ich 2022 eine (Kultur-)Geschichte dieser außergewöhnlichen Orte von der Antike bis in die Gegenwart veröffentlicht. Dieser Beitrag versteht sich als Zusammenschau und Ergänzung der darin en passant vorgestellten Literaturgeschichte.

Du Blume unter den Städten Afrikas, wo werden deine Einwohner einen Ort finden, um eine ähnliche Stadt zu gründen? Wohin werden sich von nun an die Mauern wenden, die aus der Ferne kamen, aus Äthiopien, aus Alexandria, aus Syrien, aus dem Land der Berber, aus Assur, das im Reich der Türken liegt, oder aus dem Osten, den Ländern jenseits des Euphrat, aus Indien oder aus all den vielen Ländern, die sich jenseits des Horizonts befinden? Denn sie alle kamen zu dir, beladen mit so vielen und so reichen Waren. Wo werden sie einen ähnlichen Ort finden, um Anker zu werfen? [...] Wer von uns wird jetzt, wenn er [in der Frühe] aufsteht, die Tragesel mit Seidenstoffen aus Damaskus sehen, die Häuser angefüllt mit Edelsteinen aus Venedig oder die großen Säcke mit Gewürzen, die aus der libyschen Wüste zu uns kamen? (Zit. n. Schmitt 1984: 51f.)

Dieser wortreiche Abschied zeigt, welche ungeheuren Hoffnungen und Begehrlichkeiten für die Portugiesen mit der Eroberung Ceutas verbunden waren, sonst wäre eine derart kostspielige Expedition auch kaum angestrengt worden (vgl. Abulafia 2013: 476f.). Der Orienthandel im Mittelmeer brachte kostbare Gewürze wie Muskat und Nelken von den Molukken, Pfeffer, außerdem Moschus aus Tibet, Sandelholz aus Indien oder Baumwolle aus Syrien und Ägypten nach Westen. Andersherum wurden zum Beispiel Salz und Korallen gehandelt.² Ceuta war im 14. Jahrhundert einer der wichtigen Umschlagplätze für solche Waren im westlichen Mittelmeer.

Indessen verdient auch eine andere Passage in Azuraras Chronik aus der Perspektive interkultureller Literaturwissenschaft besondere Aufmerksamkeit; sie steht am Anfang der Eroberung Ceutas, nachdem das christliche Heer an Land gegangen ist und vor den Toren der Stadt mit muslimischen Verteidigern kämpft. Azurara hebt hier einen riesenhaften Kämpfer hervor, der, vollkommen nackt, nicht einmal Waffen getragen und stattdessen Felsbrocken auf die Angreifer geworfen habe. Sein »Anblick war furchterregend, denn sein ganzer Körper war schwarz wie eine Krähe, und er hatte sehr lange, weiße Zähne« (Azurara 1936: 99).³ In dieser Gestalt treffen mehrere Markierungen von Fremdheit zusammen, nicht allein die Hautfarbe und Körpergröße, sondern auch die Nacktheit: Sie legt nahe, dass dieser Kämpfer eine Steigerung der maurischen Kämpfer ist, denn anders als die christlichen Ritter trugen maurische Kämpfer normalerweise keine schweren Harnische, was auch Azurara ausdrücklich erwähnt (vgl. Azurara 1936: 94); außerdem

-
- 2 Arabische Wörter, die sich in Europa durchgesetzt haben, vermitteln einen Eindruck vom kulturellen Gefälle und vom Warenhandel: »Watte« (aus Baumwolle), der »Tarif« (die feste Steuer- oder Preisliste), »Zenit« oder »Ziffer« sind solche Fremdwörter (vgl. Osman 2010).
 - 3 Als Azurara dies schrieb, war der Anblick dunkelhäutiger Menschen in Portugal nicht mehr ungewöhnlich, da man begonnen hatte, Bewohnerinnen und Bewohner der Kapverdischen Inseln und Senegambiens auf Beutezügen dorthin zu verschleppen und zu versklaven. Azurara selbst berichtete von der Ankunft des ersten Schiffs mit Versklavten an der Küste der Algarve (vgl. Azurara zit.n. Pögl/Kroboth 1989: 217–219). Zum Zeitpunkt der Einnahme Ceutas war der Weg um das Kap Bojador noch nicht erkundet.

werden sie in die Nähe dieser ganz fremden Figur gerückt, was ihre Andersartigkeit unterstreicht. Die Anlehnung an den mythischen Kampf von David gegen Goliath spielt hier ebenfalls eine Rolle, gerade weil sie die Kräfteverhältnisse vertauscht: Das Kreuzfahrerheer war den Verteidigern der Stadt überlegen; der Kampf gegen den Riesen kaschiert dies und heroisiert die Einnahme Ceutas. Diese mächtige Symbolgestalt des fremden Afrikas muss erst fallen, damit die übrigen Verteidiger den Mut verlieren und vom Strand hinter die Mauern fliehen – der Anfang vom Ende der Stadt Medina Sebta.

Etwas Vergleichbares wie Azuraras Chronik gibt es für die spanische Eroberung Melillas im Jahr 1497 nicht, die auch weitaus unspektakulärer war: Ein spanisches Expeditionskorps traf in der Nähe einer kleinen Stadt namens Malila (مليلية) ein. Einstmals vom ersten Kalifen von Al-Andalus, Abd ar-Rahman III., als Vorposten nach Osten hin gegründet, war Malila mittlerweile durch Kriege zwischen nordafrikanischen Reichen ruiniert und wurde den Spaniern von der Bevölkerung kampflos überlassen. In beiden Fällen besserten die Europäer die Festungsmauern aus und ließen eine Garnison zurück, um die exponierten Städte gegen Belagerungen zu verteidigen, die bald einsetzen und mitunter Jahre dauern konnten.

2. Renaissance

Der Chronist Azurara beschreibt die im Jahr 1415 im Hafen von Lissabon versammelte Kreuzfahrerflotte mit ihren vielen Masten als einen kahlen, laub- und fruchtlosen Wald, der sich jedoch in dem Moment, als am Tag des Aufbruchs die Flaggen und Segel gehisst wurden, in einen Garten voll bunter Blüten und Blätter verwandelt habe (vgl. Azurara 1936: 81f.). Auf den Aussichtsterrassen Lissabons habe die von der Pest gepeinigte Bevölkerung sich zusammengefunden, um das prachtvolle Schauspiel der ausfahrenden Flotte zu beobachten und Gott dafür zu preisen, dass er dem Land Portugal einen so großen König geschenkt habe (vgl. Azurara 1936: 84). Wie auch sonst bei Azurara, und wie es zeittypisch ist, spielt die Legitimation der Handlung durch religiöse Gründe eine große Rolle: So will der König von Portugal seine Schuld, Krieg gegen den christlichen Nachbarn Kastilien geführt zu haben, durch einen Kreuzzug gegen die Muslime austilgen. Es wird aber auch deutlich, dass es für den Adelsstand – repräsentiert durch die Prinzen – zum Selbstverständnis, zur Selbstrechtfertigung und auch zur ökonomischen Basis gehörte, Krieg zu führen. Da man mit Kastilien Frieden geschlossen hatte und nicht mehr an andere, gar muslimische Reiche grenzte, sah man sich jenseits des Meeres um. Luís de Camões, der mit den *Lusiaden* (*Os Lusíadas*) das klassische portugiesische Epos schuf, schrieb mehr als ein Jahrhundert später, nachdem der Schritt aufs Meer für Portugal längst zum Beginn einer neuen Epoche geworden war:

Es muß der tapfere Sinn, gewöhnt an Krieg,
 Dem Feind begegnen, dem er schaden kann;
 Und wenn er auf dem Festland keinen sieht,
 Bekämpft die Wellen er im Ozean.
 (Camões 1999: 221 = IV, 48)

Camões war selbst Soldat in Ceuta und verlor in einem Kampf ein Auge. Später gelangte er bis in die portugiesischen Häfen im Indischen Ozean, wo er die *Lusitaden* schrieb. Er macht in seinen Versen keinen prinzipiellen Unterschied zwischen dem ersten Schritt in die *Algarve ultramar* genannten Gebiete an den Portugal gegenüberliegenden Gestaden Afrikas und den späteren Eroberungen der Portugiesen jenseits des Meeres, an den Küsten Afrikas, auf den Inselgruppen des Atlantiks, in Brasilien, im Indischen und sogar Pazifischen Ozean. Die Eroberung Ceutas war der erste Schritt des kleinen Landes über das Meer, wo es seinen sagenhaften Aufstieg fand, der, so der Renaissancepoet, selbst in der Antike seinesgleichen suchte: »Genug von dem, was früher war zu loben,/Denn ein viel größerer Mut hat sich erhoben« (Camões 1999: 9 = I,3).

Zu dem Kreuzfahrerheer in Lissabon stießen abenteuer- und beutelustige Adlige und Söldner aus anderen Teilen Europas, namentlich aus England, Frankreich und Deutschland. Auch der Tiroler Dichter und Diplomat Oswald von Wolkenstein scheint sich unter ihnen befunden zu haben, glaubt man seinem Gedicht *Durch abenteuer tal und perg*. Darin schlägt er einen großen Bogen durch Westeuropa, reist über England, Schottland und Irland nach Portugal. Folgt man seiner Darstellung, schloss er sich wohl in Lissabon dem Kreuzzug an.

Von Lizabon in Barbarei,
 gen Septa, das ich weilent half gewinnen
 da manger stolzer mor so frei
 von seinem erb musst hinden aus entrinnen.
 (Oswald von Wolkenstein 2016: 94)⁴

Auch hier ist der Reichtum der Stadt (»erb«) ein Motiv, so knapp die Informationen auch gehalten sind. Was auch immer der konkrete Wahrheitsgehalt dieser literarischen Reisebeschreibung sein möchte, zeigt sie doch den Informations- und Erfahrungsraum eines Reisenden und Schreibenden zwischen Mittelalter und Renaissance, der weit über die Grenzen des Reichs hinaus auch in die entfernten Gegenden Europas reichte (zumal wenn man bedenkt, dass Zeitgenossen ihr Wissen über Ceuta aus antiken Quellen wie Strabon und Pomponius Mela zogen).

4 Ob ein bei Azurara erwähnter deutscher Ritter Oswald war, ist nicht zu entscheiden (vgl. Koller 1997).

Die Stadt Ceuta nimmt hier, in einem Itinerarium, das allein aus christlichen Orten besteht, die Rolle eines äußersten Vorpostens ein. Das reisende und dichten-
de und wohl auch kämpfende Ich war dabei, als die räumlichen Grenzen der Chris-
tenheit um diese eine Stadt erweitert wurden.

3. *Siglo de Oro*

Nachdem die spanischen und vor allem portugiesischen Versuche, größere Teile Nordwestafrikas zu erobern, ins Stocken geraten und schließlich gescheitert waren, blieben die beiden Orte über Jahrhunderte eingemauerte Festungen an feindlicher Küste. Als Portugal in der Schlacht von Alcácer-Quibir (1578) in Marokko sogar seinen König, den jungen Sebastião I, verlor, führte dies letztlich dazu, dass Portugal an die spanische Krone fiel. Pedro Calderón de la Barca Drama *El príncipe constante* (dt. *Der standhafte Prinz*) wurde 1629, also mitten in der Periode der Personalunion, in Madrid uraufgeführt. Es handelt von Begebenheiten, die sich nicht allzu lange nach der Eroberung Ceutas zutragen, nämlich dem erfolglosen portugiesischen Angriff auf Tanger im Jahr 1437, bei dem der Prinz Fernando gefangen genommen wurde. Dieser wandte sich mehrfach in Briefen an seine Brüder, den König und den Prinzen Henrique (der sich nach der Niederlage ins sichere Ceuta zurückgezogen hatte), in denen er um Befreiung bat, aber letztlich erfolglos. Zunächst noch als wertvolle Geisel behandelt, starb er schließlich unter elenden Umständen in der Gefangenschaft in Fès.

In Calderóns *Comedia* vom standhaften Prinzen (die um 1800 in Deutschland eine zweite Karriere feierte)⁵ verlaufen die Ereignisse anders. Henrique reist hier nach Lissabon und kehrt mit einer Vollmacht des Königs zurück, Fernando tatsächlich zu befreien, und zwar im Tausch gegen die Stadt Ceuta. Jedoch der fromme Prinz weigert sich, auf diesen Handel einzugehen. Ceuta, eben erst für das Christentum erobert, sei eine Stadt, »Die dem wahren Glauben Gottes/In Verehrung und in Liebe/Kirchen aufgerichtet hat« (Calderón 1928: 346). Und er fragt:

5 Johann Wolfgang Goethe schrieb 1804, nachdem er *Der standhafte Prinz* in der Übersetzung August Wilhelm Schlegels gelesen hatte, voller Begeisterung an Friedrich Schiller, »wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wieder herstellen« (Goethe an Schiller, 28. Januar 1804; Schiller/Goethe 1964: 833f.), und brachte es 1811 in Weimar zur Aufführung. Neuerlich wurde es 1816 in Berlin gespielt (vgl. Strosetzki 2001: 119) und beeinflusste wohl Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*.

Sollen ihre halben Monde
 Schaurige Verfinsterung
 Über unsre Kirchen bringen?
 Soll man plötzlich aus Kapellen
 Ställe für die Pferde machen,
 Aus Altären Pferdetröge, –
 Und wenn diese Schmach nicht käme,
 Sollen sie Moscheen werden?
 Hier verstummt mir meine Zunge,
 Hier versagt der Atem mir,
 Hier erstickte ich vor Gram;
 Der Gedanke bricht mich schon
 Und mein Haar sträubt sich empor,
 Zittern schüttelt meinen Leib.
 (Calderón 1928: 346f.)

Am Ende seiner Rede zerreißt der Prinz die Vollmacht des Königs, »Daß kein Zeichen stehen bleibe,/Um den Menschen zu verraten,/Wie sich Portugal erniedrigt« (Calderón 1928: 346f.), indem es nämlich eine ganze Stadt voller Christinnen und Christen gegen die Freiheit eines Einzelnen preisgebe – eine Stadt wohlgemerkt, die in der Realgeschichte zum Zeitpunkt der Handlung wie auch in Calderóns Gegenwart kaum mehr als eine Garnison beherbergt, also nur den Bruchteil der Bevölkerung der muslimischen Handelsstadt, die dort vorher war. Kurz, Calderón macht aus der Kriegsgefangenschaft und dem vergeblichen Bemühen um Freilassung einen Akt des freien Willens: die Bekenntertat eines christlichen Märtyrers. Dem radikal-frommen Fernando stellt er den Sultan als ganz auf das Diesseits gerichteten Realpolitiker gegenüber. Dieser will mittels der royalen Geisel sein Ziel erreichen, Ceuta zurückzugewinnen. Da diesem Ziel nur der Wille der Geisel selbst im Wege steht, versucht der Sultan, diesen Willen zu brechen, indem er den Prinzen zum Sklaven erniedrigt – eine Behandlung, an der Fernando letztlich zugrunde geht, ohne jedoch seine Standhaftigkeit im Glauben aufzugeben. Den Sultan also treibt die Unbeirrbarkeit seines Gefangenen in die Unmenschlichkeit, wie er schließlich selbst beschämt einsehen muss. Hat er den Prinzen vorher einen Barbaren genannt, als dieser gegen alle Vernunft auf seiner religiösen Überzeugung beharrte, muss er sich dafür von christlicher Seite selbst so nennen lassen, als er den Prinzen misshandelt. Die Frage, wer wahrhaft barbarisch sei, steht also im Raum, aber eine wirklich offene Frage ist es nicht. Der Prinz wird als vorbildlich gezeichnet, er weist über die irdischen Handel zwischen Christen und Muslimen hinaus, und seine (konstante) Tugend übertrifft sogar die vergängliche (inkonstante) Schönheit der Sultanstochter Fénix, mit der er im Garten zu Fès Sonette austauscht. Damit inszeniert er letztlich die Überlegenheit der auf das Transzendieren des Irdischen gerichteten christlichen

Religion, und sein Tod ist der eines großen christlichen Glaubenszeugen.⁶ Mit diesem Bild eines gewaltlosen Märtyrers könnte alles verklärt enden. Doch im Drama führt am Ende der Geist des ›Heiligen Prinzen‹ die angerückten Portugiesen zum Sieg über das Heer des Sultans.⁷

Die Stadt Ceuta, das Gegenpfand zum Leben des Prinzen, steht bei Calderón zwischen den Religionen und den politischen Mächten;⁸ gerade darum kommt ihr in der religiös kodierten Geschichte der beginnenden europäischen Expansion diese Schlüsselrolle zu. Sie wird in diesem Drama zur symbolischen Grenze zwischen Christen und Heiden, Europa und dem Rest der Welt, mehr noch, ihr Besitz wird durch das Opfer des Prinzen zum Unterpand der heilsgeschichtlichen Sendung Portugals/Spaniens. Dies ist der »propagandistische Charakter« (Strosetzki 2001: 123) des Stücks.

Wie Ceuta, so steht auch Melilla im Zentrum eines Dramas des *Siglo de Oro*, nämlich Juan Ruiz de Alarcóns Stück *La manganilla de Melilla* (erschienen 1634, aber vermutlich um 1620 entstanden; dt. *Die Kriegslust von Melilla*). Schon in der Eingangsszene dieses Stücks sind die Identitäten ambivalent: Ein spanischer Soldat spioniert, als ›Maure‹ verkleidet, im Grenzland um Melilla, wo ihm eine muslimische Edelfrau in die Hände fällt, die ihn im Dunkel der Nacht für einen Muslim hält und daher bittet, sie nach Fès zu bringen. Stattdessen bringt er sie jedoch nach Melilla, also in die Hände der Christen. Kurz vor der Stadt will er sich in einem Wald an ihr vergehen und zückt, als sie sich wehrt, einen Dolch. Dabei wird er von einer Patrouille aus Melilla überrascht, was die Gefangene aus seinen Händen rettet.

Juan Ruiz de Alarcón war selbst ein Grenzgänger, und zwar zwischen Europa und Amerika. Geboren wurde er 1581 im für seine Silberminen bekannten Taxco (Mexiko), das heute nach seinem berühmten Sohn Taxco de Alarcón heißt. In seinem Leben wechselte er mehrmals zwischen Amerika und Europa hin und her, lebte in Sevilla, Mexiko-Stadt, schließlich Madrid. Ihm wurde nachgesagt, von Juden oder ›Mauren‹ abzustammen, unter den Bedingungen der *limpieza de sangre* (›Blutreinheit‹) schwerwiegende Verdächtigungen. Vielleicht befähigten ihn diese Erfahrungen, die Ambivalenzen der zeitgenössischen Gesellschaft besonders sensibel wahr-

6 Zur Parallelität zwischen der schönen Sultanstochter Fénix und der Stadt Ceuta vgl. Porqueras (1977: 695): »Fernando no solo se ha vencido a sí mismo para conservar a Ceuta sino que se ha vencido también en un posible amor a Fénix (que tanto paralelismo en la obra tiene con Ceuta)«. Porqueras recurriert in seinem Aufsatz auf Arbeiten von Wolfgang Kayser und Leo Spitzer.

7 Der Legende nach hatte der Apostel Jakobus in der Schlacht von Clavijo (844) die christlichen Truppen in dieser Weise zum Sieg geführt. Der portugiesische Prinz wird so zum spanischen Schutzpatron stilisiert (vgl. Strosetzki 2001: 119).

8 Auch in dieser Zwischenposition gleicht sie Fénix, die in der Inszenierung Karl Immermanns am Düsseldorfer Schauspiel als einzige ›maurische‹ Figur nicht schwarz geschminkt war; darauf weist Porqueras (1977: 698) hin.

zunehmen, und vielleicht ist es auch nicht ganz unwichtig hervorzuheben, dass Alarcón aus einem Land kam, in dem die Multiethnizität nicht per Dekret aus der Welt geschafft worden war, sondern im Alltag in einer rigiden Ordnung der *Castas* weiterbestand. Als er 1639 in Madrid starb, war er Beamter des *Consejo de Indias*, also der obersten Kolonialbehörde des spanischen Weltreichs.

La manganilla de Melilla steckt nicht nur am Anfang voller Ambivalenzen, und Lüge und Verstellung halten die Mechanik des Dramas in Gang. Alarcón griff dazu auf Berichte über einen Aufstand zurück, der sich 1564, also einige Jahre vor seiner Geburt, zugetragen haben soll, die sogenannten ›*sucesos del morabito*‹. Demnach habe ein Marabut (›*morabito*‹), also ein marokkanischer Sufi-Heiliger, die Bevölkerung in der Umgebung Melillas zu einer Attacke auf die spanische Festung aufgerufen. Mit Allahs und seiner Hilfe, so habe er verkündet, werde die Garnison in einen tiefen Schlaf fallen und die Festung ohne Blutvergießen erobert werden. Der Eroberungsplan sei jedoch verraten und die religiös fanatisierten Angreifer von den Spaniern in einen Hinterhalt gelockt worden.

Demgegenüber geraten bei Alarcón im Grenzland von Melilla, der militarisierten Kontaktzone der Religionen, von vornherein die Zuschreibungen durcheinander. Der christliche Soldat Pimienta, der die muslimische Edelfrau entführt hat, wird für einen *moro* (›Mauren‹) gehalten; die muslimische Edelfrau ist dem christlichen Soldaten moralisch und rhetorisch weit überlegen. Die Zugehörigkeit zu einer Ethnie oder Religion wird von der Zugehörigkeit zur sozialen Schicht und von der persönlichen moralischen Integrität unterlaufen. Die Muslimin erzählt in der gleichen Szene dem christlichen Hauptmann, wie sie schon zuvor von einem maurischen Entführer bedrängt wurde, den sie einen »gesetz- und gottlosen Barbaren« (Alarcón 1959: V. 245f.) nennt, während sie selbst zugleich Allah anruft: Der »Barbar« ist nicht der »Maure« oder der Muslim, sondern derjenige, der seine Handlungen keinem Gesetz und keinem Gott unterstellt. Das gilt sowohl für den muslimischen als auch für den christlichen Entführer. Weiter geht es damit, dass Alima, so heißt die Edelfrau, den ritterlichen Hauptmann der christlichen Soldaten bittet, sie ihrem Entführer abzukaufen, damit sie seine »Sklavin« (Alarcón 1959: V. 332) sei und nicht die des zügellosen Soldaten Pimienta.⁹

Später im Stück ruft der Marabut die Muslime der Umgebung von Melilla auf, sich vom Propheten Mohammed loszusagen und allein Gott selbst – und ihm selbst, seinem Werkzeug – zu unterstellen (Alarcón 1959: V. 2433–2440). Der Fanatiker lehnt einen Vermittler zwischen sich und Gott ab. Nicht der Islam, sondern ein bestimmter Fanatismus, der einen der wesentlichen Glaubenssätze im Islam – »und Moham-

9 Die Literaturwissenschaftlerin María M. Carrión betont die Ambivalenz, die Alarcón der vermeinten Eindeutigkeit ethnisch-religiöser Identitätszuschreibungen in seiner Zeit abringt, er »stellt die starren gesetzlichen und kulturellen Rahmenbedingungen der ›limpieza de sangre‹ in Frage« (Carrión 2009: 172).

med ist sein Prophet« – leugnet, wird im Stück verurteilt. Während also Calderón einen – nur auf den ersten Blick gewaltlosen – (christlichen) Fanatismus im Märtyrer-Prinzen verkürt, verurteilt Alarcón (muslimischen) Fanatismus als die Torheit derjenigen, die zu den Waffen greifen und blind in ihr Verderben laufen.

4. Zeit des Protektorats

Ceuta und Melilla blieben über Jahrhunderte als spanische Festungen an der afrikanischen Küste erhalten. Sie waren Vorposten, die das spanische Festland und die Schifffahrt im Alboránmeer (dem äußersten westlichen Mittelmeer zwischen der Straße von Gibraltar und den Balearischen Inseln) vor Überfällen schützten. Ihre Bedeutung war also vollkommen defensiv. Erst als Spanien sein Kolonialimperium im 19. Jahrhundert – zunächst durch die Unabhängigkeitsbewegungen in Lateinamerika und dann im Krieg gegen die USA im Jahr 1898 – sukzessive verlor, wuchs eine politische Bewegung, die ihr Augenmerk wieder auf Marokko legte, die der sogenannten ›Africanistas‹, die neue imperiale Handlungsmöglichkeiten ihrer Nation in einer Beteiligung am ›Wettlauf um Afrika‹ sahen. Diese Bewegung gewann immer wieder an Einfluss in der spanischen Politik, auch wenn sie sich nie dauerhaft durchsetzen konnte. So wurde Nordmarokko Schauplatz spanischer militärischer Kampagnen, die zwar einige Gebiete um die beiden Städte herum eroberten, ohne dass jedoch eine größere spanische Kolonie etabliert worden wäre.

Erst im Zuge der beiden internationalen Marokko-Krisen zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurde durch Verhandlungen unter den europäischen Kolonialmächten ein spanisches Protektorat installiert, das den äußersten Norden Marokkos umfasste, während Frankreich den Großteil des Landes besetzte. Ceuta und Melilla entwickelten sich zu modernen kolonialen Hafenstädten, in denen Rohstoffe aus Afrika nach Europa und Soldaten von Europa nach Afrika gelangten, aber z.B. auch Saisonarbeiter und Saisonarbeiterinnen aus dem spanischen Protektorat ins französische Algerien. Das Territorium von Spanisch-Marokko war für Spanien militärisch und administrativ indessen kaum zu kontrollieren, und im Jahr 1920 gipfelten lokale Aufstände in einem Kolonialkrieg, der fast das ganze Protektorat erfasste. Im Juli 1921 kam es in der Schlacht von Annual bei Melilla zu einer gravierenden Niederlage der spanischen Streitkräfte. Diese als ›Desastre de Annual‹ in das spanische kollektive Gedächtnis eingegangene Schlacht ist der Gegenstand einiger Berichte und Romane. Am bekanntesten dürfte Arturo Bareas autobiografischer Roman *La ruta* (dt. *Die unendliche Straße*, geschrieben im Exil 1943 als

zweiter Teil einer Trilogie) sein, der 1990 als Fernsehreihe verfilmt wurde.¹⁰ Barea, der als junger Mann Unteroffizier in Spanisch-Marokko war, erzählt darin von einer Straßenbaustelle, die der Unteroffizier Barea überwacht, nachdem der Aufstand in einer einzelnen Kabyla (d.i. in etwa das Siedlungsgebiet eines ›Clans‹) niedergeschlagen worden ist.

Die Kabyla besteht nur noch aus ein paar rauchgeschwärzten Flecken. Und jetzt bin ich hier. Das Tal gleicht einem Ameisenhaufen. Hunderte von Menschen graben den Boden um und ebnen die Schollen für die Anlage einer breiten Straße, die um den Fuß des Berges herumführen und für die Kabyla einmal von großem Nutzen sein soll. Das alles ist gut und recht, aber die Kabyla wird daraus gewiß keinen Vorteil mehr ziehen, denn sie ist nicht mehr vorhanden. Aber die Leute reden davon, in diesen Bergen gebe es Eisen und Kohle. Vielleicht werden bald ein Bergwerk und eine dazugehörige Stadt an die Stelle der Kabyla treten, vielleicht auch ein Hochofen. Die Straße entlang wird ein mit Erz und Steinkohle beladener Zug laufen. (Barea 2004: 10)

Der Roman erzählt vom Alltag eines jungen Mannes in der Kolonialarmee, der sich in einer verkehrten Welt voller korrupter Offiziere und demoralisierter Soldaten wiederfindet. »Hinter dem Eingang zu jeder Kaserne ist ein Nagel«, erzählt ihm ein Kamerad, »daran hängen wir beim Eintritt unser Menschsein auf; später, wenn wir entlassen werden, können wir uns holen, was davon übrigblieb, wenn noch was da ist« (Barea 2004: 23). Doch weigert sich der Erzähler, diesen Fatalismus zu übernehmen. Statt einem Befehl zu folgen und einen alten, mächtigen Feigenbaum, der dem Straßenbauvorhaben im Weg steht, zu sprengen, schlägt er eine Route vor, die den Baum umgeht. Bareas Erzähler setzt sich für die Belange der Kolonisierten ein, versorgt Kranke und kämpft beharrlich darum, den alten Baum zu erhalten. Dieser Feigenbaum steht für vieles: die alte Würde des Landes, das die spanische Armee betreten hat, aber auch eine imaginierte und idealisierte Vergangenheit, deren Spuren er hier noch finden zu können glaubt. Sein Respekt vor dem Feigenbaum inmitten einer ausgelöschten Kabyla ist aber vor allem das Symbol des Unterscheidungsvermögens zwischen Gut und Böse, der Erkenntnis des Sündenfalls, der mit dem militärischen Eindringen in dieses Land verbunden ist, und damit seiner erwachenden humanitären Gesinnung.

Desillusioniert bekennt der Erzähler, dass die spanischen Eroberungsversuche das Land zugrunde gerichtet hätten: »Während der ersten fünfundzwanzig Jahre dieses Jahrhunderts war Spanisch-Marokko ein Schlachtfeld, ein Bordell und eine

10 Andere bekannte Texte, die sich mit diesem Krieg befassen, reichen von José Díaz Fernández' Antikriegsroman *El Blocao* (1928) bis hin zu Francisco Francos propagandistisch überformten Erinnerungen *Diario de una bandera* (1956).

riesige Kneipe« (Barea 2004: 45). Letzteres galt natürlich für die Städte in der Etappe: »Was Ceuta an Ablenkung zu bieten hatte, waren Kneipen, Bordelle und Spieltische in einem Kasino« (Barea 2004: 157). Überhaupt ist es vielsagend, dass die Autoren dieser Zeit selten vergessen, ihre »Eroberungen« zu erwähnen, nämlich die als exotisch markierten, muslimischen oder jüdischen Frauen in den Bordellen Spanisch-Marokkos. Der Triumph, die Frauen des fremden Landes körperlich erobert zu haben, ersetzt die ausbleibende militärische Eroberung dieses Landes, in dem für die spanischen Soldaten nur Entbehrung, Leid und Scham zu finden sind. Dieses Bild von Marokko ist ein Gegenentwurf zur Franco-Propaganda.

Gleichzeitig kann man bei Barea aber einen Orientalismus finden, der dem Marokko-Bild des 19. Jahrhunderts – sei es bei dem großen spanischen Romancier Benito Pérez Galdós oder schon früher und international berühmter bei Eugène Delacroix – folgt. Vor allem die Stadt Xauen (heute Chefchaouen) im Rif-Gebirge mit ihrer maurisch-jüdischen Medina hat es seinem Erzähler angetan, gerade so, als hätte er die fehlende Scherbe eines vor Jahrhunderten (mit den Expulsionsedikten gegen die jüdische und muslimische Bevölkerung) zerbrochenen Gefäßes entdeckt. Demgegenüber wirkt die koloniale Hafenstadt Ceuta wie »eine andalusische Kleinstadt auf der anderen Seite der Straße von Gibraltar« (Barea 2004: 66).

Doch ist das Marokko, das Bareas Erzähler als das Eigentliche erlebt, unvereinbar mit der (europäischen) Moderne, die durch die spanischen Soldaten ins Land getragen wird:

Im heutigen Xauen aber wird niemand mehr finden, was ich beschrieben habe. Vor vielen Jahren ist das alles verlorengegangen. Die spanische Invasion hat den Zauber der alten Stadt ausgetrieben. Heutzutage wird die Wolle mit den Kunstfarben der I.G. Farbenindustrie bearbeitet und mit Baumwolle gemischt. (Barea 2004: 114)

Barea erzählt diese Begebenheiten und inneren Reflexionen als Teil einer autobiografischen Bildungsgeschichte, die einen »Rebellen« aus ihm gemacht habe. Doch diese Phase der Erzählung endet abrupt, als der Erzähler unmittelbar nach den Ereignissen vom Juli 1921 aus dem Westen des Protektorats per Schiff nach Melilla versetzt wird, wo er noch die Spuren der für die spanische Armee katastrophalen Kämpfe sieht. Hier bricht der Erzählduktus. Seitenlang beschreibt Barea die Leichen der Soldaten, die von den frisch eingetroffenen Truppen unbestattet vorgefunden werden (und die tatsächlich auch durch Fotografien in der Presse Empörung in Spanien erregten), wobei er mehrere Schreibweisen versucht: realistische und metaphorische Beschreibungen, aber auch wiederholt rhetorische Gesten der Unsagbarkeit:

Ich kann die Geschichte Melillas im Juli 1921 nicht erzählen. Ich war dort, aber ich weiß nicht, wo ich war; irgendwo inmitten von Schüssen, Granaten und Maschinengewehrgeknatter, schwitzend, schreiend, laufend, auf Steinen oder Sand schlafend, vor allem aber ununterbrochen kotzend, nach Leichen riechend, bei jedem Schritt einen anderen toten Körper findend, der noch schrecklicher war als jener, den ich einen Augenblick [früher] zu sehen bekommen hatte. (Barea 2004: 119)

Anders als der Prinz in Calderóns Drama, der drei Jahrhunderte vorher die Niederlage eines Christenheers in Marokko gewärtigt –

Mag ich auch straucheln, fallen, sterben –
Und mag ich sinken über Christenleichen –
Nicht wird die Kraft aus meinen Armen weichen
(Calderón 1928: 329)

– kann der Erzähler bei Barea sich mit dieser Situation nicht in ein Verhältnis setzen. Statt Rachegelüste zu schüren, macht die Erfahrung ihn, zurück in Madrid, zu einem vehementen Kritiker der Kriegspropaganda.

Neben Bareas Roman dürfte derjenige von Ramón J. Sender (1901–1982) am bekanntesten sein, der nach dem Spanischen Bürgerkrieg als Autor eines der weltweit erfolgreichsten Romane des republikanischen Exils bekannt wurde, *Réquiem por un campesino español* (dt. *Requiem für einen spanischen Landmann*) von 1960. Zu diesem Zeitpunkt lag sein literarischer Erstling *Imán* schon genau dreißig Jahre zurück, ein Antikriegsroman wie Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*, der zwei Jahre zuvor veröffentlicht wurde. In diesem Roman beschreibt Sender den Weg des einfachen Soldaten Viance, genannt Imán, zurück von Annual bis in die Stadt Melilla. Auf dem tage- und nächtelangen Marsch durch diese Todeszone begegnet Viance der entsetzlichen Unmenschlichkeit des entfesselten Krieges: »[V]on weit hinter den Bergen bis hierher liegt alles voll von Toten, mit eingeschlagenem Schädel und heraushängendem Gedärm. Jeder hat seine Familie und Freunde« (Sender 1931:126). Der Weg erscheint ihm als eine ewige Tortur, in deren unerbittlicher Sonne er schier wahnsinnig wird; seine Gedankengänge werden in auffallend nüchterner Sprache wiedergegeben.

Sender beschreibt durch die Augen eines spanischen Soldaten, der keinen Anteil an der nationalen Sache nimmt, von der die Offiziere und die Zeitungen reden, weil er ihre »Interessen« nicht teilt, »die sie rund um die Welt ausgespannt haben«; aus der Position der Unterdrückten, der spanischen Soldaten ebenso wie der Kolonisierten, sieht man mit Viances Augen nichts als »das eiserne Gitter eines Gefängnisses« (Sender 1931: 142). Es hat ihn hierher verschlagen wie so viele, die kein Geld hatten, und er sieht keine andere Perspektive für sich, als irgendwie den nächsten

Tag zu überleben. Die Dehumanisierung der spanischen Soldaten nicht allein durch die Verachtung ihrer Gegner, sondern durch ihre eigene Militärmaschinerie, durch die Verachtung ihrer Vorgesetzten, dann der stumpfe, von einem jahrhundertealten Rassismus unterfütterte Hass auf die Kolonisierten, die Perspektivlosigkeit und Ersetzbarkeit eines jeden von ihnen, all das beschreibt Sender bis zur Unerträglichkeit. Drei Jahrhunderte zuvor schrieb Calderón:

Auf dem rings verlassnen Schlachtfeld,
Diesem großen Menschengrab,
Das des Todes Bühne scheint,
Bist nur du zurückgeblieben.
(Calderón 1928: 319)

Bei Sender bleibt am Ende kein einziger Mensch übrig: »Keiner wird entlassen von allen, die hierhin kommen.« Was übrig bleibt, ist ein »Hampelmann«, ein »armes, müdes, schmutziges Tier mit erloschener Seele« (Sender 1931: 150). Als der Soldat Viance, der alles gesehen hat, in die belagerte Stadt Melilla zurückgelangt, findet er nicht nur den orientalisierenden Schmuck der Kolonialstadt vor – »ein großer Brunnen aus blauen, arabischen Kacheln (deutscher Herkunft)« (Sender 1930: 195) –, sondern er benutzt hier auch das Wort »kolonial« (Sender 1931: 196), und zwar für die Verhältnisse, die er dort selbst während der Belagerung vorfindet: Schankstuben, Prostitution, ziviles Leben, das sich mit dem militärischen vermischt. »Brocken einer Unterhaltung vor der Tür des Bordells ›Zum guten Ton‹ dringen herüber. Koloniale Ausgelassenheit tobt sich hinter den Gardinen der Mädchenzimmer aus« (Sender 1931: 196).

5. Nach dem Protektorat

Das Protektorat Spanisch-Marokko endete mit der Unabhängigkeit Marokkos im Jahr 1956. Die Städte Ceuta und Melilla, die formal nie zum Protektorat gehört hatten, sondern zu Andalusien gehörten, wurden im Unabhängigkeitsvertrag nicht an Marokko übergeben, sondern blieben bei Spanien, ebenso wie das später von Marokko besetzte Gebiet Westsahara und einige kleine Inseln vor der marokkanischen Küste.

Im Jahr 1970 veröffentlichte der spanische Schriftsteller Juan Goytisolo ein Buch mit dem Titel *Reivindicación del Conde don Julián* (dt. *Rückforderung des Conde don Julián*, 1976), in dem er den alten Geschichtsmythos vom Grafen Julian von Ceuta aufnahm und in seiner eigenen Weise uminterpretierte und damit die traditionelle Version, die im Franquismus die offizielle war, vollkommen umwertete.

Goytisolo, 1931 in Barcelona geboren, war im Jahr 1956, also zum Zeitpunkt der Unabhängigkeit Marokkos, aus Spanien ausgewandert und hatte sich in Paris niedergelassen, wo er zu einem der wichtigsten spanischen Exilschriftsteller wurde. Bevor er den *Conde don Julián* schrieb, war er durch *Señas de identidad* von 1966 (dt. *Identitätszeichen*, 1978) allgemein bekannt geworden. Darin versetzte sich ein nach Spanien Heimgekehrter in einen kritisch-poetischen Strom der Erinnerungen, der Geschichte seiner Familie und des Landes, stets auf der Suche nach der Möglichkeit einer Identifikation mit Spanien, eine Suche, die letztlich vergeblich bleibt, bis auf die Sprache. Keines der beiden Bücher, die heute zum Kanon der spanischen Literatur im 20. Jahrhundert gehören, konnte in Franco-Spanien erscheinen; verlegt wurden sie stattdessen in Mexiko. Goytisolo durchbrach biographisch (indem er in Marokko lebte) und literarisch die starren Grenzen in der alten Kontaktzone zwischen Spanien und Marokko.

Der Erzähler des *Conde don Julián* imaginiert sich hier ein ums andere Mal eine neue Invasion Iberiens. Sein Blick geht (von Tanger aus) über die Straße von Gibraltar zur Iberischen Halbinsel, »zu deiner Rechten blickt ein Greis im Burnus gedankenverloren nach der feindlichen Küste: knappe drei Stunden Seefahrt bis zur undeutlichen Masse des Dschebel-al-Tarik [Gibraltar], und dann unverzüglich weiter zum Guadalete« (Goytisolo 1995: 65), also zu dem Felsen, der nach dem Eroberer Tarik benannt ist, und an den Fluss, wo das Westgotenheer gegen die Invasoren unterlag.

Während der letzten Jahre der Franco-Diktatur geschrieben, ist der Text mehr als ein Versuch, aus dem Exil heraus ein abweichendes Spanien zu restituieren, das von den Siegerinnen und Siegern des Bürgerkriegs geknebelt, erstickt und vertrieben worden ist; er zielt auf ein ganz anderes, auf eine Umwertung der ganzen spanischen Nationalidentität durch ihre völlige symbolische Destruktion, und zwar von innen. Der Erzähler imaginiert sich selbst als Verräter des »heiligen« Spanien. Er klagt gewissermaßen sein Anrecht ein, als ein anderer – Kommunist, Intellektueller, Exilant, Homosexueller, Bewunderer der arabischen Kultur – sich mit Spanien zu identifizieren, mit einem Spanien, das durch die gegenwärtig einzig gestattete Kultur und Geschichte, durch diese spanische Identität nicht repräsentiert ist. Er reist zurück in der Zeit zum Ursprung dieser Identität als ein »neuer Conde don Julián, der finsternen Verrat brütet« (Goytisolo 1995: 16), beschwört die »donjulianesken Invasionspläne«: »großartiger Verrat, Einsturz der Jahrhunderte: grausames Heer des Tarik, Zerstörung des heiligen Spanien« (Goytisolo 1995: 49).

Was Goytisolo fordert, ist ein Neubeginn, der nationale oder kulturelle Identität radikal in Frage stellt: »[D]as Vaterland ist aller Laster Anfang: das rascheste und wirksamste Mittel, sich davon zu kurieren, besteht darin, es zu verkaufen und zu verraten« (Goytisolo 1995: 126) – »allgemeiner Ausverkauf, alles verschleudern: Geschichte, Glauben, Sprache: Kindheit, Landschaften, Familie: die Identität ablehnen, wieder bei Null beginnen« (Goytisolo 1995: 127). Beim Nullpunkt, das heißt dort,

wo mit einem vermeintlichen Verrat alles begann, die uralte Legitimation durch eine Geschichte, die so nie geschehen ist. Beeinflusst vom kritischen Geschichtsbild Américo Castros und seiner Vision eines singulären Zusammenlebens der Kulturen im islamischen Spanien, entwirft Goytisolo die neue Invasion als eine erneute Beseitigung der lähmenden Elemente der christlich-spanischen Kultur. So nimmt die Kritik des spanischen Traditionalismus, im kaleidoskopischen Text des *Conde don Julián*, dessen Metaphern bis zum Zerreißen und darüber hinaus gespannt sind, die Form einer gewaltsamen Überwältigungsphantasie an, einer atemlosen Suada auf das eigene Land, Spanien.

Der Erzähler versucht, durch harsche Subversion, Negation des einen, des traditionellen Spanien ein anderes Spanien wiederzugewinnen, das seines sein könnte. Um sich selbst ein Heim in Spanien zu errichten, was utopisch bleibt, muss er das bestehende Geschichtsgebäude – samt den Denkmustern, dem Habitus seiner Bevölkerung und allem, was die ›Sprache‹ eines Landes ausmacht – einreißen, ein fast paradoxes Unterfangen, da er selbst in diesem Gebäude aufgewachsen und sein Denken von seiner Architektur geprägt ist. Er attackiert es mit einer imaginierten Invasion, die zerstört, was dem traditionellen Spanien heilig ist: etwa die Religion, verkörpert durch die Jungfrau Maria, die wiederum übertragen wird auf die Jungfräulichkeit als kollektive *idée fixe*, der im »Conde don Julián« eine Unmenge sexueller Phantasien entgegengeworfen wird, vor allem tabuisierter Elemente der Sexualität. Nicht zuletzt richtet sich dieser Angriff gegen die Sprache, also das Werkzeug des Schriftstellers, die geistige Atemluft des Intellektuellen Goytisolo, die einzige Hoffnung:

dir fehlt die Sprache, Julián
 von Podien, Kanzeln, Kathedern, Lehrstühlen und Tribünen herab verkünden die
 Spanier stolz ihr Besitzrecht an der Sprache
 uns gehört sie, uns, uns sagen sie
 (Goytisolo 1995: 180)

Deshalb eignet er sie sich vor allem an, und sein Angriff vollzieht sich in diesem Text und in der Umwendung der Begriffe, die er praktiziert:

»Werkzeug des Verrats, du meine schöne Sprache: glatte, schneidende Sprache, Heer von Krummsäbeln, grausame, barsche Sprache!« und er ruft die Reiterkrieger der Ivasoren an: »betrachtet die lockende Meerenge mit euren scharfen Falken Augen: die weißen Wogen, die stürmisch auf die feindliche Küste zugaloppieren: Schaumkämme wie Hengste, die, ins Wasser tauchend, zornig wiehern: sehnsüchtige Ufer von Tarifa, ungeduldiger Fels von Gibraltar!
 Es gilt, euer Wörterbuch zu befreien: die alte Festung der Sprache niederzureißen: es gilt, euch von den Herren Spaniern wieder zu nehmen, was rechtens euch gehört: den Kreislauf der Sprache zu lähmen: ihren Saft aufzusaugen: eins nach

dem andern eure Wörter zurückholen, bis das blutleere, dämmrige Gebäude zusammenfällt wie ein Kartenhaus.« (Goytisolo 1995: 182f.)

Symbol für dieses Unterfangen, das dem Buch den Rang eines Klassikers der modernen spanischen Literatur eingebracht hat, ist der Conde don Julián, die mythische Verräterfigur, die zugleich ein der spanischen Kultur zugrundeliegender Mythos ist, untrennbar verbunden mit der Stadt Ceuta an der Meerenge, von wo das muslimische Invasionsheer einst kam.

Nach Francos Tod, dem Übergang zur Demokratie und Spaniens Integration in die EWG/EU, die NATO sowie in den Schengen-Raum (dem Ceuta und Melilla nicht angehören), sind die Städte zu immer wieder umstrittenen europäischen Außengebieten auf dem afrikanischen Kontinent und zu Brennpunkten der Migration von Süden nach Norden geworden.

Wie am Beginn dieses kurzen literaturgeschichtlichen Stationenwegs über eine lange Strecke, so steht auch an seinem vorläufigen Ende ein Blick in die deutschsprachige Literatur, und wie Oswald, so ist es auch hier ein rund durch Europa (und die Welt) reisender Schriftsteller, der zuerst zu Wort kommt, Peter Handke. In seiner im Jahr 2004 erschienen Erzählung *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* lässt Handke einen vielgereisten Don Juan aus einigen Orten und von einigen Begegnungen mit Frauen erzählen. Auch in Ceuta ist dieser Don Juan gewesen, und er schildert den

verminten und mit mehreren Stacheldrähten durchzogenen Grenzstreifen, welcher trotzdem nicht verhinderte, daß sich die Völker der umliegenden marokkanischen und weiter mauretanischen Wüsten über das von Spanien behauptete Ceuta [sic!] in das verheißene Europa jenseits des Mittelmeers zu schmuggeln versuchten. (Handke 2006: 109f)¹¹

Minen dürften eine der wenigen Techniken der Grenzmilitarisierung sein, die seit den 1990er Jahren um Ceuta und Melilla herum noch nicht ausprobiert wurden. Es entspricht aber der beiläufig eingeflochtenen Drastik der Imagination Handkes in dieser Zeit (auch schon im *Bildverlust* von 2002), der Europas Frieden zerbrechen sieht, wie er in den Jugoslawienkriegen schon zerbrochen ist, ohne dass Europa dies als Zerbrechen seines eigenen Friedens wahrgenommen hätte (vgl. Dreytmüller 2017: 198).

Der Don Juan der Erzählung trifft dort in der Fährstation zwischen Afrika und Europa – »en Ceuta, en Marruecos«, so Handke (Dreytmüller 2017: 202) – auf eine Frau, mit der sich sein Diener »eingelassen hatte« (Handke 2006: 112). Zwischen ihr, einer notorischen Verführerin,¹² und Don Juan, der immun gegen ihre Verführungs-

11 Für diesen Hinweis danke ich Alexander Honold.

12 Handke spricht von einem »Don Juan feminino« (Dreytmüller 2017: 202).

kunst bzw. Bezirkungskunst ist, entspinnt sich eine kurze Szene, die an Kirke und Odysseus erinnert – während Ceuta einer Lokalisierungshypothese nach das Ogygia der Kalypso gewesen sein soll; eine Kalypso-Statue am Eingang der Innenstadt weist dort heute darauf hin. Dort in Ceuta sieht Don Juan auch eine Verfilmung der *Odyssee* im Kino, die vor der Wiedervereinigung mit der Familie endet, aber auch vor dem Mord an den Freiern, also gewissermaßen so notorisch offenbleibt wie das Leben des Don Juan, der bei Handke von sich erzählt. Die Verführungsszene in der Fährstation ist begleitet von einer Anzahl vollzogener und ausbleibender Übergänge nach Europa, die aber in einem radikal auf das Persönliche fokussierten Bereich bleiben, eingebettet in die unbestimmte Situation der »Verdunkelung, bei drohendem Krieg« (Handke 2006: 124) an den Grenzen Europas und mitten darin.¹³

Zehn Jahre nach Handkes Evokation von Grenze und Übergang und Verführung in Ceuta beschreibt der Berliner Lyriker Björn Kuhligk in einer Reisereportage eine Szene an der Grenze von Melilla:

An dem Grenzübergang nach Beni Ensar ist für Fußgänger eine schmale Öffnung gelassen worden. Einkäufe für den Eigengebrauch können mitgenommen werden. Einige transportieren größere Mengen Milch oder Windeln, Paletten mit Fanta-Dosen. Sie werden abgewiesen. Für diese Transporte gibt es 100 Meter weiter einen separaten Übergang. Die Öffnung wird von vier spanischen Polizisten überwacht. Wird der Andrang zu groß und eins der Gitter droht zu kippen, schlagen die beiden wahllos mit ihren Schlagstöcken auf die Leute ein. Ein Mann beschwert sich lautstark. Einer der Polizisten schlägt ihm mit der Faust ins Gesicht. Der Mann geht weiter nach hinten. Niemand reagiert darauf. Es ist normal. (Kuhligk 2015)

Die unmittelbare Reaktion des zentraleuropäischen Beobachters in diesem offenbar rasch niedergeschriebenen Text ist wiederholt ein Schock, eine Fassungs- und Sprachlosigkeit, als überfordere die Situation den hier eine Reportage schreibenden Lyriker in seinem ureigensten Bereich: »Fuck« (Kuhligk 2015).

In dem Langgedicht *Die Sprache von Gibraltar*, das Kuhligk ein Jahr später veröffentlichte, kehrt diese Situation wieder:

13 Spuren der Exklave Ceuta finden sich auch anderswo in Handkes Spanien umkreisenden Texten (Handkes »matière d'Espagne«, so Honold 2017: 280), so im »Torre de Hercules« genannten Vorsprung in Galizien, der an die Säulen des Herakles erinnert, deren eine Ceuta ist, oder in der Konstruktion einer Exklave, wo – »diesseits der fiktionalen Welt des Romans« (ebd.: 270) – keine ist, in *Die Morawische Nacht*. Die Randlage, die Exterritorialität Ceutas sind Vorbilder für diese raumpoetische Orientierung von Handkes Schreiben.

Heute, an einem Mittwoch der Unruhe
 passiere ich die Linie mit dem Pass in der Hand
 ich sehe, wie Schlagstöcke den Grenzverkehr regeln
 ich sehe, wie eine Faust ein Gesicht trifft
 (Kuhligk 2016: 16)

Kuhligks Texte sind das Zeugnis eines Bewohners der Wohlstandsfestung Europa, der die Bedingungen erkundet, die auch seine Existenz betreffen, für die auch er einen Teil der Verantwortung übernehmen muss – nur wie?

Es gibt die Grenze, den Grenzzaun, die Grenzzaunlichter
 es gibt eine Möglichkeit, in einem 4-Sterne-Hotel
 alles miteinander zu verknüpfen.
 (Kuhligk 2016: 31)

Wer hier mit dem richtigen Pass in der Hand unterwegs ist, hat es gut.

Der Beobachter aus dem Norden Europas ist schockiert über das, was er sieht. Aber an diese Reaktion schließt sich die Frage an, was er mit dem anfängt, was er sieht. In Kuhligks Gedicht ist die Antwort immer wieder: darüber nachdenken, welche Rolle das beobachtende Ich darin spielt. Die komplexe und moralisch fragwürdige Situation, in die Kuhligk sich begibt, die »Produktion von Versen über fremdes Leid« (Hermes 2019: 46), die touristische Besuchsfahrt an den Rand der eigenen Wohlstandsrealität, benennt er selbst wiederholt: »ich bin bei den Satten, den Siegern/das ist mein Standpunkt« (Kuhligk 2016: 12).

Das europäische Ich des Gedichts durchläuft einen Reflexionsprozess, in dem es buchstäblich die Grenzen seiner Welt und die Grenzen seiner Sprache erkennt: Was es findet, ist eine Sprache der Demut, eine Sprache der Entwaffnung, die *Sprache von Gibraltar*, wie Kuhligk sie symbolisch nennt, und die der Anfang sein könnte für ein anderes Verständnis dieser merkwürdigen Orte wie auch der in ihrer (Literatur-)Geschichte tradierten Projektionen und Abgrenzungen.

Literatur

- Abulafia, David (2013): *Das Mittelmeer. Eine Biographie*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a.M.
- Alarcón, Juan Ruiz de (1959): *La manganilla de Melilla*. Hg. v. Augustín Millares Carlo. México/Buenos Aires.
- Azurara, Gomes Eanes de (1936): The Conquest of Ceuta. Being the Chronicle of the King Dom João I, in: Virginia des Castro e Almeida (Hg.): *Conquests & Discover-*

- ies of *Henry the Navigator, being the Chronicles of Azurara*. Übers. v. Bernard Miall. London. S. 31–115.
- Barea, Arturo (2004): *Die endlose Straße*. Übers. v. Joseph Kalmer. Hamburg/Leipzig/Wien.
- Calderón de la Barca, Pedro (1928): *Ausgewählte Schauspiele*. Übers. v. Eugen Gürster. München.
- Camões, Luís de (1999): *Os Lusíadas/Die Lusiaden*. Übers. v. Hans Joachim Schaeffer. Heidelberg.
- Carrión, María M. (2009): *Jano colorido. La justa raza poética de Juan Ruiz de Alarcón*, in: Joaquín Álvarez Barrientos (Hg.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid. S. 171–182.
- Dreymüller, Cecilia (Hg.) (2017): *Peter Handke y España*. Madrid.
- Goytisolo, Juan (1995): *Rückforderung des Conde don Julián*. Übers. v. Joachim A. Frank. Frankfurt a.M.
- Handke, Peter (2006): *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt a.M.
- Hermes, Stefan (2019): Befestigte Grenzen. Zur Kritik europäischer Abschottungspolitik in Björn Kuhlighs Langgedicht *Die Sprache von Gibraltar*, in: Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hg.): *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld.
- Honold, Alexander (2017): Die Erkundung der Oberfläche. Erdformen und Reisezeiten bei Peter Handke, in: Michaela Holdenried/Stefan Hermes/Alexander Honold (Hg.): *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin. S. 267–288.
- Kuhligk, Björn (2015): An der Festung Europa, in: *Zeit Online*, 28.10.2015, [online] <https://blog.zeit.de/freitext/2015/10/28> [Stand: 15.03.2024].
- Kuhligk, Björn (2016): *Die Sprache von Gibraltar. Gedichte*. München.
- Osman, Nabil (Hg.) (2010): *Kleines Lexikon deutscher Wörter arabischer Herkunft*. München.
- Oswald von Wolkenstein (2016): *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Hg. von Karl Kurt Klein u.a. Berlin.
- Porqueras, Alberto (1977): En torno al »Príncipe constante«. La relación Fénix-Fernando, in: *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1974. Bordeaux. S. 687–698.
- Pögl, Gabriela/Kroboth, Rudolf (Hg.) (1989): *Heinrich der Seefahrer oder die Suche nach Indien: Eine Dokumentation*. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich/Goethe, Johann Wolfgang (1964): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hg. v. H.G. Gräf und A. Leitzmann. Frankfurt a.M./Wien/Zürich.
- Schmitt, Eberhard (Hg.) (1984): *Die großen Entdeckungen. Dokumente zur Geschichte der europäischen Expansion*. München.
- Sender, Ramón J. (1931): *Imán. Kampfum Marokko*. Übers. v. G. H. Neuendorff. Berlin.
- Strosetzki, Christoph (2001): *Calderón*. Stuttgart/Weimar.

On the Road in Südosteuropa: Mediale Inszenierungen Südosteuropas im deutschsprachigen Roadmovie

Eine vergleichende Analyse der Filme *Im Juli* (2000), *Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo* (2007) und *Unterwegs mit Elsa* (2014)¹

Barbara von der Lühe

Abstract *This article analyses road movies whose content focuses on the transport of deceased in their country of birth from Germany all the way through southeast Europe: Fatih Akin's *In July*, *Balkan Traffic – The Day After Tomorrow Nowhere* by Markus Stein and Milan V. Puzić and *On the Road with Elsa* by Bettina Woernle. The films present both positive and negative cinematic stereotypes of Southeast Europe, but reduce them to absurdity with stylistic devices of culture-clash comedy. The theme of »corpse transport«, sometimes grotesquely exaggerated, fits into this »black humor«. The often dominant role of male protagonists in road movies is questioned because the female protagonists have leading roles. In keeping with genre conventions of the road movie, the films have a restorative ending: the return to home, the establishment of couple relationships, the »taming« of the loner and his inclusion in family structures.*

Keywords: Roadmovies, cinematic stereotypes of Southeast Europe, Culture-Clash Comedy, Fatih Akin, Milan V. Puzić, Bettina Woernle

Vorbemerkung

In diesem Beitrag geht es um drei Roadmovies, deren tragikomische Handlung hauptsächlich in Südosteuropa spielt und welche die illegale Überführung Verstorbener aus Deutschland zur Bestattung in deren Heimatorten thematisieren. Es

1 Dieser Text ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung des gleichnamigen Vortrages auf der virtuellen Tagung der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik vom 19. bis 22. April 2022 an der Universität Zadar in Kroatien: »Interkulturelle Räume – Historische Routen und Passagen der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung des Mittelmeerraums«.

stellt sich zum einen die Frage, welche Bedeutung die Thematik des »Leichentransports« für das Roadmovie-Genre und speziell für diese drei Filme hat. Zum anderen soll geklärt werden, in welchem Kontext dieses Thema mit dem geographischen Ort Südosteuropa steht und welche Stereotypen von Land und Leuten verhandelt werden. Da sich die Filme als Genre-Mix präsentieren, widmet sich die Untersuchung zunächst Genre-Charakteristika des Roadmovies, der Culture-Clash-Komödie und des »Coffin-Roadmovie«, gefolgt von Überlegungen zum Bild Südosteuropas im Film. Schilderungen der Inhalte und detaillierte Analysen der Filme widmen sich den Untersuchungsfragen.

1. Roadmovies

1.1 Charakteristika

Das Roadmovie entwickelte sich in der Nachfolge des US-amerikanischen Westerns (vgl. Loist 2013: 272; Stiglegger 2007: 604f.). Im Western durchqueren Männer, Frauen und Kinder zu Pferd oder auf Maultieren, im Planwagen und in Kutschen, gelegentlich auch per Bahn, den amerikanischen Kontinent, um in einem »gelobten Land« eine neue, materiell besser gesicherte Existenz zu gründen. Meist sind die ProtagonistInnen herausgefordert durch tödliche Konfrontationen mit Fremden, die ihre Wege kreuzen, und mit der unbezähmbaren Natur. »The Survival of the Fittest« entlang der wirklichen oder gedachten Frontier, die Zähmung oder sogar die Austilgung der Unangepassten zieht sich wie ein roter Faden durch die Handlung vieler Western, die Grenzen zwischen Recht und Unrecht verschwimmen dabei. Diese Thematik fließt in die Narration des Roadmovies ein, dessen Vorläufer in US-Filmen seit Beginn des 20. Jahrhunderts existierten (vgl. Laderman 2002: 3), das sich als Genre aber in den 1960er Jahren (vgl. Laderman 2002: 3; Loist 2013: 271; Stiglegger 2007: 604), explizit zum Ende des Jahrzehnts im Kontext des US-Independent-Films als »vehicle of antigenre sensibilities and countercultural rebellion« (Laderman 2002: 3) etablierte. Die Fortbewegung erfolgt in Roadmovies mit Autos, Motorrädern und Bussen, gelegentlich auch mit Booten, Schiffen und der Eisenbahn. Die ProtagonistInnen der Roadmovies sind entweder abenteuerlustige IndividualistInnen, welche die Straße als ihr Heim betrachten, meist unangepasste Persönlichkeiten, die mit dem Gesetz in Konflikt geraten und die Straße für eine Flucht, einen tollkühnen Zweck oder als Herausforderung nutzen (vgl. Laderman 2002: 17). Oder sie sind einsame Individuen, welche die Straße als »Way of Life« ansehen. Trinkgelage, Schlägereien, Schießereien, Motorrad- und Autoverfolgungsjagden sowie spektakuläre Crashes zählen zum Plot der Roadmovies, auch Kontroversen mit GesetzeshüterInnen gehören zu den Genre-Konventionen. Retardierende Elemente der Reise sind erwünschte und erzwungene Rasten, Über-

nachtungen, Tankstopps, Auto- bzw. Motorradpannen sowie Überfälle und Morde, welche die ProtagonistInnen begehen oder deren Opfer sie werden, und Konflikte an Landes- oder Bundesstaatengrenzen. Derartige Reiseunterbrechungen führen zu Begegnungen mit Personen, die nicht zur Gruppe der Reisenden zählen und die häufig Turning Points der Handlung sind (vgl. Laderman 2002: 15). Wie im Western changieren die Charaktere des Roadmovies auf dem schmalen Grat zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit, stellen sich den ProtagonistInnen oft existentielle Fragen von Leben und Tod, Entscheidungen über Töten oder Getötetwerden. Die Reise beginnt meist in kritischen Lebenssituationen, so sind die Flucht vor der Vergangenheit, vor Schuldgefühlen und Ängsten, vor aktuellen Problemen oder die Suche nach der eigenen Identität und familiären Wurzeln wichtige Motive für den Aufbruch ins Unbekannte. Grob und Klein sehen das Roadmovie als »Genre des Aufbruchs« (Grob/Klein 2006: 9), Loist spricht von »[i]nnerer Reise« (vgl. Loist 2013: 278). Das Ergebnis dieser Erfahrungen kann die Konsolidierung und Reintegration der Reisenden in die Gesellschaft sein oder, wenn dies misslingt, deren Totalverweigerung mit selbstzerstörerischen Zügen. In dieser Spannung zwischen Rebellion und Konformität liegt für Laderman der konstitutive Kern des Genres (vgl. Laderman 2002: 19f.). In der Folge von Jack Kerouacs 1957 erschienenen Roman *On the Road* und des zwölf Jahre später entstandenen Films *Easy Rider* (R.: Dennis Hopper, 1969) galten zunächst zwei heterosexuelle Männer – »Buddys« – als »klassische« Protagonisten des Roadmovies, die Übergänge zum »Buddy-Movie« sind fließend (vgl. Grob/Klein 2006: 12). Kennzeichnend für »Buddy-Movies« mit meist zwei, gelegentlich auch drei Freunden ist die Polarisierung der Figuren-Konstellation: aktiv versus passiv, emotional versus rational, die Konfrontation verschiedener ideologischer Standpunkte oder/und unterschiedlicher Haltungen zu Genderfragen, zu Tradition und Rebellion (vgl. Soyka 2002: 37). Frauen hatten in dieser männlich dominierten Welt lange nur eine untergeordnete Rolle, als passive Komplizin oder als »gefährliche Ablenkung« (vgl. Soyka 2002: 40), insbesondere als »One-Night-Stands« oder als problemstiftende Personen, die Eifersucht zwischen den Männern auslösen oder energisch Häuslichkeit und familiäre Verantwortung einfordern, welcher die Männer entfliehen wollen. Eine Variante des Roadmovies sind Filme mit dem Fokus auf heterosexuellen Outlaw-Paaren mit aktiven, nach Autonomie strebenden Frauen, exemplarisch dargestellt in dem Film *Bonnie and Clyde* (R.: Arthur Penn, 1967). Die Dominanz der männlichen Protagonisten bleibt indes auch in diesen Filmen gewahrt (vgl. Soyka 2002: 39). Erst der Film *Thelma und Louise* (R.: Ridley Scott, 1991) setzte neue Standards und revitalisierte das Roadmovie-Genre: Zwei weibliche »Buddys« übernahmen die traditionellen Männerrollen: Sie lösen sich von ihren Familien, halten sich mit Kleinkriminalität über Wasser, gehen kurzlebige, heterosexuelle Affären ein und bestimmen schließlich selbst über ihr Schicksal. Sie sind virtuose Autofahrerinnen, der Machtanspruch, die »Besetzung des Fahrersitzes« (Soyka 2002: 33), geht dadurch auf die Frau

über. Während das US-amerikanische Roadmovie von Action, von physischer und psychischer Gewalt und von dem Leitmotiv der Rebellion gegen die Gesellschaft und/oder deren RepräsentantInnen dominiert wird, geht es in den Erzählungen europäischer Roadmovies vorwiegend um Fragen nationaler Identität, Politik und Philosophie (vgl. Laderman 2002: 247f.) Laderman nennt insbesondere folgende Kennzeichen, welche europäische Roadmovies von amerikanischen unterscheiden: »less valorization of the individual Road Man or the outlaw couple, more emphasis on the traveling group; less fetishism of the automobile; less emphasis on driving as high-speed action-spectacle. The European road movie foregrounds the *meaning* of the quest journey more than the *mode* of transport; revelation and realization receive more focus than the act of driving« (Laderman 2002: 248, Hervorhebung im Original). Im europäischen Roadmovie bildet auch Homers *Odyssee* eine Folie, der prototypische »Reise-Mythos«, an dessen Ende der Held nach zwanzig Jahren Abwesenheit zu Frau und Sohn ins heimische Ithaka zurückkehrt (vgl. Soyka 2002: 41–42): eine Geschichte des Aufbruchs und der Heimkehr als ein »europäisches Grundprinzip« (Hickethier 2006: 129). Das deutsche Roadmovie trat seit Wim Wenders' *Im Lauf der Zeit* (1976) im Zusammenhang mit dem deutschen Autorenfilm häufiger in Erscheinung (vgl. Hickethier 2006: 133), nachdem das »On the road sein« (vgl. Hickethier 2006: 137) in deutschsprachigen Filmen bereits seit den 1950er Jahren sowohl in der BRD (z.B. *Nachts auf den Straßen*, R.: Rudolf Jugert, 1952) als auch in der DDR (z.B. *Weite Straßen – stille Liebe*, R.: Herrmann Zschoche, 1969) thematisiert wurde. Knut Hickethier stellte treffend fest, dass im (west-)deutschen Film oft die gesellschaftlich Benachteiligten auf Reisen gehen (Hickethier 2006: 146), sowohl die Jungen als auch die Alten, »die scheinbar keine Perspektive mehr haben, sich aber dennoch das Recht nehmen, eine für sich zu suchen« (Hickethier 2006: 147). Hervorzuheben ist die Bedeutung der Musik im Roadmovie, welche das Visuelle wirkungsvoll kommentiert bzw. humorvoll-kritisch konterkariert: So spiegeln zeitgenössische Popsongs und Rockmusik den »Zeitgeist« wider, äußern sich Klangwelten als Teil einer Gegenkultur, setzt musikalische Folklore Akzente lokaler Kultur (vgl. Loist 2013: 279; Grob/Klein 2006: 18; Laderman 2002: 16f.).

1.2 Das Roadmovie als Culture-Clash-Komödie

Charakteristisch für das US-Roadmovie ist die Visualisierung der Größe des Landes und der unendlich scheinenden Straßen. In europäischen Roadmovies sind weitere Szenarien augenfällig, welche, ausgehend von den jeweiligen geographischen Voraussetzungen, den Reisen in Europa eine besondere Prägung geben: Gebirge und Ebenen, Flüsse, Seen, die Ufer der Nord- und Ostsee, des Mittelmeers und des Atlantiks, pittoreske, für die jeweilige Gegend charakteristische Dörfer und Städte. Europäische Roadmovie knüpfen an stereotypische Konstruktionen von Landschaften, Kulturräumen und der dort lebenden Menschen an, ähnlich wie das US-amerika-

nische Roadmovie an bekannte Narrationen, bezogen auf den nordamerikanischen Kontinent (vgl. Soyka, 2002: S. 32).

Grenzübergänge zählen häufig zu den *Turning Points* der Filme, insbesondere, wenn lokale Autoritäten die Reisenden kontrollieren und diese mit gefälschten Ausweisen oder ohne Personalpapiere unterwegs sind. Das Überschreiten von Landesgrenzen und die Durchquerung verschiedener Kulturräume markieren auch den Übergang vom Vertrauten zum Unbekannten und öffnen sinngemäß transkulturelle Räume. Die Begegnung der Reisenden mit Einheimischen führt häufig zu Konflikten, die in Culture-Clash-Komödien (auch »*fish out of water comedy*«-Filme) auf humorvolle Weise thematisiert werden. Dabei spielen Stereotypen eine entscheidende Rolle, insbesondere Gender, Alter, nationale Herkunft und soziales Umfeld betreffend, aber auch stereotypisch-satirische Schilderungen der Reise- und Heimatländer. Zur Situationskomik, die teils bis ins Absurde gesteigert sein kann, trägt die Hervorhebung von kultureller Differenz bei, welche die ProtagonistInnen wahlweise als überheblich und extrem unflexibel oder als unordentlich, verantwortungslos und allzu lässig erscheinen lässt; Gegensätze zeigen sich auch zwischen gutmütig-hilfsbereiten und aggressiv-narzisstischen Charakteren. In den seit Mitte der 1960er Jahre populären europäischen Western sowie im europäischen Roadmovie spielt schwarzer Humor bis hin zur Groteske eine maßgebliche Rolle.

1.3 Coffin-Roadmovies: Illegale Leichentransporte, Familiensinn und Heimweh

Die Beziehung zur Heimat und familiäre Bindungen spielen in den hier vorgestellten Filmen, die von der illegalen Überführung sterblicher Überreste über Landesgrenzen hinweg zu einem Begräbnisort handeln, eine entscheidende Rolle. Denn die Grundidee dieser Filme ist die Erfüllung des letzten Wunsches von Verstorbenen, in heimatlicher Erde begraben zu werden. Familiensinn und/oder freundschaftliche Solidarität gegenüber dem Toten und dessen Anhang sind gefordert, deren Wunsch muss entgegen aller Bedenken und trotz größter Hindernisse erfüllt werden. Damit zählen die Filme zu einem Subgenre des Roadmovies, das sich seit Ende der 1980er Jahre etabliert hat, und das, gelegentlich als »Coffin-Roadmovies« (Hippen 1996; 2022) bezeichnet, in der Forschung bislang weitgehend unbeachtet blieb.² »Coffin Roads« oder auch »Corpse Roads« entstanden im mittelalterlichen England und Schottland, um Särge aus abgelegenen Gegenden zu Friedhöfen der zuständigen Kirchengemeinden zu transportieren. »Leichenstraßen« zu Begräbnisstätten gab es unter anderem auch in den Niederlanden und

2 Die Autorin dieses Beitrages arbeitet derzeit an einer Untersuchung über »Coffin-Roadmovies«.

in Schweden, zudem im kaiserlichen China und im vorkolumbianischen Mittelamerika. Insofern könnte man annehmen, dass die Grundidee dieser Filme auf Überlieferungen von Bestattungsstraditionen beruht. Die Plots der Coffin-Roadmovies weisen bestimmte Patterns auf: So gestaltet sich der Transport Verstorbener zur Bestattung in deren Heimat- oder Sehnsuchtsorten auf dreierlei Weise: 1. Leichen werden sichtbar – »getarnt« als Schlafende – oder versteckt in Fahrzeugen transportiert, 2. Urnen werden, verborgen in Koffern, Taschen oder anderen Behältnissen, zum vorgesehenen Bestattungsort gebracht, 3. Särge werden zur Vermeidung hoher Überführungskosten unter Umgehung gesetzlicher Vorgaben meist mit Autos befördert. Dadurch entstehen meist erhebliche Umstände, denn die Fahrzeuge müssen für die Särge organisiert und die Toten für den Transport hergerichtet werden. Unvorhergesehene Pannen erschweren die Reise: Die Autos mit den Leichen bzw. Särgen oder Urnen werden beschädigt, gestohlen oder verwechselt, kurzum, verschwinden auf mysteriöse Weise und müssen wiedergefunden werden. Konflikte mit staatlichen Organen sind vorprogrammiert: PolizistInnen oder GrenzkontrolleurInnen entdecken die sterblichen Überreste, was entweder eine Inhaftierung der »Leichenschmuggler« oder eine »Problemlösung« mittels Bestechung zur Folge hat. Aus diesen Konstellationen kann sich die (vorübergehende) Nähe der ProtagonistInnen zu kriminellen Milieus ergeben. Das Schwanken zwischen Trauer und gebotener Pietät einerseits sowie Kaltblütigkeit und krimineller Energie andererseits führt häufig zu satirisch zugespitzten Kontroversen zwischen den handelnden Personen. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Filmen meist um Tragikomödien mit teils grotesken Szenarien – Übergänge zu Culture-Clash-Komödien sind fließend. Die meisten Coffin-Roadmovies haben ein Happy End, nicht selten am Grab der Verstorbenen: Aus Freunden werden Liebende, verfeindete Familienmitglieder versöhnen sich, entfremdete Buddys finden wieder zueinander. Eine sichere Zuflucht oder die Heimkehr erwartet diejenigen, welche die Reise mit den Toten unternommen haben. Trauer und Hoffnungslosigkeit, die zu Beginn der Filme herrschen, wandeln sich in Optimismus und Zuversicht: Das Leben geht weiter.

2. Das Bild Südosteuropas im Film

Zum Diskurs über den Balkan bzw. Länder Südosteuropas³ und deren EinwohnerInnen als Konzept von Selbst- und Fremdbildern seit dem 19. Jahrhundert prägte Maria Todorova den Begriff des Balkanismus als negativ konnotierten Terminus, welcher die politische Distanz Westeuropas und der westlichen Welt zu Südosteuropa (vgl. Todorova 1997/2009: 3ff.; vgl. Iordanova 2001: 6) bezeichnet. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts habe sich, so Todorova, in der (west-)europäischen Literatur ein rassistisch geprägtes Bild vom Balkan als »des Anderen« (Todorova 2009: 188) gebildet, das sich in den folgenden Jahrzehnten kaum verändert habe, wobei beinahe ausschließlich dieser Name für diese Region Europas benutzt wurde (Todorova 2009: 116; 123ff.; 184). Am Ende des 20. Jahrhunderts bürgerte sich die Bezeichnung »Südosteuropa« ein (Todorova 2009: 141). Dakovic benennt binäre Gegensätze, welche Filme über Begegnungen von WesteuropäerInnen mit Südosteuropa visualisieren, darunter Armut versus Reichtum, Niedergang versus Wohlstand, ländlich versus industriell, Exzessivität versus Unterdrückung von Emotionen, libidinöse SüdländerInnen versus bewusst zurückhaltende NordländerInnen und traditionelle Sitten versus geschriebenes Recht (vgl. Dakovic 2001, ohne Seitenangabe). Neuere Untersuchungen zur filmischen Repräsentationen Südosteuropas kommen zu dem Schluss, diese changierten zwischen den Polen »Liebe« und »Gewalt«: »In the first case, the Balkans are a fairy-tale land: idyllic, imaginary and often not clearly defined. [...] In the second case, the Balkans are a powder-keg ready to explode every 50 years, a land inhabited by vengeful savages who let their primitive violent instincts guide them. This second pole accumulates the large majority of stereotypes usually associated with the Balkans: male chauvinism, treason, beautiful women unworthy of trust, brutal force, alcohol, gambling, revenge« (Cruz 2008: 18f.). Zum filmischen Stereotyp der Region und von Verhaltensweisen von SüdosteuropäerInnen zählen zudem Gewalt in Form von Sadismus, Folter, Messerattacken und Schießereien: »This concept of culturally specific violence is mostly defined through the enjoyment of bodily closeness with the victim« (Iordanova 2001: 162). Cruz verweist in ihrer Untersuchung darauf, dass eine große Anzahl von Filmen, die in südosteuropäischen Ländern spielen, die gleiche erzählerische Struktur wie Reiseberichte westlicher AutorInnen über Südosteuropa aufwies: Der Reisende, aus dem Westen

3 Der Begriff »Balkan« ist nicht klar festgelegt, ebenso wenig, welche Länder sich als zugehörig betrachten oder betrachtet werden. Dina Iordanova nennt folgende Länder: »Nominally, the Balkans include Bulgaria, Former Yugoslav Republic of Macedonia, Serbia and Montenegro, Bosnia and Herzegovina, and Albania. Countries such as Croatia, Slovenia, Greece, Romania, Moldova and Turkey are also ›Balkan‹ in a number of elements of their history, heritage and self-conceptualization [...]« (Iordanova 2001: 6).

stammend, oder ein im Ausland lebender Einheimischer, kehre nach längerer Abwesenheit nach Hause zurück. Dort begegne er »außergewöhnlichen« und »andersartigen« Menschen und Situationen, welche die »Normalität« des Reisenden kontrastierten. Geläutert durch diese Erfahrungen kehre der Reisende in den Westen zurück (vgl. Cruz 2008: 20). Nicht zufällig ist das Roadmovie-Genre charakteristisch für viele Filme, die in Südosteuropa spielen (Iordanova 2001: 56). Mit Blick auf mehrere Jahrzehnte Filmgeschichte kommt Iordanova zu dem Schluss, dass südosteuropäische AutorInnen und FilmemacherInnen nicht nur das Konzept der westeuropäischen Reiseliteratur, sondern auch das eurozentrische Konstrukt des »fremden« Balkans mehr oder weniger unkritisch übernehmen: »The result is a specific voluntary ›self-exotism‹, which becomes the preferred mode of self-representation for many Balkan film-makers« (Iordanova 2001: 56; vgl. auch Cruz 2008: 18f.).

3. *Im Juli* (2000)

3.1 Inhalt

Im Juli ist ein mehrfach ausgezeichneter deutscher Film (Wüste Filmproduktion) aus dem Jahr 2000, Fatih Akin führte Regie und schrieb das Drehbuch. Die Dreharbeiten fanden statt vom 20. Juli bis 30. September 1999 in Hamburg, Budapest und Umgebung, in Rumänien, in Istanbul und in Thrakien im Westen der Türkei, mit einem Budget von etwa 5 Millionen D-Mark: nach dem Erfolg seines Debütfilms *Kurz und schmerzlos* (1998) sei es, so Fatih Akin, leicht gewesen, die Finanzierung zu sichern (vgl. Behrens/Töteberg 2011: 73). Am 24. August 2000 kam der Film im Verleih von Senator Film in die deutschen Kinos. In den Hauptrollen sind Moritz Bleibtreu, Mehmet Kurtulus, Christiane Paul, Idil Üner und Branka Katić zu sehen. Der Film beginnt mit einer klassischen Roadmovie-Totale: eine Landstraße führt durch Felder zum endlosen Horizont, eine Einblendung lässt den Zuschauer wissen, es sei »irgendwo in Bulgarien am 7. Juli« (Angabe im Film), einem Donnerstag. Ein Auto fährt aus der Ferne auf die ZuschauerInnen zu, ein Mercedes mit Berliner Kennzeichen. Der Wagen hält am Straßenrand, ein Mann mittleren Alters steigt aus und beobachtet ein seltenes Naturschauspiel, eine Sonnenfinsternis. Danach öffnet der Mann, gestört durch einen unangenehmen Geruch, den Kofferraum, in dem die sterblichen Überreste eines Mannes liegen. Gegen die Fliegen und den Geruch im Kofferraum versprüht der Mann einen Spray. Die ZuschauerInnen können nur raten: Ist der Autofahrer ein kaltblütiger Mörder, der die Leiche seines Opfers transportiert? Doch Mimik und Gestik des Mannes sprechen dagegen, der schwarze Humor dieser Szene wirkt erheiternd. Hinzu kommt ein junger Mann, der Autofahrer klappt den Kofferraum zu und besprüht den Neuankömmling mit dem Spray, um ihn zu vertreiben. Es kommt zu einem kurzen Wortwechsel: Der Tramper, der die Leiche im

Kofferraum nicht bemerkt hat, bittet vergeblich um eine Mitfahrgelegenheit. Der Autofahrer überfährt den Mann bei der Weiterfahrt versehentlich, nimmt ihn aber nach einigem Zögern doch in seinem Auto mit. Der Anhalter fasst allmählich Vertrauen und erzählt dem Autofahrer seine Lebensgeschichte. So inszeniert Fatih Akin den spektakulären Beginn einer Männerfreundschaft zwischen Daniel (Moritz Bleibtreu), dem trampenden deutschen Junglehrer, und dem Türken Isa (Mehmet Kurtulus), dem Autofahrer mit der Leiche im Kofferraum, beide auf dem Weg nach Istanbul. Was als Buddy-Roadmovie beginnt, entpuppt sich bald als romantische, märchenhafte Roadmovie-Komödie. Dies enthüllt der Rückblick auf den Beginn von Daniels Odyssee durch Europa, die sechs Tage zuvor, am 1. Juli, in Hamburg begonnen hat: Der junge, schüchterne Physikreferendar Daniel verliebt sich in seine Zufallsbekanntschaft Melek (Idil Üner), eine gutaussehende, sehr selbstbewusste Türkin, der er das nächtliche Hamburg zeigt; seine Verliebtheit wird von ihr nicht erwidert. Nachdem Melek per Flugzeug nach Istanbul zu ihrem Verlobten abgereist ist, will Daniel mit einem geliehenen Auto dorthin fahren, um Melek zu treffen. Auf dem Weg dorthin nimmt er eine Anhalterin mit, die auf der Reise »nach irgendwohin« ist: Juli (Christiane Paul) verkauft auf einem Wochenmarkt esoterischen Schmuck, Daniel hatte bei ihr einen Ring mit einer Sonne erworben, ein Liebessymbol. Juli verliebt sich unsterblich in Daniel, was dieser zunächst nicht wahrnimmt. Die Reise verläuft voller Pannen, das Auto ist nach kurzer Zeit defekt. Ein Fernfahrer will Juli und Daniel mit nach Budapest nehmen, doch auf dem Weg dorthin kommt es in einer verrauchten Gaststätte am Wiener Donauhafen zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen dem Fernfahrer und Daniel um die Gunst der jungen Frau. Daniel und Juli fahren nachts weiter mit einem Lastkahn von Wien in Richtung Rumänien. Nachdem Daniel am nächsten Morgen als blinder Passagier identifiziert wurde, werfen ihn Matrosen in die Donau, mit Mühe rettet er sich ans Ufer. Daniel und Juli gehen fortan getrennte Wege. Es folgt eine für den naiven jungen Lehrer gefährliche Weiterreise: Die attraktive ungarische Truckfahrerin Luna (Branka Katić) nimmt Daniel mit nach Budapest in einen geheimnisvollen Club, in dem er von Luna und ihren Komplizen mit Drogen betäubt und ausgeraubt wird, auch sein Pass wird bei dieser Gelegenheit gestohlen. Das Motiv der Illegalität bestimmt den weiteren Verlauf von Daniels Reise. Er hat von nun an jedes Gefühl für Recht und Ordnung verloren. Mit Hilfe eines Bauern gelangt er auf einem Heuwagen wieder in die ungarische Hauptstadt, wo er auf einem Flohmarkt die Diebin Luna wiedersieht. Diese flüchtet mit ihrem Lastwagen, auf dem sich auch Daniel befindet, nach einer wilden Verfolgungsjagd stoppt die ungarische Polizei die rasante FahrerIn. Während Luna von der Polizei kontrolliert wird, stiehlt Daniel ihren Lastwagen und fährt weiter zur ungarisch-rumänischen Grenze. Die beiden ungarischen und rumänischen Grenzbeamten spielen am einsam gelegenen Grenzposten gelangweilt Schach. Ohne seinen Pass gelingt Daniel dennoch die Einreise nach Rumänien, dank Juli, die er zufällig an dem abgelegenen Grenzübergang wieder trifft: für die Grenzbeamten

mimen sie ihre Hochzeit – als Gegenleistung für den illegalen Grenzübertritt ohne Pass muss Daniel einem der Grenzbeamten den Bus überlassen. Die Szene wirkt infolge des übertriebenen Verhaltens aller Beteiligten sehr absurd. Jenseits der Grenze stiehlt Daniel mit Julis Hilfe an einer Tankstelle ein Auto. Eine *Bonnie-and-Clyde*-Episode in Rumänien beginnt, die mit fotografischen Schnappschüssen dokumentiert wird. Um an Geld zu kommen, verkaufen Juli und Daniel unterwegs Teile des Autos, bis sie am 6. Juli mit dem schrottreifen Wagen die rumänisch-bulgarische Grenze erreichen. Bei dem Versuch, die Grenze illegal zu überwinden, versenkt Daniel das Auto unabsichtlich in einem Fluss. Nach der Überquerung des Grenzflusses in einem gestohlenen Boot trennen sich Daniels und Julis Wege abermals. Ende des Rückblicks. Es ist wieder der 7. Juli, alles auf Anfang, das Buddy-Roadmovie wird fortgesetzt: Daniel und Isa befinden sich am Abend des 7. Juli an der türkischen Grenze, Isa bewundert Daniel: »... und das hast Du alles erlebt?« An der Grenze realisiert Isa, dass er wegen seines toten Onkels im Kofferraum und seines Mitfahrers Daniel, der keinen Pass hat, in einer schwierigen Lage ist. Tatsächlich entdecken die Beamten Isas verstorbenen Onkel. Isa und Daniel werden verhaftet. In der Gefängniszelle erzählt Isa die Geschichte seines Onkels Ahmed, der während eines Berlinbesuchs verstarb und auf Beschluss der Familie von Isa heimlich in die türkische Heimat überführt werden muss. Denn Onkel Ahmed lebte nach Ablauf seines dreimonatigen Visums illegal in Berlin und auch das Geld für eine Überführung des Toten fehlt. Der vermeintliche Mörder Isa entpuppt sich mithin als herzensguter Familienmensch, der es mit dem Gesetz nicht so genau nimmt. Isa verhilft Daniel zur Flucht aus dem Gefängnis – die türkischen Beamten sind durch den Anblick einer attraktiven blonden Frau abgelenkt –, damit dieser sein Rendezvous in Istanbul erreichen kann. Es gelingt Isa im Gespräch mit den türkischen Grenzbeamten, seine Angelegenheit zum Guten zu wenden – der türkische Familiensinn überwindet alle Vorbehalte: Isa wird als Held gefeiert, auch weil er die korrekten deutschen Behörden genarrt hat. Die gesamte Szene an der Grenze ist als märchenhafte Satire inszeniert. Daniel fährt unterdessen mit dem Bus nach Istanbul, wo er unverhofft Juli wiedersieht. Sie gestehen einander ihre Liebe – nach der abenteuerlichen Reise kann Daniel nun eine klare Entscheidung für Juli treffen. Es winkt ein Happy End: Isa und Melek, Daniel und Juli reisen in Meleks Mercedes in den Süden – Isa hat innerlich zur türkischen Heimat seiner Familie gefunden.

3.2 Analyse

Im Juli erzählt, so Fatih Akin, »die Reise des Helden in Form eines Road Movie« (Behrens/Töteberg 2011: 72), der auf der Reise die Liebe seines Lebens findet. Der Film bleibt im Rahmen der Konventionen des Roadmovies, mit Elementen einer Culture-Clash-Komödie: Anachronische Narration, eine Mischung aus Buddy- und *Bonnie-and-Clyde*-Movie, ungewöhnliche Kameraeinstellungen und visuelle Mittel (Fo-

tos), rasante Verfolgungsjagden, eine Tanzszene im Roadhouse, die Verwendung lokaler Musik als Kennzeichen ethnisch-kultureller Räume (vgl. Strobel 2009: 153; Gueneli 2019: 65–68; Gueneli 2022: 122f.), insbesondere türkischer Popsongs, und des bedeutungsvollen Einsatzes von Autos: Der Mercedes, den Isa fährt, ist einer der bekanntesten »Global Brands«, der Mercedes gilt allgemein als Statussymbol und – besonders für männliche Autofahrer – als Auto mit »Sex-Appeal« (Baumann 2021/2022, Coole Karre 2021). Akin wollte einen »verspielten Film«, das Experiment bestimmte die Dreharbeiten: Erstmals arbeitete er »mit Steadycam, Splitoptiken, Drehbühnen, Stoptricks« (Behrens/Töteberg 2011: 83). *Im Juli* spielt »in multiethnischen Milieus und an Orten unterschiedlicher Länder« (Strobel 2009: 150), wobei Akin hier – wie auch in seinen anderen Filmen (vgl. Strobel 2009: 155) – bewusst bekannte Stereotype durch Übertreibung konterkariert. Das Motiv der Grenzen und der Grenzüberschreitung, »konstituierendes Merkmal« (Strobel 2009: 150; 156ff.) von Akins Filmen, bestimmt auch hier die Handlung: die Überwindung von Grenzen und Kulturen, die unklaren Grenzen zwischen Legalität und Illegalität, das Austarieren der Grenzen zwischen Liebe und Freundschaft, die Missachtung der Pietät gegenüber dem verstorbenen Onkel, der illegal im Kofferraum transportiert wird als Überschreitung einer kulturellen Grenze. Dass es Akin in seinem Film *Im Juli* und in den folgenden Filmen nicht nur um Überschreitung von Grenzen, sondern auch um die Konstruktion eines alternativen filmischen Europas geht, stellt Berna Gueneli in ihren Untersuchungen dar (vgl. Gueneli 2019: 44), *Im Juli* bereite das Thema »Europa« im Werk Akins filmisch vor (vgl. Gueneli 2022: 105): Entstanden vor der Osterweiterung der EU und vor den Anschlägen des 11. September 2001, welche die Diskussion über den Islam, über TürkInnen auch in Deutschland maßgeblich beeinflusst habe, plädiert der Film für die Vision eines diversen, flexiblen Europas (vgl. Gueneli 2022: 106): Mit seinem Film *Im Juli* erweitere Akin Europa mit den Mitteln »des Genres des Roadmovies zu einem flexiblem europäischen cinemascap« (Gueneli 2022: 108). Gueneli führt Akins filmisches Konzept eines transnationalen, dezentralisierten und hybriden Europas auch auf die Finanzierung des Films mittels einer regionalen, nationalen und supranationalen Filmförderung zurück – bedacht mit zahlreichen internationalen Filmpreisen finde Akins »transnationale Arbeit und ›Ästhetik der Heterogenität‹ globale Anerkennung« (Gueneli 2022: 106). Im Presseheft zum Film äußerte sich Akin, der als Kind mit seinen Eltern häufig mit dem Auto durch Südosteuropa in die Türkei reiste, im Jahr 2000 über »das etwas andere Europa«: »Woran denken die Menschen, wenn sie Europa sagen? An Frankreich, Italien, England. Aber Rumänien, Ungarn, den Balkan? Daran denkt niemand, das ist unentdeckt. Und die Menschen dort sehen sich selbst auch nicht als Europäer. Sie haben eine starke Filmkultur. Ex-jugoslawische, polnische und ungarische Filme schöpfen aus ihrem Entstehungsort, nicht nur von den Filmemachern. Ich hoffe, etwas mitzubekommen von dieser Kraft« (Im Juli, Presseheft 2000: 12). In seinem Film deutet Fatih Akin das utopische Ideal einer multikulturellen Gesellschaft an

(vgl. Coury/Pilipp 2010: 252). Daniel und seine Freunde sind aufgeschlossen, tolerant und bereit, sich anderen Lebensweisen zu öffnen. Die BesucherInnen des Wochenmarktes und eines abendlichen Open-Air-Festes in Hamburg repräsentieren den Querschnitt einer multikulturellen Gesellschaft, Menschen mehrerer Generationen aus verschiedenen Ländern leben in friedlicher Koexistenz (vgl. Coury/Pilipp 2010: 252). Mit ihrer Aufgeschlossenheit und Spontaneität, mit ihrer modischen Braids-Frisur repräsentiert Juli eine multikulturelle Lebenseinstellung. Sie verändert allmählich Daniels Haltung, die anfangs von Vorsicht und Zaghaftheit geprägt ist. Es ist Juli, die Daniel vorwirft, in einem »öde-deutschen Lebensstil« (Zitat Film) festzustecken. Die in Deutschland beheimateten türkischen Charaktere zeigt Fatih Akin als völlig integriert in die deutsche Gesellschaft. Isa und Melek sprechen fließend Deutsch, Isa teilt anfangs sogar Vorurteile seitens der nicht türkischen Bevölkerung in Deutschland gegenüber der Türkei, indem er das Land als »Scheiß-Süden« bezeichnet (vgl. Coury/Pilipp 2010: 252) – erst am Ende des Films gibt er seine Vorbehalte auf. Es ist der eher gemeinschaftliche, weltoffene und unbeschwerte, spontane Lebensstil – ein »Miteinander« statt »Nebeneinander« der BundesbürgerInnen türkischer Herkunft, mit welchem der Autor und Regisseur Fatih Akin sympathisiert (Coury/Pilipp 2010: 258). Allerdings erfährt Isas Charakterisierung einen Wandel: Erscheint er zu Beginn des Films als typischer türkischer Gangster, ein Stereotyp, das durch die Narbe in seinem Gesicht, seinen Goldzahn und die Kleidung schon rein äußerlich scheinbar bestätigt und durch den Umgang mit dem Leichnam im Kofferraum seines Autos verstärkt wird (vgl. Gueneli 2022: 115), so zeigt sich schon bald Isas wahre, freundliche und hilfsbereite Persönlichkeit. Nicht deutsche Personen außerhalb Deutschlands werden im Film als rücksichtslos, hinterhältig und korrupt geschildert, die Daniel ausnutzen und schaden (vgl. Coury/Pilipp 2010: 252). Seine Begegnungen mit Grenzbeamten in Südosteuropa sind durch das Erleben von Korruption und Willkür geprägt. Auf ihrer inneren Reise zu sich selbst haben Isa und Daniel wichtige Lernprozesse absolviert: Daniel gewinnt an Selbstbewusstsein und öffnet sich einem unbeschwerten Leben – ein klassisches Thema von Coming-of-Age-Filmen (vgl. Strobel 2016: 86) –, Isa identifiziert sich mit der türkischen Heimat seiner Familie – eine Thematik, die Akin häufig in seinen Filmen variiert. Durchgehend schwingt im Film ein Hauch von Ironie gegenüber dem vielen Roadmovies inhärenten Machismo mit; dies zeigt sich auch in der lustigen Szene an der bulgarischen Grenze, die Darsteller der Grenzbeamten sind Fatih Akin und sein Bruder Cem Akin. Zu dieser Szene wurde Akin von einer Episode in dem *Tim und Struppi*-Band *König Ottokars Szepter* inspiriert (vgl. Behrens/Töteberg 2011: 78). Beide Protagonistinnen haben schließlich ihre Ziele erreicht: Melek ist wieder mit ihrem Freund Isa vereint, Juli hat Daniels Herz gewonnen. Die Charakterisierung der Frauenrollen des Films ist ambivalent: Einerseits sind Melek und Juli starke, durchaus dominante Personen. Sie sind selbstbewusst und risikobereit, ihr einziges Ziel ist es jedoch, sich als Liebende zu bewähren. Andere weibliche Charaktere sind eher

negativ konnotiert, teils als Objekte männlicher Lust: Sie wissen ihre weiblichen Reize einzusetzen, wie Luna in Budapest oder eine Frau an der türkischen Grenze, welche die türkischen Vollzugsbeamten so verwirrt, dass Daniel entfliehen kann. Akin bezeichnet Luna als »Sirene«, die Daniel von seinem Ziel abbringen will (Behrens/Töteberg 2011: 74) – wie die Sirenen in Homers *Odyssee*. Der Film hat ein klassisches Happy End: Zu viert fährt die deutsch-türkische Gruppe in Isas Mercedes einem ungewissen, vermutlich schönen Ziel entgegen. Die ProtagonistInnen bleiben »unbehaust«, die Reise auf der Straße wird ziellos fortgesetzt, Fragen nach materieller Sicherheit oder Heimat werden nicht gestellt. Allerdings weisen Coury und Pilipp zu Recht daraufhin, dass der Film »mit Multikulturalismus und interethnischen Beziehungen« flirte, am Ende aber die konservative normative Haltung einnehme, dass Menschen ihr Glück in der eigenen ethnischen Gruppe finden. So trage dieses europäische Roadmovie ironischerweise zur normativen Vorstellung einer deutschen Nation im Kontext einer instabilen und sich wandelnden Europäischen Union bei (Coury/Pilipp 2010: 251). Ambivalent ist auch das Motiv des Leichenschmuggels, der letztendlich einen synergetischen Effekt hat: Denn Isa findet durch die Umstände des illegalen Transports der Leiche zu seiner türkischen Identität, die er zuvor eher verdrängte: Er verinnerlicht türkischen Familiensinn und erfährt die Solidarität der türkischen Grenzbeamten, die ihn für sein Verhalten als Held feiern. Festzuhalten bleibt: Meisterhaft lässt Akin in seinem Film die Zuschauer an der Umkehrung kultureller Stereotype teilhaben.

Im Juli. D 1999/2000, 110 Minuten. Regie und Drehbuch: Fatih Akin, Kamera: Pierre Aïm, Schnitt: Andrew Bird, Musik: Ulrich Kodjo Wendt. Cast: Moritz Bleibtreu, Christiane Paul, Mehmet Kurtulus, Idil Üner, Branka Katić.

4. *Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo* (2007)

4.1 Inhalt

Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo ist eine Koproduktion der deutschen Produktionsfirma Hoferichter & Jacobs (Leipzig) mit dem österreichischen Lotus Film (Wien) und den kroatischen Jadran Studios (Zagreb). Ausgangspunkt des Drehbuchs ist eine Idee der serbischen Autoren und Filmemacher Radoslav Pavkovic und Milan V. Puzić aus dem Jahr 1998. Bis zur Verwirklichung des Projekts vergingen einige Jahre. Die federführende deutsche Produktionsfirma verpflichtete neben Puzić als Co-Regisseur Markus Stein, um die westeuropäische Perspektive zu stärken und um die Charaktere und den Plot für das deutsche Publikum attraktiv zu machen. Die Dreharbeiten fanden unter dem Arbeitstitel *In love with a corpse* von April bis Juni 2006 in Deutschland und Kroatien statt. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Geschäfts-

idee des Serben Zoki (Vladimir Pavic) und des Bosniers Feti (Marko Pustisek). Obwohl Feti und Zoki keine Bestatter sind, transportieren sie Verstorbene im Auftrag von deren Verwandten gegen die Zahlung von 1500 Euro zum Begräbnis nach Südosteuropa, steuerfrei und damit viel preiswerter als eine offizielle Überführung. Für beide ist der Job eine Notlösung: Der Bosnier Feti ist promovierter Germanist und Familienvater, er hadert mit seinem Schicksal, insgeheim träumt er von einem luxuriösen Mercedes-Transporter. Der Serbe Zoki kocht gerne, träumt von einem eigenen Buchladen, er liebt Bücher, hat aber zu seinem Kummer erhebliche Bildungslücken. Zur Tarnung ihres illegalen »Transportunternehmens« leiten die beiden, die eine innige Feindfreundschaft pflegen, ein nicht sehr vertrauenerweckend wirkendes Reisebüro in Berlin-Kreuzberg, wo sie ihre KlientInnen empfangen und stets einen Sarg bereithalten. Die Geschäftsidee hat sich eine Weile bewährt: Von Berlin aus fahren Feti und Zoki mit den Toten in ihrem alten Opel-Senator-Kombi zunächst nach Österreich. Die Leichname werden dann gekühlt, sorgfältig geschminkt und gekleidet, auf der Rückbank eines PKW weiter nach Südosteuropa gebracht. Bei allen weiteren Grenzübertritten wird der Eindruck erweckt, als seien die Toten noch am Leben. Die karriereorientierte Berliner Kriminalbeamtin Ulla (Petra Schmidt-Schaller) will die kriminellen Machenschaften aufdecken, bringt sich aber dadurch in eine gefährliche Lage. Da Ulla bei ihren Recherchen im Reisebüro beinahe ertappt wird, wirft sie kurzentschlossen die bereits zum Transport vorbereitete Leiche, eine junge Bosnierin, aus dem Sarg und legt sich selbst hinein. Wenig später sind Feti und Zoki mit dem Sarg auf dem Weg zum Begräbnis nach Ustina in Bosnien-Herzegowina. Doch schon bald macht sich Ulla bemerkbar, wird als Polizistin entlarvt und bringt die Reisepläne gründlich durcheinander: Während sich Zoki in Ulla verliebt, möchte Feti sich der unwillkommenen Reisebegleitung entledigen. Unterdessen wird in Berlin der Leichnam der jungen Frau von deren Brüdern, Mitgliedern eines bosnischen Clans, und der Polizei identifiziert. Eine skurrile Verfolgungsjagd durch Europa beginnt: Fetis und Zokis Auftraggeber wollen sich für den Betrug rächen, die Polizei will Ulla befreien. In einem kleinen Hotel in Slowenien kommt es zum ersten bewaffneten Showdown zwischen allen beteiligten Gruppen. Der Gasthof wird von zwei Chinesinnen geleitet, die das Geschehen fassungslos beobachten. Den beiden Buddys Feti und Zoki gelingt dank Ullas tatkräftiger Hilfe die Flucht. Die Reise geht weiter, Ulla nimmt von nun an, bewaffnet mit ihrer Dienstpistole, innerhalb des Trios eine dominierende Rolle ein. Per Handy beordert sie heimlich eine GSG-9-Einheit zum Friedhof in Ustina. An der slowenisch-kroatischen Grenze gelingt es den dreien durch einen Trick, die Grenze zu überwinden, an der kroatischen Grenze zu Bosnien-Herzegowina lassen sich die Grenzbeamten mit Whisky, Zigaretten und Süßwaren bestechen, nur so kommt Ulla ohne Pass über die Grenze. Das Begräbnis in Ustina verläuft wie erwartet chaotisch, da die Familie unter Leitung der resoluten Clanchefin entdeckt, dass statt der jungen Verwandten eine Ziege im Sarg liegt. Die GSG-9-Einheit ist – getarnt als Trauergäste – schon vor Ort, um Mitglieder

des Clans während der Beerdigung festzunehmen. Der Hubschraubereinsatz deutscher Einsatzkräfte beendet die unvermeidliche Schießerei am offenen Grab. Feti und Zoki fliehen mit dem Auto des Bestatters vom Friedhof und werfen den Sarg mit der Ziege in einen Fluss. Heftig diskutieren die beiden Buddys über ihre komplizierte Freundschaft: Diese steht im Schatten der Kriege in der Folge der Auflösung Jugoslawiens in den 1990er Jahren, über die beide nicht sprechen wollen, da sie auf verschiedenen Seiten kämpften. Im Abspann wird das Publikum über das weitere Schicksal der ProtagonistInnen informiert: Feti lebt glücklich mit seiner Frau und zwei Töchtern auf dem Land, Ulla, die inzwischen serbisch spricht, schmuggelt hochschwanger die Leiche eines älteren Mannes über die österreichisch-kroatische Grenze, und Zoki erwartet Ulla ungeduldig in seinem Antiquariat.

4.2 Analyse

Der Film, der als klassisches Buddy-Roadmovie beginnt, in dem Frauenfiguren als »Plotmotivatoren« zwar unentbehrlich für die Filmhandlung sind (Soyka 2002: 40), von den männlichen Protagonisten aber als Objekte behandelt werden (vgl. Corrigan 1991: 144), wandelt sich in ein Road Movie à la *Bonnie and Clyde*. Soyka verweist in diesem Kontext darauf, dass die weiblichen Randfiguren »in den Raum der männlichen Protagonisten« eindringen, »bestehend aus Fahrzeug, Straße und der Fahrt durch das Land« (Soyka 2002: 40), im Fall von *Balkan Traffic* sogar in einen Sarg. In diesem Film übernimmt die Frauenfigur Ulla allmählich eine Führungsrolle, die sie bis zur Karikatur zugespitzt als Ideengeberin, Entscheiderin, als waffentragende und schlagkräftige Frau zeigt. *Balkan Traffic* nimmt den Diskurs um Gewalt und Dominanz von Frauen auf, der mit Actionfilmen und Roadmovies Anfang der 1990er Jahre begann (vgl. Soyka 2002: 44; Tasker 1993: 132). Verstärkt wird dies durch die Kontextualisierung der Emanzipation der Frau in der mitteleuropäischen deutschen Gesellschaft, vertreten durch die junge Polizistin. Weibliche Dominanz findet sich auch verwirklicht in der Rolle der Clanchefin in Bosnien, welche ihre Familie mit eiserner Hand regiert – diese Figur wird im Film deutlich satirisch überzeichnet. Der Schluss des Films impliziert sowohl die Wahrung des überlieferten Rollenverständnisses des Roadmovies als auch den Bruch mit diesem Schema. Einerseits erfüllt Ulla die stereotypische Konnotation der Frau mit Heim und Familie – am Ende des Films wird die werdende Mutter Ulla nach der Erfüllung ihres Auftrages, eine Leiche über die Grenzen zu überführen, zurückkehren zu ihrem Mann Zoki, der zu Hause auf sie wartet. Andererseits hat Ulla nun die Rolle des Outlaws übernommen, sie schmuggelt am Steuer ihres Autos nun selber eine Leiche über südosteuropäische Grenzen. Die Narration von der Bewahrung der männlichen Macht und Vorherrschaft erfährt hier eine Variation, denn die dominante Position Ullas, der in Mitteleuropa sozialisierten Frau, steht im Gegensatz zur mehr patriarchalisch geprägten Gesellschaft Südosteuropas. Dabei tritt in

Balkan Traffic ein sehr ernster Hintergrund zutage, die Balkankriege, thematisiert anhand der Beziehung zwischen Feti und Zoki, die in ihren Dialogen die Kriegsverbrechen während der Balkankriege andeuten. Ein interessanter Aspekt ist die Thematisierung der Situation der beiden Chinesinnen, die sich in ihrem Hotel in Slowenien als legale Einwohnerinnen der Europäischen Union ausweisen. Die Vorurteile gegenüber Chinesinnen werden hervorgehoben durch deren Kleidung, Qipaos, ein traditionelles chinesisches Frauengewand. Feti kann beide Frauen nicht voneinander unterscheiden und nennt beide »Yoko Ono«, obwohl dies der Name der japanischen Ehefrau von John Lennon ist. Insgesamt weist *Balkan Traffic* alle Faktoren einer Culture-Clash-Komödie auf. Stilistisch ist der Film geprägt durch die Unterbrechung des chronologischen Handlungsverlaufs. Aus technischer Sicht sind auffällig extreme Kameraperspektiven, Jumpcuts und Splitscreens. Wichtige Elemente des Roadmovie-Genre werden in dem Film ausführlich genutzt: »Die Bewegung der Reise erfolgt vom Innenraum, also von ›home‹ im Sinne von Heim und Zivilisation, hin zum Außenraum, also des ›home‹ im Sinne von nationaler Landschaft und Heimatland« (Soyka 2002: 52). Eine große Rolle spielen Autos, Straßen, ein Hotel, in dem sich entscheidende Szenen abspielen, Grenzen, authentische Pop- und Rockmusik und eine Tanzszene in einem Restaurant. Entscheidend für den Handlungsverlauf ist die Geschäftsidee von Zoki und Feti: die Überführung von Leichnamen aus Deutschland nach Südosteuropa – nur hier scheint es möglich zu sein, die illegalen »Transaktionen« durchzuführen. Einerseits ist dies die Grundlage der Beziehung zwischen den Buddys Feti und Zoki, andererseits ist dies der Ausgangspunkt der Liebesbeziehung zwischen Zoki und Ulla. Schließlich wird die illegale Überführung von Leichen auch in diesem Film zu einer Familienangelegenheit. Konterkariert wird der ursprüngliche Plan dadurch, dass die Familienangehörige des Clans dann doch nicht in Ustina begraben wird. Auf den ersten Blick scheint es, als karikiere der Film die männlichen Figuren fast ausnahmslos als lächerliche Stereotypen (vgl. Soyka 2002: 60). Überhaupt spitzt der Film klassische, Südosteuropa betreffende Stereotypen satirisch zu. Dies betrifft folgende Themenbereiche: Korruption, Machismo, Gewalt gegenüber Frauen in der patriarchalischen Gesellschaft, Vorliebe für Schusswaffen, Zweifel gegenüber staatlichen Autoritäten, insbesondere der Polizei und den Grenzbeamten. Dies bestätigt zwar Cruz' Feststellung, dass Filme balkanischer FilmemacherInnen ihre Region entsprechend der Stereotypisierung aus westlicher Perspektive schildern (vgl. Cruz 2008: 22), allerdings hinterfragen und widerlegen die Autoren und die Regisseure des Films diese filmischen Stereotypen sehr wirkungsvoll.

Balkan Traffic – *Übermorgen Nirgendwo*. Deutschland/Österreich/Kroatien 2007/2008, 84/95 Min. Regie: Markus Stein, Milan V. Puzić, Drehbuch: Milan V. Puzić, Radoslav Pavkovic, Kamera: Rali Raltchev. Cast: Petra Schmidt-Schaller, Marko Pustišek, Vladimir Pavic, Andreas Schmidt-Schaller.

5. *Unterwegs mit Elsa* (2014)

5.1 Inhalt

Unterwegs mit Elsa ist ein deutsch-kroatischer TV-Film aus dem Jahr 2014, produziert unter der Federführung der Rowboat Film- und Fernsehproduktion. Bettina Woernle schrieb das Drehbuch und führte Regie. Die Erstausstrahlung im Ersten Programm der ARD fand am 7. März 2014 statt. Gedreht wurde vom 26. September bis 23. Oktober 2012 in München und an verschiedenen Orten in Kroatien, u.a. in Zagreb, Opatja, Dubrovnik, Lovran und Rovinj. Im Mittelpunkt der Handlung steht Elsa Novak (Michaela May), eine attraktive ältere Frau, Mutter von Fanny Novak (Ulrike Tscharre) und Großmutter von Clara Novak (Alicia von Rittberg). Elsa hat nach dem plötzlichen Tod des Ehemannes und dem Verlust ihrer Münchner Wohnung alles hinter sich gelassen und will fernab der Heimat ein neues Leben beginnen. Denn sie hat von ihrem aus Kroatien stammenden Mann überraschend eine alte Villa in Opatia/Kroatien geerbt, die sie zu einem Hotel umbauen möchte. Ihre Tochter Fanny, alleinerziehende Mutter, ist als gutsituierte Ärztin in einem Krankenhaus und mit einer noblen Wohnung in München fest verortet. Sie begleitet ihre Mutter Elsa aus Pflichtgefühl und betrachtet die Reise als lästige Unterbrechung ihres fest geregelten Alltages. Noch ziellos ist Fannys Tochter Clara, die nach dem Abitur keinen festen Job hat, nicht studieren will und deren Freund in Berlin ihr den Laufpass gegeben hat: Sie ist auf der Suche nach sich selbst und fühlt sich dabei von ihrer leistungsorientierten Mutter unter Druck gesetzt. Großmutter Elsa und Enkelin Clara wollen sich auf der Reise für etwas Neues öffnen, Tochter Fanny wehrt sich zunächst vehement dagegen. Mit Elsas vierzig Jahre alten Citroën-Cabriolet machen sie sich in Begleitung von Elsas Hund auf den Weg, am Steuer wechseln sich die drei Frauen ab. Sie reisen von Deutschland nach Österreich, durchqueren Slowenien und erreichen schließlich Kroatien. Abseits von Autobahnen fahren sie auf gewundenen Landstraßen durch idyllische Landschaften: Berge, Felder und Wälder wechseln einander ab, malerische Orte ziehen vorbei. An der österreichisch-slowenischen Grenze wird Elsas Geheimnis gelüftet: Sie hat die Urne mit der Asche ihres verstorbenen Mannes Valentin im Handgepäck, die sie in Kroatien bestatten will. Die private Überführung der Urne ist illegal. Das Motiv des »Urnenschmuggels« bzw. der gesetzwidrigen Überführung der sterblichen Überreste des Großvaters aus Deutschland nach Kroatien bestimmt die weitere Fahrt: So müssen die Frauen am österreichisch-slowenischen Grenzübergang die slowenischen Grenzbeamten überreden, ein Auge zuzudrücken – eine sehr komische Szene mit Slapstick-Effekten. An der slowenisch-kroatischen Grenze gelingt es dem Trio, die kroatischen Grenzbeamten zu täuschen, indem die Urne unter dem weiten Kleid von Clara versteckt wird, die eine Schwangere mimt. In Opatja wird der Citroën mit der Urne im Kofferraum gestohlen, was zu weiteren Verwicklungen führt. Schließlich gelangen Auto und Ur-

ne wieder in Elsas Besitz. Elsa gelingt es, ihre Villa in Opatja zu finden und an einen korrupten kroatischen Bauunternehmer zu verkaufen – mit zwei Millionen Euro Schwarzgeld in zwei Aktenkoffern kann sie beruhigt in die Zukunft schauen und sich ihren Wunsch erfüllen, ein kleines Hotel in Kroatien zu eröffnen. Tochter Fanny hat sich während der Reise in den Kroaten Milan Baric (Alain Blazevic) verliebt, einen charmanten und hilfsbereiten Unternehmer, der nicht nur in München und in Kroatien mehrere Reisebüros besitzt, sondern auch eine Segelyacht, mit der er das Mittelmeer bereist. Fanny, die bewusst als Single lebt, hält ihn zunächst für einen Gigolo, überwindet aber schließlich ihre Vorurteile und fasst Vertrauen zu Baric. Sie werden sich wahrscheinlich in München wiedersehen. Enkelin Clara bleibt erst einmal bei ihrer Großmutter in Kroatien. Am Ende der Reise versenkt Elsa die Urne ihres verstorbenen Mannes beim Baden im Mittelmeer.

5.2 Analyse

Der Film zeigt ein idyllisches, ländlich geprägtes Südosteuropa, wo Menschen mit stabilen und Familien- und Freundschaftsbeziehungen leben, im positiven Kontrast zu der hektischen, urbanen Lebenswelt Elsas und ihren zerstrittenen Familien- und Freundeskreisen. Für Elsa, Fanny und Clara hat sich am Ende alles zum Guten gewendet. Die Konflikte, die vor der Reise zwischen den drei Frauen bestanden, wurden geklärt, die Kleinfamilie zeigt sich schließlich solidarisch. Einen wesentlichen, positiven Einfluss auf die Konfliktbewältigung und das Happy End haben die Begegnungen von Elsa, Fanny und Clara mit kroatischen Männern und Frauen, die sehr hilfsbereit sind, wodurch die Frustrationen, welche die drei Frauen vor ihrer Reise plagten, sich allmählich auflösen. Eine Familie – Großeltern, Kinder und Enkel –, die in einer kleinen kroatischen Hafenstadt ein Restaurant und eine Pension am Hafen führt, nimmt Elsa und Co. sehr gastfreundlich auf, eine herzliche Drei-Generationen-Familie, welche die deutsche Kleinfamilie aus dem nördlichen Europa sehr beeindruckt und ihre familiären Kontroversen kritisch reflektieren lässt. Kulturell bedingte Missverständnisse zwischen den deutschen Frauen und den ZöllnerInnen, den Handwerkern, dem Hotelpersonal und besonders den männlichen Reisebekanntschaften in Österreich, Slowenien und Kroatien werden im Film humorvoll im Stil von Culture-Clash-Komödien thematisiert. Positiv charakterisiert ist Milan Baric, der gutaussehende Unternehmer mittleren Alters, der sich in Fanny verliebt und in kritischen Situationen uneigennützig mit Problemlösungen hilft – mit einem augenzwinkernden Hinweis darauf, dass ein wenig südeuropäischer Machismo, verbunden mit Ritterlichkeit, auch emanzipierten Frauen aus Deutschland nützlich und angenehm sein kann. Selbstverständlich versteht und respektiert Milan Baric Fannys Eigenständigkeit. Als sehr hilfsbereit erweist sich auch der Architekturstudent Tom (Luka Dimic), der auf Einladung von Clara für kurze Zeit im Citroën zu seiner Familie reist. Tom und seine jüngere Schwester, die in Deutsch-

land Jura studieren wird, sind viel vernünftiger und zielbewusster als die etwas jüngere, verspielte Clara. Das Leben der kroatischen Geschwister ist von schrecklichen Erfahrungen geprägt: Im serbisch-kroatischen Krieg starben in Dubrovnik im Dezember 1991 enge Familienmitglieder von Tom durch einen Raketeneinschlag, ein Hinweis auf den konfliktreichen und tragischen historischen Hintergrund und die aktuelle politische Situation in Kroatien und in den Nachbarländern. Dass Elsa und Fanny anfangs Vorurteile gegenüber Nichtdeutschen haben, zeigt sich besonders in ihrer Fehleinschätzung des Besitzers eines Abschleppwagens in Kroatien, der den Citroën samt den Reisenden nach einer Autopanne zu einer geeigneten Werkstatt fährt – Elsa und Fanny gehen fälschlich davon aus, dass er sie betrügen will. Auch Fannys anfängliche Vorbehalte gegenüber Milan Baric beruhen auf Vorurteilen: So befürchtet sie zunächst, dass er – im Stil eines »Latin Lovers« – eine kurze, unverbindliche Beziehung mit ihr beginnen will und dass er dank seines Vorteils als Einheimischer die Lage der ohne männliche Begleitung reisenden Frauen ausnutzen könnte. Elsa und Clara hingegen beweisen mehr Menschenkenntnis und vertrauen Milan Baric von der ersten Begegnung an. Das Thema Korruption verhandelt der Film ausführlich im Kontext des geerbten Hauses in Opatja: Elsas deutscher Bekannter, vorgeblich ein Freund der Familie, will sich hinter ihrem Rücken mit einem korrupten kroatischen Bauunternehmer über den Verkauf des Hauses verständigen und wird von Elsa im letzten Moment als Betrüger entlarvt. Die Szene, in der Elsa in Opatja mit dem kroatischen Bauunternehmer über den Verkauf ihres Hauses verhandelt und schließlich zwei Millionen Euro Schwarzgeld für das Haus kassiert, ist als Persiflage auf Mafiafilme inszeniert. Die staatlichen Autoritäten in Slowenien und Kroatien – GrenzbeamtenInnen und PolizistInnen – werden von Elsa und Co. nicht sehr ernst genommen, was teils etwas arrogant wirkt. Lokalkolorit erhält der Film durch die kroatische Popmusik in einer Diskothek, die Clara mit Tom und seiner Schwester besucht. Wichtige Elemente des Roadmovies werden bewusst eingesetzt, insbesondere das Auto, das in diesem Film als »weiblich« zu identifizieren ist: der Citroën DS – La Désée (Göttin) ist ein Auto-»Klassiker« mit Kultstatus, der in diesem Film sowohl in der Narration als auch in der visuellen Darstellung eine große Rolle spielt. Andere unentbehrliche Faktoren des Roadmovie wie Grenzübergänge, Hotels, Tankstellen, Autowerkstätten und deren Personal sind ebenfalls von Bedeutung. Das Thema »Unbehaustheit« wird verschiedentlich variiert – Elsa wird aus ihrer Wohnung vertrieben, die drei Frauen übernachten während ihrer Reise unter anderem im Auto, im Freien, auf einem Boot. Mit dem Plot der alleine reisenden Frauen durchbricht die Handlung die im Roadmovie dominante Erzählung vom männlichen Reisenden. Drei Frauengenerationen befinden sich auch auf einer inneren Reise zu sich selbst: Am Ende befreien sie sich aus der Abhängigkeit von Männern bzw. behaupten ihre Unabhängigkeit. Zudem geben sie ihre Vorurteile gegen Nichtdeutsche auf. Insgesamt zeigt der Film ein sehr positives Bild der Reiseländer, besonders von Kroatien, das sich als Elsas Traumziel erweist. In Kroatien gewinnen

Elsa, Fanny und Clara neue FreundInnen, durch diese Begegnungen lernen die drei Frauen, ihr Leben besser zu meistern. Auch in diesem Film hat der erfolgreiche illegale Transport sterblicher Überreste über Ländergrenzen hinweg den Effekt, dass die handelnden Personen ein familiäres Gemeinschaftsgefühl entwickeln und sich ihr Schicksal zum Guten wendet.

Unterwegs mit Elsa. Deutschland/Kroatien 2012/2014, 90 Min., Regie und Drehbuch: Bettina Woernle, Kamera: Daniel Koppelkamm, Musik: Dürbeck & Dohmen. Cast: Michaela May, Ulrike C. Tscharre, Alicia von Rittberg, Alain Blazeovic, Luka Dimic.

6. Fazit

Mit einem variantenreichen Genre-Mix präsentieren die Filme ein Panorama inhaltlicher und stilistischer Modifikationen des Roadmovie-Genres. Dabei werden bekannte Genre-Konventionen kritisch hinterfragt: Alle drei Filme setzen sich mit der Genderthematik auseinander, wobei die in Roadmovies meist dominierende Rolle der männlichen Protagonisten auf unterschiedliche Weise in Frage gestellt wird: In *Unterwegs mit Elsa* von Bettina Woernle übernehmen Frauen am Steuer ihres Autos die Rolle der männlichen Buddys. In Fatih Akins Film *Im Juli* sind es mehrere Frauen, welche die Entscheidungen und die Reise des männlichen Protagonisten mitbestimmen. In *Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo* von Markus Stein und Milan V. Puzić haben es die beiden Buddys mit einer sehr aktiven Frau zu tun, deren Handeln die Schicksale der männlichen Protagonisten entscheidend beeinflusst. Die Filme haben ein im Sinne der Genre-Konvention restauratives Ende: die Rückkehr in die Heimat, die Herstellung von Paarbeziehungen, die »Zähmung« des Einzelgängers und dessen Einhegung in familiäre Strukturen. Bemerkenswert ist in diesen Coffin-Roadmovies die Konnotation von Reisen nach bzw. in Südosteuropa mit dem illegalen Transport von Leichnamen bzw. einer Urne, um diese in heimatlichen Gefilden zu bestatten – die in den Filmen dargestellte Korruption, ein gewisses Maß an Gesetzlosigkeit und mangelnde Pietät in südosteuropäischen Ländern ermöglichen dies. Andererseits erleben die ProtagonistInnen auf ihrer Reise auch Solidarität, Freundschaft und Liebe, sie finden zurück zu ihren Familien: Ihre Wünsche und Hoffnungen erfüllen sich in dieser Region Europas, in welcher das Leben entspannter und unbürokratischer verläuft als in Deutschland. Damit orientieren sich die Filme sowohl an positiven als auch an negativen filmischen Stereotypen Südosteuropas, welche in den Werken westlicher und südosteuropäischer FilmemacherInnen zwischen den Polen »Liebe« und »Gewalt« changieren. Allerdings führen die drei hier besprochenen Filme diese Stereotype satirisch zugespitzt mit Stilmitteln der Culture-Clash-Komödie ad absurdum.

Literatur

- Baumann, Julian (2022): Studie: Männer mit psychischen Problemen fahren besonders oft Mercedes und BMW, in: *bw24.de*, 18.02.2022, [online] <https://www.bw24.de/stuttgart/mercedes-benz-daimler-ag-stuttgart-studie-universitaet-helsinki-fahrverhalten-statussymbol-luxus-auto-90075982.html> [Stand: 2.1.2023].
- Behrens, Volker/Töteberg, Michael (Hg.) (2011): *Fatih Akin. Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*. Reinbek bei Hamburg.
- Coole Karre. Top 3 – Diese Autos sind die beliebtesten Statussymbole (2021), in: *Vaux Max, Performance Magazin*, 26.8. 2021, [online] <https://www.vau-max.de/magazin/news/statusanzeige-coole-karre-top-3-diese-autos-sind-die-beliebtest-en-statussymbole.8226> [Stand: 2.1.2023].
- Corrigan, Timothy (1991): *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. London.
- Coury, David N./Pilipp, Frank (2010): Post-Wall German Road Movies: Renegotiations of National Identity?, in: Christine Anton/Frank Pilipp (Hg.): *Beyond Political Correctness. Remapping German Sensibilities in the 21st Century*. Amsterdam/New York. S. 235–265.
- Cruz, Maria Palacios (2008): Imagining the Balkans. . . in Film, in: Nisi Masa (Hg.): *Balkan Identities, Balkan Cinemas*. Turin. S. 14–24.
- Dakovic, Nevena (2001): The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia on Film, in: *Spaces of Identity*, Vol 1, No 1, ohne Seitenangabe, [online] https://www.academia.edu/38128563/The_Threshold_of_Europe_Imagining_Yugoslavia_on_Film [Stand: 2.1.2023].
- Gueneli, Berna (2019): *Fatih Akin's Cinema and the New Sound of Europe*. Bloomington/Indiana.
- Gueneli, Berna (2022): Im Juli (2000). Roadmovies und ein dehnbares, diverses Europa nach 1989, in: Cornelia Ruhe/Thomas Wortmann (Hg.): *Die Filme Fatih Akins*. Paderborn. S. 105–125.
- Grob, Norbert/Klein, Thomas (2006): Das wahre Leben ist anderswo. . . : Road Movies als Genre des Aufbruchs, in: Norbert Grob/Thomas Klein (Hg.): *Road Movies*. Mainz. S. 8–20.
- Hickethier, Knut (2006): Auf dass einem etwas widerfährt. Road Movies im deutschen Film, in: Norbert Grob/Thomas Klein (Hg.): *Road Movies*. Mainz. S. 128–148.
- Hippen, Wilfried (1996): Leiche auf Reisen, in: *taz*, 3.2.1996, [online] <https://taz.de/Leiche-auf-Reisen/!1473359/> [Stand: 2.1.2023].
- Hippen, Wilfried (2022): Ein Drei-Frauen-am-Steuer-Abenteuer, in: *taz*, 1. 9. 2022, [online] <https://taz.de/!5875053/> [Stand: 2.1.2023].
- Im Juli. Produktionspresseheft (2000). Berlin.
- Iordanova, Dina (2001): *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and Media*. London.

- Laderman, David (2006 [2002]): *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin.
- Loist, Skadi (2013): Roadmovie, in: Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Val-eska Weber (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*. Berlin. S. 271–289.
- Soyka, Amelie (2002): *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt a.M. u.a.
- Stiglegger, Marcus (²2007): Roadmovie, in: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart. S. 604–607.
- Strobel, Ricarda (2009): Grenzgänge. Die Filme von Fatih Akin, in: Ricarda Strobel/Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München. S. 143–158.
- Tasker, Yvonne (1993): *Spectacular Bodies. Gender, Genre, and the Action Cinema*. London/New York.
- Todorova, Maria (2009 [1997]): *Imagining the Balkans*. New York.

Filme

- Balkan Traffic – Übermorgen Nirgendwo*. Deutschland/Österreich/Kroatien 2007/2008, 84/95 Min. Regie: Markus Stein, Milan V. Puzić, Drehbuch: Milan V. Puzić, Radoslav Pavkovic, Kamera: Rali Raltchev. Cast: Petra Schmidt-Schaller, Marko Pustišek, Vladimir Pavic, Andreas Schmidt-Schaller.
- Im Juli*. D 1999/2000, 110 Minuten. Regie und Drehbuch: Fatih Akin, Kamera: Pierre Aïm, Schnitt: Andrew Bird, Musik: Ulrich Kodjo Wendt. Cast: Moritz Bleibtreu, Christiane Paul, Mehmet Kurtulus, Idil Üner, Branka Katić.
- Unterwegs mit Elsa*. Deutschland/Kroatien 2012/2014, 90 Min., Regie und Drehbuch: Bettina Woernle, Kamera: Daniel Koppelkamm, Musik: Dürbeck & Dohmen. Cast: Michaela May, Ulrike C. Tscharre, Alicia von Rittberg, Alain Blazevic, Luka Dimic.

Beiträger/-innen und Herausgeber/-innen

Christine Arendt, Studium der Fächer Germanistik, Musik und Erziehungswissenschaft in Hamburg; erstes und zweites Staatsexamen; seit 2000 Lektorin an der katholischen Universität in Mailand (Italien); Lehrtätigkeit als Vertragsprofessorin an der Universität Milano-Bicocca und an der Universität Mailand (Italien); Lehrtätigkeit als flying faculty an der GJU (German Jordanian University, Jordanien). Forschung in den Bereichen Filme und kulturelles Lernen im DaF-Unterricht, Intermedialität, Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.

Peter Arnds lehrt Komparatistik am Trinity College Dublin. Gastprofessuren an der Kabul University, JNU Delhi, J.M. Coetzee Centre for Creative Practice, University of Adelaide und Universidad de Salamanca. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt den Environmental Humanities, insbesondere dem Thema »Genocide and Specicide in World Literature«. Er ist Mitglied der Academia Europaea und des PEN-Zentrums deutschsprachiger Autoren im Ausland.

Beate Baumann ist Dozentin für deutsche Sprache und Übersetzung an der Universität Catania (Italien), Vize-Direktorin des interuniversitären Forschungszentrums POLYPHONIE (Genua-Catania), Mitherausgeberin der gleichnamigen wissenschaftlichen Zeitschrift und Übersetzerin (vom Deutschen ins Italienische und umgekehrt). Ihre Arbeitsschwerpunkte sind die Didaktik des Deutschen als Fremdsprache, Interkulturelle Studien, Angewandte Linguistik, empirische Methodenforschung sowie Mehrsprachigkeit und sprachliche Kreativität.

Helga Begonja studierte Germanistik und Anglistik an der Philosophischen Fakultät Zadar (Universität Split). Zwischen 2003 und 2006 hat sie am »Weiterbildenden Fernstudienkurs« am Goethe Institut Zagreb teilgenommen und das Hochschulzertifikat »Fremdsprachlicher Deutschunterricht in Theorie und Praxis« vom Goethe Institut und der Universität Kassel erlangt. Seit 2007 arbeitet sie an der Abteilung für Germanistik (Universität Zadar). Ihr Doktorstudium in Linguistik absolvierte sie an der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb (Kroatien). Zu ih-

ren Forschungsschwerpunkten gehören Translatologie, germanistische Linguistik und Rhetorik.

Aleksej Burov ist Assoz. Professor für Ältere deutsche Sprache und Literatur am Institut für Sprachen und Kulturen im Ostseeraum (Universität Vilnius, Litauen). Sein wissenschaftliches Interesse hat einen fachübergreifenden Charakter und gilt sowohl der historischen Sprach- als auch Literaturwissenschaft. Zu den Schwerpunkten seiner Forschung gehören geistliche Literatur des Mittelalters, Weltuntergangsliteratur und die deutschsprachige Reiseliteratur aus dem Baltikum.

Marek Cieszkowski ist Professor für germanistische Sprachwissenschaft an der Kazimierz-Wielki-Universität in Bydgoszcz (Polen). Gegenwärtig arbeitet er am Forschungsprojekt zur Semiotik des Protests im städtischen Raum. Im Zentrum seiner Interessen stehen moderne deutsche Wortbildung und Semantikforschung, Sprache und Sprachgebrauch im medialen Kontext, Simulation als Form der Kommunikation und Sprachkontakte.

Nico Elste ist seit 2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Zu seinen Forschungsbereichen gehören die Interkulturelle Literatur und ihre Rezeption mit den thematischen Schwerpunkten Eigen- und Fremdwahrnehmung, kulturelle und nationale Stereotype sowie Kinder- und Jugendliteratur mit den thematischen Schwerpunkten Moral, Identitätsbildung, Tod und Sterben.

Hans Giessen ist Professor an der Jan-Kochanowski-Universität in Kielce (Polen), Helsingin yliopiston dosentti an der Universität Helsinki (Finnland) und außerplanmäßiger Professor an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken (Deutschland). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören unter anderem das mediengestützte (Sprachen-)Lernen, die interkulturelle Linguistik, Medienlinguistik, Medienwirkungsforschung, (historische) Semantik und Sprachgeschichte.

Ricarda Hirte ist Assistenzprofessorin im Fachbereich für englische und deutsche Philologie der Universität Córdoba. Sie promovierte an der Universidad de Valencia und hatte Lehrstühle in Argentinien und Uruguay für deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft. Sie ist vereidete Übersetzerin für Spanisch und Deutsch in Argentinien und Mediatorin für außergerichtliche Schlichtung in Spanien. Sie besitzt eine Zusatzausbildung in klinischer Psychologie und mentaler Gesundheit.

Ingrid Hudabiunnig lehrt und forscht seit 2013 im Fach NJOP der Philosophischen Fakultät der Univerzita Pardubice, CZ. Sie promovierte im Fach Germanistische Literaturwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz. Nach einem Fulbright-

Stipendium an der University of California (UCSD) erfolgte ihre Habilitation an der Universität Bielefeld in Anglistischer Linguistik. Von 1997 bis 2008 hatte sie eine Professur für DaF/DaZ an der Technischen Universität Chemnitz inne. Sie hat in Interkultureller Sprach- und Literaturwissenschaft sowie Fremdsprachenlerntheorie publiziert.

Joachim-Friedrich Kern promoviert an der Universität Leipzig im Fach Germanistik. Seine Forschungsschwerpunkte sind Politische Lyrik der Gegenwart und deutschsprachiger Rap. Er studierte Germanistik an der Universität Leipzig. Seit 2021 ist er als Wissenschaftlicher Projektmitarbeiter für die berufsbegleitende Qualifizierung von Lehrkräften im Fach Deutsch an der Dresden International University tätig.

Anastasija Kostiučenko ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Instituten für Baltistik und Slawistik der Universität Greifswald. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Soziolinguistik, Sprachpolitik, Sprachkontakt und Mehrsprachigkeit.

Isabelle Leitloff ist Implementation Office Lead der Europäischen Hochschulallianz Colours der Universität Paderborn. Zuvor war sie Geschäftsführerin des Hochschulrats und persönliche Referentin des Präsidenten der Europa-Universität Flensburg sowie Koordinatorin des BMBF-Projekts *Internationalisierung der Lehrkräftebildung@home. Interkulturelle Literatur als Modul* (OLaD). Sie hat Romanistik (Italianistik und Hispanistik), Komparatistik und Germanistik in Bremen, Havanna, Rom und Paderborn studiert, zu *Transatlantischen Transformationsprozessen* promoviert und mehrere Jahre als DAAD- und FES-Stipendiatin im In- und Ausland geforscht und gelehrt.

Ludolf Pelizaeus ist Professor für Kultur- und Ideengeschichte im Fach Germanistik an der Université de Picardie Jules Verne in Amiens. Er ist Präsident der Stiftung Wissensraum Europa Mittelmeer e.V., Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats des Programms des Europarates Routen Kaiser Karls V. und Wissenschaftlicher Koordinator der Beziehungen seiner Universität zu Lateinamerika. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören für die Frühe Neuzeit die Entstehung des Modernen Staates, Gewaltforschung und Menschenhandel sowie für die Neueste Geschichte Bilder von UNESCO Welterbestätten mit einem Schwerpunkt auf die Erforschung von Wasser als Kulturerbe.

Anita Pavić Pintarić ist Sprachwissenschaftlerin an der Abteilung für Germanistik der Universität Zadar (Kroatien). Sie ist Mitherausgeberin der Zeitschrift *Germanistica Euromediterrae* (GEM), Mitglied des wissenschaftlichen Beirats der Zeitschrift

Linguistische Treffen in Wrocław sowie der Serie *Studia Phraseologica et Paroemiologica* (Dr. Kovač Verlag, Hamburg) und wissenschaftliche Betreuerin der Österreich-Bibliothek Dr. Alois Mock. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Emotionalität in der Sprache, fingierte Mündlichkeit, Translatologie, Phraseologie, kontrastive Linguistik und Kontaktlinguistik.

Hans-Christian Riechers ist DFG-Forschungsstipendiat in Basel/Freiburg und Mitglied im Nachwuchskolleg der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Er studierte in Freiburg und Valencia Germanistik, Philosophie und Religionswissenschaft. Danach war er wissenschaftlicher Mitarbeiter in Bielefeld und Freiburg. Monographien: *Peter Szondi. Eine intellektuelle Biographie* (2020); *Europas letzte Festungen. Reise nach Ceuta und Melilla* (2022). Er ist Mitherausgeber von *Friedrich Gundolfs Geschichte der deutschen Literatur*, 5 Bde. (2023/24).

Zaneta Vidas Sambunjak lehrt ältere und Neuere deutsche Literatur an der Abteilung für Germanistik der Universität Zadar (Kroatien). Sie ist Autorin von fünf wissenschaftlichen Monografien, Mitarbeiterin an mehreren wissenschaftlichen Projekten und Mitherausgeberin der Zeitschrift GEM an der Universität Zadar. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Theorie und Geschichte der Literatur, komparative Literatur, mittelalterliche Literatur und Häresie, Literatur des 19. Jahrhunderts und Zensur.

Gesine Lenore Schiewer ist Lehrstuhlinhaberin für Interkulturelle Germanistik an der Universität Bayreuth. Sie ist Präsidentin der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, erste Vorsitzende des Instituts für Internationale Kommunikation und auswärtige Kulturarbeit e.V. (IIK Bayreuth) und Direktorin des Internationalen Forschungszentrums Chamisso (IFC). Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Interkulturelle Linguistik, Interkulturelle Literaturwissenschaft und Emotions- und Konfliktforschung.

Barbara von der Lühe, Medienwissenschaftlerin und Historikerin, lehrt am Fachgebiet für Deutsch als Fremd- und Fachsprache der Technischen Universität Berlin. Lehr- und Vortragstätigkeit in den Niederlanden, Italien, Österreich, Polen, Ungarn, Rumänien, Südkorea, Japan, China, der Schweiz, der Tschechischen Republik und den USA. Publikations- und Forschungsschwerpunkte: Interkulturelle Filmanalyse, deutsche und internationale Film- und Fernsehgeschichte, Mediendidaktik, Literaturverfilmungen. Neueste Forschungsprojekte: »Coffin-Roadmovies«, Film- und Mediengeschichte der Nibelungensage, Mediale Erinnerungsorte im DaF-/DaZ-Studium, Rezeption von DEFA-Filmen im DaF-/DaZ-Studium, Deutschlandkonzepte im Neuen Deutschen Film.

Tomislav Zelić ist Ordentlicher Professor für Theorie und Geschichte der Literatur an der Abteilung für Germanistik der Universität Zadar in der Republik Kroatien. Nach der Promotion an der Columbia University in New York folgte die Habilitation an der Universität Zadar. Er ist Gründungs- und Hauptherausgeber der internationalen Zeitschrift für euromediterrane Germanistik *Germanistica Euromediterrae* (GEM) und Mitglied des Internationalen Ausschusses der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehört die moderne deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis heute und insbesondere literarische Mittelmeerdiskurse in der klassischen Moderne.

