

In einer intersektional ausgerichteten Textanalyse werden Charakterisierungen literarischer Figuren, die fokale Figur und das fokalisierte Objekt sowie die erzählende Figur, und die Figurenkonstellationen untersucht. Dabei werden Darstellungen struktureller Diskriminierungen und Privilegierungen in literarischen Texten in den Blick genommen, die von Identitätskategorien abgeleitet werden. In literarischen Texten erhalten Identitätskategorien ihre Bedeutung daher durch Figurenkonstellationen und Figurencharakterisierungen. Die kontextabhängige Zuschreibung von Identitätskategorien inszeniert die in literarischen Texten enthaltenen Machtverhältnisse. Dabei ist unerheblich, ob Haupt- oder Nebenfiguren Identitätskategorien zugeschrieben werden. Im Fokus steht, welche Machtverhältnisse aus Prozessen der Identitätskonstruktion abgeleitet werden können. Die (Re-)Produktion von Identitäten basiert dabei auf Dynamiken, die jenen des *doing gender* ähneln. Diese können als *doing race* oder *doing class* analysiert werden, woraus sich möglicherweise andere Formen des *doing* ableiten lassen, wie *doing religion* oder *doing nation*.<sup>1</sup>

Die Analyse dieser Dynamiken geht den Fragen nach, ob und wie in den betrachteten Texten strukturelle Diskriminierungen und Privilegierungen geschildert werde. Diese untersuche ich vor der Folie des Kategorienkatalogs von Lutz und Leiprecht. Die im ersten Teil der Arbeit referierte Liste der fünfzehn bipolaren hierarchischen Differenzlinien nach Lutz unterscheidet jeweils zwei Seiten auf Basis des Grunddualismus dominierend und dominiert.<sup>2</sup> Die Begriffstrias ›Geschlecht‹ (»männlich::weiblich«), ›Sexualität‹ (»heterosexuell::homosexuell«) und ›Rasse‹ (»weiß::schwarz«) wird differenziert, indem die Kategorien »Ethnizität« (»dominante Gruppe = nicht ethnisch::ethnische Minderheit(en) = ethnisch«) sowie »Nation/Staat« (»Angehörige::Nicht-Angehörige«) hinzugefügt werden. Als weitere Unterscheidungen sehe ich die folgenden fünf Kategorien: »Sesshaftigkeit/Herkunft« (»sesshaft [angestammt]::nomadisch [zugewandert]«), »Nord-Süd/West-Ost« (»*the West*::*the rest*«), »gesellschaftlicher Entwicklungsstand« (»modern [fortschrittlich, entwickelt]::traditionell [rückständig, nicht entwickelt]«), sowie »Kultur« (»zivilisiert::unzivilisiert«) und »Sprache« (»überlegen::unterlegen«). Die letzten drei Kategorien von Lutz und Leiprecht werte ich als Differenzierung von »Klasse/Sozialstatus« (»oben«/etabliert::»unten«/nicht etabliert«), die mit ›Geschlecht‹ und ›Sexualität‹ oftmals eine eigene Begriffstrias formt: als Binnendifferenzierung sehe ich zunächst »Besitz« (»reich/wohlhabend::arm«), »Religion« (»säkular::religiös«) oder »Gesundheit/Behinderung« (»ohne »Behinderungen«/»gesund« [ohne besondere Bedürfnisse]::mit »Behinderung«/»krank« [mit besonderen Bedürfnissen]«).

1 Vgl. H. Lutz und R. Leiprecht. »Intersektionalität im Klassenzimmer«, S. 222.

2 Siehe dazu auch die Abschnitte 2.3 und 3.3.

Die letzte Kategorie aus der Liste von Lutz und Leiprecht ist »Generation« (›Erwachsene; alt; jung::Kinder; jung; alt‹).<sup>3</sup>

In den folgenden Kapiteln bediene ich mich dieser Identitätskategorien, um die inszenierten Machtverhältnisse zu untersuchen. Ich analysiere zunächst vor der Folie von Eve Kosofsky Sedgwards Konzept des *female/male homosocial desire* und der *male homosexual/lesbian panic* wie Begehrendreiecke auf Fremd- und Selbstzuschreibungen einwirken (Kapitel 7). Anschließend befasse ich mich mit Formen dominierter literarischer Figuren, indem ich die Grundlagen von Deprivilegierungen in den Blick nehme (Kapitel 8). Abschließend untersuche ich die Voraussetzungen für Privilegierungen, indem ich die Abgrenzungsversuche der dominierenden literarischen Figuren erarbeite (Kapitel 9).

---

3 H. Lutz und R. Leiprecht. »Intersektionalität im Klassenzimmer«, S. 220.

## 7. Begehrendreiecke

---

»Hoe speelt men tegen zichzelf, tegen wie?«,<sup>1</sup> lautet die zentrale Frage in *Tegen jezelf. Tegen wie?* (TJW, 1991, *Gegen dich selbst. Gegen wen?*). Die im Titel variierte Frage impliziert das Unvermögen, sich selbst zu (er-)kennen, und wirft somit Fragen von Selbst- und Fremdzuschreibungen auf. In der Kurzgeschichte werden die Themenkomplexe Erinnerung und Identität auf verschiedene Arten eingeführt und damit verschiedene Formen des Begehrens untersucht. TJW ist eine fragmentarische, essayistische Erzählung in zwölf nummerierten Abschnitten, in denen die Erzählinstanz eine Poetik des Schreibens über Erinnerung und Identität entwirft. Der Text befasst sich auf verschiedene Art mit Machtverhältnissen, wobei die Schlussfolgerung lautet, dass Gegner:innen sich aneinander spiegeln.<sup>2</sup> Als Begehrendreieck ist diese Spiegelung als Rivalität zu werten. Allerdings müsste diese Rivalität durch ein begehrtes Objekt angestoßen werden.

Dabei wird ein Bezugsrahmen geschaffen, der auf verschiedene Intertexte, zum Beispiel Erzählungen von Lewis Carroll, referiert. In TJW wird untersucht, wie in diesen Texten Fragen der Identitätskonstruktion aufgeworfen und beantwortet werden. Dabei wirft der Text Perspektiven auf, die mit anderen Werken des Textkorpus – vor und nach der Erscheinung von TJW – in Verbindung zu bringen sind.<sup>3</sup> Die folgende Textlektüre führt diese Verbindungen vor dem Hintergrund von Begehrendreiecken und Erinnerungskonstruktionen ein.

---

1 Vgl. Meijnsing, Doeschka. »Tegen jezelf. Tegen wie?« [1994] (TJW). In: D. Meijnsing. *Het kauwgomkind*, S. 132-142, hier S. 137. »Wie spielt man gegen sich, gegen wen?« Der Text wird auch als poetologisches Essay gewertet. Da er aber kommentarlos in dem postum veröffentlichten Kurzgeschichtenband *Het kauwgomkind* (2012) beziehungsweise in *Beste vriend* (vgl. Meijnsing, Doeschka. *Beste Vriend*. Amsterdam: Querido, 1994) veröffentlicht wurde, bearbeite ich die darin aufgenommenen Themen Erinnerung und Identität als Inszenierungen eines Prosatextes. Vgl. dazu Broekhuijsen, Jackie. »Doeschka Meijnsing. De spiegel is het ijdelste speeltuig van de mensen«. In: *Beschouwingen van het werk van: Remco Campert, Mensje van Keulen, Tomas Lieske, Doeschka Meijnsing, Manon Uphoff, Joost Zwagerman*. Hg. J. A. Dautzenberg, et al. Leidschendam: Biblion Uitgeverij, 2006, S. 45-58.

2 Vgl. ebd., S. 45.

3 Vgl. ebd.

Eve Kosofsky Sedgwick untersucht 1985 in *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* literarische Texte, die inszenieren, wie sich das Patriarchat auf zwischenmenschliche Beziehungen auswirkt.<sup>4</sup> Die Autorin vertritt dabei die These, dass Frauen als Tauschobjekte zwischen Männern hin- und hergereicht werden.<sup>5</sup> Hintergrund dieser Annahme sind Dreiecksbeziehungen zwischen zwei Männern und einer Frau als zentrales Motiv von literarischen Texten.<sup>6</sup> Richtungsweisend dafür ist René Girards Analyse von Verlangen in Romanen in *Mensonge romantique et vérité Romanesque*.<sup>7</sup> Nach Girard wird das begehrte Objekt von einem anderen Subjekt verlangt.<sup>8</sup> An diesem Begehrendreieck setzt Sedgwick für ihre Konzepte von *male homosocial desire* und *male homosexual panic* an. *Male homosocial desire* beschreibt, wie ein latenter Solidaritätsakt heterosexueller Männer patriarchale Machtstrukturen erhält.<sup>9</sup> *Male homosexual panic* erklärt die Motivation homophober Gewalt, die aus der Angst vor möglichen homosexuellen Begegnungen entsteht.

Sedgwicks Fokus auf männliche Autoren beziehungsweise männliche Verhältnisse in literarischen Werken wurde als Forschungsdefizit kritisiert.<sup>10</sup> Dieser Kritik setzte Sedgwick entgegen,<sup>11</sup> dass unter ähnlichen Prämissen *female homosocial desire* und *lesbian panic* formulierbar seien. Ihr auf feministischen Marxismus gestütztes Argument lautet, dass *female homosocial desire* und *lesbian panic* zwar beschreibbar seien, aber aufgrund der Rolle der Frau in der Gesellschaft nicht ohne weiteres mit *male homosocial desire* oder *male homosexual panic* gleichgesetzt werden könnten.

Für die Analyse von verschiedenen Begehrendreiecken befasst Sedgwick sich – ohne dies so zu bezeichnen – mit Identitätskategorien und den Effekten von deren Intersektionen. Ihr Analyseansatz weist aber hinsichtlich der eingeführten Identitätskategorien Defizite auf. Zwar betont Sedgwick den Zusammenhang zwischen Homophobie und verschiedenen Differenzkategorien wie ›Klasse‹, ›Alter‹ oder ›Rasse‹/Hautfarbe‹ und schließt diese in der Analyse ein.<sup>12</sup> Dabei ist ein

4 Vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 2015 [1985].

5 Vgl. Edwards, Jason. *Eve Kosofsky Sedgwick*. New York: Routledge, 2009, S. 33ff.

6 Vgl. ebd., S. 33ff.; Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Übers. Y. Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976; E. K. Sedgwick. *Between Men*, S. 21–24.

7 Vgl. auch Astell, Ann W., und J. A. Jackson. »Deceit, Desire, and the Novel: Fifty Years Later – The Religious Dimension: An Introduction to the Forum«. In: *Religion and Literature* 43.3, 2011, S. 136–143.

8 Vgl. ebd., S. 137; R. Girard. *Deceit*.

9 Vgl. E. K. Sedgwick. *Between Men*, S. 25.

10 Vgl. Koestenbaum, Wayne. »The Eve Effect«. In: ebd., 2015, S. ix–xvi, hier S. xiv.

11 Vgl. E. K. Sedgwick. *Between Men*, S. 18; Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

12 Vgl. ebd., S. 4, 27.

Analysegestus zu beobachten, der Identitätskategorien additiv anstatt verschränkt untersucht. Vor der Folie des im Begehrendreieck zentralen Herr-Knecht-Verhältnisses heißt dies, dass beispielsweise Klasse zwar in diesem Verhältnis als weitere Kategorie, aber nicht bedingt als Faktor des Begehrendreiecks mitgedacht wird. Ich setze daher Sedgwick's Konzepte zur Analyse von Dreiecksbeziehungen an, lege dabei aber den Fokus insbesondere auf die Verschränkung von Identitätskategorien, die dabei zur Wirkung kommen.

## 7.1 Das Begehren verstehen

Der erste von zwölf Abschnitten in TJW führt über ein Familienfoto eine rätselhafte Erinnerung ein, die mit Fragen zu sozialen Positionierungen und Inszenierungen einer Erzählung in Bezug gesetzt werden. Dabei werden Positionen der Macht von Objekt und Subjekt, also Fotografiertem und Fotografierenden, dargelegt:

Er bestaat een foto die mij vroeger voor problemen stelde die nog steeds niet opgehelderd zijn. Het was donker in die kamer.

Welke kamer? Waarom was het er donker? Waar heb je het over?

Al deze vragen zijn met gemak te beantwoorden. De antwoorden zouden op geruststellende toon gegeven moeten worden, begeleid door een gemoedelijk of laconiek handgebaar. Het is wenselijk dat de toon tegen het vertellende aan ligt, alsof er een gebeurtenis verhaald wordt, iets dat een bepaalde toedracht uiteenzet, waarbij meer dan één persoon een rol speelt. Zo ging dat in z'n werk toen, ja, het was heel ingenieus. Er ging een hele voorbereiding aan vooraf. Een oom en een grootvader waren samen de auctor intellectualis ervan en er was niemand die zich ervoor leende. Hij was de jongste en de jongste moet doen wat de anderen willen, anders komt er geen stuk van zijn plaats.

Waarom moet iemand de jongste zijn?

De vraag is van zo'n onheilspellend gehalte dat men er het beste aan doet een grote luchthartigheid tentoon te spreiden.<sup>13</sup>

13 TJW, S. 132. »Es gibt ein Foto, das mich früher vor Probleme gestellt hat, die noch immer nicht gelöst sind. Es war dunkel im Zimmer. Welches Zimmer? Warum war es dunkel? Worüber sprichst du? All diese Fragen sind einfach zu beantworten. Die Antworten müssten in einem beruhigenden Ton gegeben werden, begleitet von einer gemütlichen oder lakonischen Geste. Es ist wünschenswert, dass der Ton erzählend ist, als würde ein Ereignis erzählt werden, etwas, das einen bestimmten Vorgang erklärt, wobei mehr als eine Person eine Rolle spielt. So funktionierte das damals, ja, es war sehr einfallsreich. Dem ging eine wesentliche Vorbereitung voraus. Ein Onkel und ein Großvater waren zusammen auctor intellectualis und es

Das Foto rückt auf den nächsten Seiten in den Hintergrund, als würde die Erzählinstanz der vermeintlichen Aufforderung zur Sorglosigkeit zunächst nachkommen wollen. Statt einer Untersuchung dieser medialen Erinnerung werden verschiedene Bezugsrahmen eingeführt, welche im gesamten Textkorpus auftreten. Immer wieder wird dabei die Kategorie ›Generation‹ gesetzt. Es handelt sich daher um Dreiecksbeziehungen und Machtverhältnisse, bei denen ähnliche Figurenkonstellationen wie bei der Inszenierung der Fotografie wirken. Für die Analyse dieser Machtverhältnisse ziehe ich zunächst den zehnten Abschnitt heran. Darin wird verdeutlicht, dass es sich bei dem Jungen um den Vater der Erzählinstanz handelt. Es findet eine konkrete historische Einbettung statt. Der Fokus der Beschreibung liegt auf der Symmetrie des Bildes, womit das Spiegelmotiv, das in verschiedenen Abschnitten eine Rolle spielt, überhöht wird:

Op de foto zit mijn vader als jongen van negen achter het schaakbord. Mijn vader is in diepe concentratie. In dezelfde houding, de handpalm die de kin ondersteunt, zit tegenover hem mijn vader, negen jaar oud. De foto is en profil. Het interieur is modern, 1929. De lamp boven de tafel is achthoekig, volkomen symmetrisch. Het lamplicht is bruin, de achtergrond is wazig bruin. Er zijn geen andere voorwerpen dan: twee identieke stoelen, een achthoekig tafeltje, een achthoekige lamp. Er zijn twee identieke jongens, hun hand onder de kin toont geen groefje verschil, hun jasje, hun korte broek, hun kniekousen, hun glimmende knoopjeslaarzen. Bij de rechter jongen is de scheiding zichtbaar, bij de linker jongen de sluik vallende haarlok (o, laat je niet in de maling nemen, ze verschillen geen cel van elkaar). De jongens zijn in diepe rust, geen enkele interesse voor elkaar, slechts aandacht voor de stelling op het bord.<sup>14</sup>

Die in Klammern gesetzte Aufforderung weist auf die Fokalisierung im Text, die fokale Figur ist zumeist die Erzählinstanz. Die Aufforderung weist zudem noch

---

gab niemanden, der sich dafür eignete. Er war der Jüngste und der Jüngste muss immer tun, was die anderen wollen, sonst passiert nichts. Warum muss jemand die jüngste Person sein? Diese Frage ist so unheilverkündend, dass man am besten große Sorglosigkeit zeigt.«

- 14 Ebd., 140. »Auf diesem Foto sitzt mein Vater als neunjähriger Junge hinter dem Schachspiel. Mein Vater ist tief konzentriert. In derselben Haltung, die Handfläche, die das Kinn unterstützt, sitzt ihm gegenüber mein Vater, neun Jahre alt. Das Foto ist en profil. Die Einrichtung ist modern, 1929. Die Lampe über dem Tisch ist achteckig, vollkommen symmetrisch. Das Lampenlicht ist braun, der Hintergrund ist dunstig braun. Es gibt keine anderen Dinge als: zwei identische Stühle, ein achteckiges Tischchen, eine achteckige Lampe. Da sind zwei identische Jungen, ihre Hand unter dem Kinn zeigt kein bisschen Unterschied, ihr Jäckchen, ihre kurze Hose, ihre Kniestrümpfe, ihre glänzenden Knöpfstiefel. Bei dem rechten Jungen ist der Scheitel sichtbar, bei dem linken Jungen die glatt fallende Haarlocke (oh, lass dich nicht zum Besten halten, sie unterscheiden sich in keiner Zelle voneinander). Die Jungen verharren in tiefer Ruhe, kein einziges Interesse füreinander, lediglich Aufmerksamkeit für die Aufstellung auf dem Brett.«

einmal darauf hin, dass die Wahrnehmungsperspektive im Text dem Ziel dient, die im ersten Abschnitt eingeführten Machtverhältnisse zu hinterfragen. Dabei ist der Einschub ein Spiel mit der Zuverlässigkeit der Erzählinstanz. Denn während die Aufforderung darauf abzielt, den vermeintlichen Unterschied der Kinder als Illusion zu präsentieren – sie »unterscheiden sich in keiner Zelle voneinander« –, wird im zwölften Abschnitt erklärt, dass doch zwei verschiedene Kinder auf der Fotografie zu sehen seien. Während einer einen unifarbenen Pullunder trage, trage der andere einen mit »Karomotiv«.<sup>15</sup> Diese Spiegelungen, Ähnlichkeiten und Unterschiede werden in den verschiedenen Abschnitten untersucht, in dem über das Ich vor dem Spiegel als identische Verdopplung gesprochen wird.

Die Fotografie der zwei Kinder ist vor der Folie der identischen Verdopplung zu lesen. Die Bedeutung der identischen Verdopplung wird über zwei Intertexte eingeführt: René Magrittes Gemälde *La reproduction interdite* (1937) und Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass (And What Alice Found There)* (1871).<sup>16</sup> Diese Referenzen überhöhen die von der Erzählinstanz eingeführten surrealistischen Eigenschaften der Fotografie durch die Alice-Trope:

De man op het doek is het niet gegund in de spiegel te kijken: hij ziet slechts zijn eigen rug. De kijker buiten het doek ziet twee identieke ruggen. Het is verboden tweemaal te zijn, anders dan als identieke verdubbeling. Het is verboden zichzelf met zichzelf te confronteren. De spiegel is het ijdelste speeltuig van de mensen. Eén keer heeft een meisjeskind geprobeerd de normaalste vraag op te lossen: wat is erachter de spiegel? Alice klom op de schoorsteenmantel om te zien dat achter de spiegel The Looking-Glass House lag. Ze besloot dat gebied te betreden.<sup>17</sup>

In diesem Fragment lässt sich eine Analogie zur Fotografie erkennen: Wie »de kijker« sieht die Erzählinstanz mehr als die Figuren, die als identische Verdopplung auftreten, weil man, wie es im obigen Zitat heißt, nicht zweimal sein darf.

Für die folgenden Analysen ist eine weitere Stellungnahme der Erzählinstanz zu untersuchen: das Verbot, sich mit sich selbst zu konfrontieren. Dieses Verbot setze ich in Bezug zu dem Begehrendreieck. Das eigene Verlangen ist erst dann zu

15 Ebd., S. 142.

16 Carroll, Lewis. »Through the Looking-Glass and What Alice Found There« [1871]. In: Carroll, Lewis. *The Annotated Alice*. Hg. M. Gardner. New York/London: W. W. Norton & Company, 2015, S. 151–320.

17 TJW, S. 133. »Dem Mann auf dem Gemälde ist es nicht gegönnt, in den Spiegel zu sehen: Er sieht nur seinen eigenen Rücken. Der Betrachter außerhalb des Gemäldes sieht zwei identische Rücken. Es ist verboten, zweimal zu sein, anders als identische Verdopplung. Es ist verboten, sich selbst mit sich selbst zu konfrontieren. Der Spiegel ist das eitelste Spielzeug der Menschen. Einmal hat ein Menschenkind versucht, die normalste Frage zu lösen: Was ist hinter dem Spiegel? Alice kletterte auf den Schornsteinmantel, um zu sehen, dass hinter dem Spiegel The Looking-Glass House lag. Sie beschloss, das Gebiet zu betreten.«

kontrollieren, nachdem man sich mit sich selbst konfrontiert hat und erkennt, dass man sich in einem Rivalitätsverhältnis befindet, welches das eigene Handeln steuert. Im Text wird das Rivalitätsverhältnis zunächst über die Entstehungsgeschichte von *Alice in Wonderland*<sup>18</sup> erklärt: Warum wollte Alice wissen, was sich hinter dem Spiegel befand? Zur Beantwortung wird schließlich das Schachmotiv eingesetzt. Letzterem wäre laut der Erzählinstanz das Spiegelmotiv hinzugefügt worden.<sup>19</sup> Diese Annahme mag erklären, warum sie das Schachspiel dazu einsetzt, jene Dreiecksbeziehungen zu untersuchen, die die Fotografie erklären sollen.

### 7.1.1 Spiegel und Schach

Der zweite Textabschnitt führt das Schachspiel über Carrolls Fortsetzung von *Alice in Wonderland* ein, *Through the Looking Glass*. Beide Erzählungen Carrolls, die dem hier analysierten Text auch durch die Struktur von je zwölf Kapiteln ähneln, fasst die Erzählinstanz prägnant zusammen: »Spiegel en schaakspel.«<sup>20</sup> Das Schachspiel der Fortsetzung bestimme laut der Erzählinstanz darin den Handlungsverlauf und die Charaktereigenschaften von literarischen Figuren.<sup>21</sup> Im zweiten Fragment wird außerdem erklärt, wie Carroll zu der Fortsetzung inspiriert wurde. Dabei greift die Erzählinstanz wieder auf das Spiegelmotiv zurück. In TJW wird ein Abschnitt eines Interviews von Alice Raikes übersetzt, die als junges Mädchen Carroll besuchte. In *The New York Times*<sup>22</sup> erzählt Raikes den folgenden Vorfall zwischen ihr und Carroll, über den sie mit seinem bürgerlichen Namen Charles Dodgson spricht:

Dodgson pakt een sinaasappel uit de fruitschaal en overhandigt hem aan Alice Raikes. Hij vraagt haar in welke hand ze de sinaasappel heeft. In haar rechterhand. Dan vraagt hij haar voor de spiegel te gaan staan en dezelfde vraag te beantwoorden. »In mijn linkerhand,« moet ze erkennen. »Kun je dat verklaren?« vraagt hij. Dat kan ze niet, maar ze doet een gooi: »Als ik aan de andere kant van de spiegel stond, zou dan de sinaasappel niet nog steeds in mijn rechterhand zijn?« vraagt ze. Dodgson lacht: »Goed gedaan, kleine Alice,« zegt hij, »het beste antwoord dat ik tot nu toe gehoord heb.« Deze anekdote schijnt hem op het idee te hebben gebracht om het schaakspelverhaal, waar Alice in verzeild

18 Carroll, Lewis. »Alice's Adventures in Wonderland« [1865]. In: L. Carroll. *The Annotated Alice*, 2015, S. 3-150.

19 Vgl. TJW, S. 134.

20 Ebd., S. 134. »Spiegel und Schach.«

21 Vgl. ebd.

22 Vgl. ebd. Im Text wird der Artikel aus *The Times* auf den 15. Januar 1922 datiert. Es findet sich jedoch im Archiv nur ein Artikel von 1971, der die im Folgenden zitierte Anekdote wiedergibt. Vgl. Cohen, Morton N. »So You Are Another Alice«. In: *The New York Times* vom 07.11.1971. Online unter [www.nytimes.com/1971/11/07/archives/-so-you-are-another-alice-another-alice.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/1971/11/07/archives/-so-you-are-another-alice-another-alice.html?_r=0), zuletzt aufgerufen am 04.02.2019.

raakt, áchter de spiegel te laten plaatsvinden. Hoe perfect bedacht is dat! Staan koning en koningin bij de opstelling op het schaakbord niet op dezelfde manier asymmetrisch tegenover elkaar?<sup>23</sup>

Bevor diese Anekdote eingeführt wird, spricht die Erzählinstanz von Lewis Carroll. Indem sie sich Alice Raikes anpasst, die das Pseudonym nicht verwendet, wird die Funktion des Namens für die eigene Identität in Frage gestellt. Über die paraphrasierte Anekdote scheint ein Unterschied zwischen dem Schaffenden (Dodgson) und der Autorenfigur (Pseudonym Carroll) gemacht zu werden. Die Einbettung der Anekdote lässt Magrittes Gemälde in TJW oszillieren. Da die Erzählinstanz im Text bis zu diesem Zitat nur das Pseudonym benutzte, stellt der plötzliche Namenswechsel in Frage, ob Pseudonym und Autor als eine Person zu verstehen sind. In Magrittes surrealistischem Gemälde wird die Figur mit sich selbst konfrontiert, da sie auf ihren eigenen Rücken blickt. Daraus leitet sich in TJW das Verbot ab, sich mit sich selbst zu konfrontieren. Die Betonung auf der Variation der Anekdote, nach der Carroll durch Alices Überlegung das Schachspiel hinter dem Spiegel stattfinden hat lassen, spielt mit dieser Konfrontation. Die literarische Figur Alice klettert durch den Spiegel und verschwindet so auf der anderen Seite, anstatt sich, wie bei Magritte, zu spiegeln. Bei ihr findet daher auf andere Weise eine identische Verdopplung statt. Sie kann sich nicht im Spiegel sehen, sondern muss sich, ähnlich Magrittes Figur, an sich selbst erinnern. Welche Prozesse dabei stattfinden, erklärt die Erzählinstanz im elften Abschnitt in TJW. Darin führt sie die These an, Schriftsteller:innen sehen nicht in den Spiegel, sondern auf das Papier.<sup>24</sup> In diesem Abschnitt führt sie zudem die Probleme an, die beim Schreiben entstehen können.

23 TJW, S. 135. »Dodgson packt eine Orange aus der Obstschale und übergibt sie an Alice Raikes. Er fragt sie, in welcher Hand sie die Orange hat. In ihrer rechten Hand. Dann fordert er sie auf, vor dem Spiegel zu stehen und dieselbe Frage zu beantworten. ›In meiner linken Hand‹, muss sie erkennen. ›Kannst du das erklären?‹, fragt er. Das kann sie nicht, aber sie wagt ihr Glück: ›Falls ich auf der anderen Seite des Spiegels stehen würde, würde die Orange dann nicht noch immer in meiner rechten Hand sein?‹, fragt sie. Dodgson lacht: ›Gut gemacht, kleine Alice‹, sagt er, ›die beste Antwort, die ich bis jetzt gehört habe.‹ Diese Anekdote scheint ihn auf die Idee gebracht zu haben, die Schachspielgeschichte, worin Alice landet, hinter dem Spiegel stattfinden zu lassen. Wie perfekt ist das gefunden! Stehen sich König und Königin bei der Aufstellung auf dem Schachspiel nicht auf die gleiche Art asymmetrisch gegenüber?« Im Artikel von 1971 im Originalwortlaut: »Now,‹ he said, giving me an orange, ›first tell me which hand you have got that in.‹ ›The right,‹ I said. ›Now,‹ he said, ›go and stand before that glass, and tell me which hand the little girl you see there has got it in.‹ After some perplexed contemplation, I said, ›The left hand.‹ ›Exactly,‹ he said, ›and how do you explain that?‹ I couldn't explain it, but seeing that some solution was expected, I ventured, ›If I was on the other side the glass, wouldn't the orange still be in my right hand?‹ I remember his laugh. ›Well done, little Alice,‹ he said. ›The best answer I've had yet.‹« M. N. Cohen. »So You Are«.

24 Vgl. TJW, S. 141.

Literarische Figuren haben wie Schachfiguren einen eigenen Willen, den es zu erfassen gilt. Der Moment, in dem sich in dieser Schreibszene das Bewusstsein über die Machtlosigkeit entblößt, ist laut der Erzählinstanz die Sekunde, in der man in den Spiegel blickt und mit sich selbst konfrontiert wird:

De schrijver kijkt op en ziet de schrijver in de spiegel, die op hetzelfde moment opkijkt. Leegte en gevaar. Hij weet dat de dood van zijn koning (wiens koning?) is aangekondigd. De zefier is gaan liggen. Het moment is uitiem en helder. Niemand zal het laatste woord spreken. Hijzelf – dat is de ander.<sup>25</sup>

Die Verbindung einer Schreibszene mit dem Schachspiel, die in diesem Zitat hergestellt wird, hält zudem Bezug mit Besitzbeziehungen und führt ein Begehrendreieck ein. Die Variation von Arthur Rimbauds *Je est un autre*<sup>26</sup> betont noch einmal das Spiegelmotiv und das damit verbundene Verbot, anders als eine identische Verdopplung zu sein. Dass der verschlagene König nicht mehr eindeutig einer Person zugehörig sei, stößt das Begehrendreieck an, das im Schachspiel verhandelt wird. Gleichzeitig führt der Blick des Schriftstellers zurück in den Spiegel und somit weg vom Papier und seinem Machtverlust.

In TJW wird das Dreiecksverhältnis Königin-König-Königin eingesetzt, um Machtverhältnisse zu illustrieren. Im fünften Abschnitt werden Bewegungen im Schachspiel erklärt und dabei das Besitzverhältnis zwischen Spielenden und Spielfiguren verhandelt: »Wie speelt er? Speelt de koning? Ik heb schakers nooit in deze termen over hun spel horen spreken. Ze zeggen: jouw koningin. (Maar dat is een ander verhaal.) Ze zeggen: mijn koning. Wie is die koning die een bezit is?«<sup>27</sup>

Der Einschub in diesem Zitat öffnet eine Leerstelle und ist daher von dem oben diskutierten Kommentar des letzten Abschnitts abzugrenzen. Zwar wird diese Leerstelle im Text nicht geschlossen, jedoch sehe ich darin eine Auseinandersetzung mit Begehrendreiecken, die auf der Kategorie »Geschlecht« basiert. In diesem Abschnitt führt die Erzählinstanz einen unterschiedlichen Umgang zwischen Spielenden und König beziehungsweise Königin ein, der sich sprachlich über die Personalpronomina manifestiert. Schachspieler:innen sprechen laut der Erzählinstanz über *meinen* König und über *deine* Königin. Dadurch werden verschiedene

25 Ebd. »Der Schriftsteller sieht auf und sieht den Schriftsteller im Spiegel, der im selben Moment aufsieht. Leere und Gefahr. Er weiß, dass der Tod seines Königs (welchen Königs?) angekündigt wurde. Der Zephir hat sich gelegt. Das Moment ist final und klar. Niemand wird das letzte Wort sprechen. Er selbst – das ist der andere.«

26 Eine niederländische Übersetzung von Rimbauds Poesie trägt den Titel *Ik is een ander*. Rimbaud, Arthur. *Ik is een ander*. »Zienersbrieven«, »Een seizoen in de hel« en »Illuminations«. Übers. H. van Pinxteren. Amsterdam/Antwerpen: L. J. Veen, 2009 [1873, S. 1886].

27 TJW, S. 137. »Wer spielt? Spielt der König? Ich habe Schachspieler nie mit diesen Worten über ihr Spiel sprechen hören. Sie sagen: deine Königin. (Aber das ist eine andere Geschichte.) Sie sagen: mein König. Wer ist der König, der ein Besitz ist?«

Subjekt- und Objektbeziehungen angedeutet. Diese können über die Identifizierungsprozesse erklärt werden, die in dem obigen Abschnitt eingeführt wurden.

Es wurde angeführt, dass die Spielfiguren im Grunde nicht den Spielenden unterstehen, so wie die literarischen Figuren nicht den Schriftsteller:innen unterstehen. Dennoch unterscheidet sich die eingeführte Handlungsfreiheit der Figuren. Die Überlegungen zu »deiner Königin« inszenieren die Königin und somit das Weibliche als Imaginationsraum und Besitz. Dem wird über den König das Männliche als Identifikationsraum gegenübergestellt. In diesem Identifikationsraum wird zudem die Möglichkeit, den König zu besitzen, mehrfach in Frage gestellt und somit dessen Hierarchie und Macht. Dabei lässt sich die Beziehung Schachspieler-Königin-Schachspieler als Dreiecksbeziehung analysieren.

### 7.1.2 Schlachtfeld

Die Identifizierung der Spielenden mit der vermeintlich wertvollsten Figur, dem König, und die Objektivierung der Königin sind als *homosocial desire* zu beschreiben. Solche Begehrendreiecke sind im Textkorpus immer wieder Auslöser für eine kritische Reflexion der Erinnerungs- und Identitätskonstruktionen von literarischen Figuren. In TJW werden verschiedene Bezugsrahmen eingeführt, welche zu einem besseren Verständnis des Verhältnisses zwischen Spielenden, König und Königin führen.

In TJW wird die Alice-Erzählung als »etiquetteboek voor kleine meisjes, die willen leren schaken«<sup>28</sup> bezeichnet. Gemäß dieser Auffassung spielen Frauen und junge Mädchen nicht Schach, damit sie sich im Sinne des persischen Originals die Entwicklung von Kriegsstrategien aneignen, sondern damit sie lernen, wie sie sich als Frau in der Gesellschaft zu verhalten haben. Doch ist die Alice-Erzählung nicht der einzige Text, dem in TJW eine Erziehungsfunktion zukommt. Das Weibliche als Imaginationsraum wird in TJW weiter starkgemacht, da Alice im Text die einzige genannte weibliche Schachspielerin und ein fiktiver Charakter ist. Alle anderen Figuren im Text, wie Anatoli Jewgenjewitsch Karpow (geb. 1951) und Wiktor Lwowitsch Kortschnoi (1931-2016), sind real existierende Personen, die Schach spielen. An einer anderen Textstelle werden zwar Nabokov und seine Frau Véra erwähnt. Jedoch schläft Véra, während Nabokov seine Schachspielerzählung verfasst. In TJW werden mehrfach intertextuelle Bezüge zu Nabokovs *Zaščita Lužina* (1930) hergestellt, wobei durch die Nennung von Nabokovs Pseudonym Sirin erneut die Frage nach identischer Verdopplung angestoßen wird:

Nabokov schreef onder de naam Sirin *Zasjtsjita Loezjina*, een roman over een schaakspeler (*The Defence*). Nabokov schreef in slapeloze nachten, gezeten voor

28 Ebd., S. 134. »Etikettebuch für kleine Mädchen, die Schachspielen lernen wollen«.

de spiegel in de badkamer, om Véra niet wakker te maken. Schreef hij met zijn linker- of met zijn rechterhand? Schreef hij van links naar rechts of andersom? Hoe leest men *Zasjtsjita Loezjina* in het Ivriet? Hoe speelt men tegen zichzelf, tegen wie?<sup>29</sup>

In diesem Roman beschreibt Nabokov das Leben Lushins, eines leidenschaftlichen und professionellen Schachspielers. Lushin scheitert in einer Partie gegen den zeitgenössischen Weltmeister mit seiner angedachten Spielverteidigung. Er wird labil, wendet sich vom Schachspiel ganz ab und begeht aus Verdruss über sein Scheitern Selbstmord. Nabokov war zum Schreiben des Romans durch das Leben seines Bekannten inspiriert, des Schachmeisters Curt von Bardeleben (1861-1924), der 1895 gegen Wilhelm Steinitz verlor.<sup>30</sup> Dieser intertextuelle Bezug wird in TJW weiter ausgearbeitet. Dabei wird vor der Folie des Kalten Krieges das Bild des Schachbretts als Schlachtfeld, das aus den Alice-Erzählungen bekannt ist, weiter stark gemacht. Im folgenden Zitat werden die Weltmeister Karpow und Kortschnoi eingeführt, die 1978 und 1981 gegeneinander spielten, wobei Ersterer gewann. Das Schachspiel wird hier mit einem Minenfeld verglichen, auf dem sich die Spielenden bewegen. Dabei werden die Figuren erneut als gefährlich gesetzt. Besonders in den Blick genommen werden dabei ihre Farben. Schwarz und Weiß, so kann man aus dem Zitat ableiten, sollten eigentlich feste Entitäten sein. Doch die Spielenden können nicht darauf vertrauen, dass die ihnen zugewiesenen Farben ihnen loyal bleiben. Wie oben eingeführt wurde, ist die Zusprennung der Figuren willkürlich. Die Verbindung zwischen ihnen und den Spielenden ist immer eine unsichere und davon abhängig, wie sich die Figuren bewegen:

Wie speelt er eigenlijk? Men zegt: wit tegen zwart. Men zegt: Karpov tegen Kortsnoj. De schaker heeft een tegenstander, evenzeer te duchten als hijzelf. [...] De schaker bevindt zich op een mijnenveld waar ook zijn eigen pionnen en lopers hem een nederlaag gunnen. [...] Nooit is wit zeker van wit, of zwart van zwart.<sup>31</sup>

29 Ebd., S. 136f. »Nabokov schrieb unter dem Namen Sirin *Zaščita Lužina* einen Roman über einen Schachspieler (*Lushins Verteidigung*). Nabokov schrieb in schlaflosen Nächten, sitzend vor dem Spiegel im Badezimmer, um Verá nicht zu wecken. Schrieb er mit seiner linken oder mit seiner rechten Hand? Schrieb er von links nach rechts oder andersrum? Wie liest man *Zasjtsjita Loezjina* im Hebräischen? Wie spielt man gegen sich selbst, gegen wen?»

30 Von Bardeleben verließ den Raum, als er feststellte, nicht gewinnen zu können; offiziell wurde das Spiel beendet, weil er die Denkzeit überschritt. An dieser Stelle möchte ich an Stefan Zweigs *Schachnovelle* erinnern, in der Dr. B. wie Lushin durch die in Isolationshaft mit sich selbst ausgetragenen Schachspiele – »Ich Schwarz« gegen »Ich Weiß« – psychisch so labil wird, dass er nach seiner Freilassung keine Partie mehr spielen kann. Zweig, Stefan. *Die Schachnovelle*. Hg. K. Renoldner. Ditzingen: Reclam, 2013 [1942].

31 TJW, S. 137. »Wer spielt eigentlich? Man sagt: weiß gegen schwarz. Man sagt: Karpow gegen Kortschnoi. Der Schachspieler hat einen Gegner ebenso zu fürchten wie sich selbst. [...] Der

Die Allusion entfaltet hier ihre Bedeutung: War Karpow der Sowjetunion treu, war Kortschnoi nach seiner Emigration 1976 als Dissident verrufen.<sup>32</sup> Die Frage nach den Spielenden kann daher über diese Akteure des Kalten Krieges beantwortet werden; das Schachspiel zwischen Karpow und Kortschnoi verhandelt spielerisch intertextuelle Bezüge, welche die semantischen Felder der Politik, insbesondere der Revolution und des individuellen Widerstands, eröffnen. Die Differenzierung von »weiß gegen schwarz« als Konstrukt zeigt sich in Sätzen wie: »Nooit is wit zeker van wit, of zwart van zwart.«<sup>33</sup> Dadurch kann die Frage »Wie is die koning die een bezit is?« (Wer ist der König, der ein Besitz ist?), die in dem obigen Zitat zuletzt aufgeworfen wird, weiter untersucht werden.

Die Identität des Königs in Frage zu stellen, verdreht Machtverhältnisse und stößt hier das Begehrendreieck an. Der König untersteht den Schachspielenden, die seine Identität definieren. Doch wird in dem Fragment klar gesagt, dass nicht nur der König, sondern auch die Spieler:innen sich nicht auf ihre Figuren verlassen können. Eine Figur – und dies gilt wie in diesem Text postuliert sowohl für Literatur als auch für Schach – gehört laut der Textlogik daher niemandem. Schriftsteller:innen wie Schachspieler:innen können sich zwar Strategien überlegen, sind aber bei jedem Spielzug davon abhängig, dass die weitere Dynamik des Spiels ihren Gesetzen folgt. Gegner:innen genauso zu fürchten wie sich selbst, wie die Erzählinstanz in TJW erwägt, bedeutet, sich darüber im Klaren zu sein, dass man den sich zugeschriebenen Raum verlassen muss, falls andere eine unerwartete Bewegung ausführen. Spielfiguren und Menschen befinden sich gleichermaßen in diesem System, folgt man der im Text betonten Symbolik des Schachs als Gleichsetzung von Spiel und Leben. Die Frage der Macht und die damit einhergehende Privilegierung werden im sechsten Abschnitt über Ettore Scolas Film *La nuit de Varennes* (1982) verhandelt. Die Darstellung der misslungenen Flucht von König Ludwig XVI. aus dem revolutionären Paris als Schachspiel ist die Flucht aus System und Schlachtfeld zugleich. Darin symbolisiert der Mantel seinen Status, denn das Kleidungsstück hätte den König vor dem Tod bewahren können, so vermutet seine Hofdame.<sup>34</sup> Dieser Annahme liegt die Kategorie »Klasse/Sozialstatus« (»oben«/etabliert:: »unten«/nicht etabliert) zugrunde. Der Mantel hätte den König als »oben«/etabliert markiert. Die Überlegung der Hofdame führt ein, wie

---

Schachspieler befindet sich auf einem Minenfeld, auch seine eigenen Figuren und Läufer gönnen ihm eine Niederlage. [...] Nie kann sich Weiß seines Weißen auch sicher sein, oder Schwarz seines Schwarzen.«

32 Vgl. Kastner, Hugo. *Das Schachsammelsurium. Tag für Tag Anekdoten, Kurioses, Kalendarium, Biografien, Partien und Rekorde*. Hannover: Humboldt, 2011, S. 109, 180. Kortschnoi, Viktor. *Mein Leben für das Schach*. Hombrechtikon/Zürich: Edition Olms, 2004, S. 136-163.

33 TJW, S. 137. »Weiß ist sich des Weißen nie sicher, schwarz ist sich des Schwarzen nie sicher.«

34 Vgl. ebd., S. 138.

Status konstruiert wird: Es handelt sich nicht um intrinsische Eigenschaften, sondern um Markierungen, die Identitätskategorien reproduzieren und so Privilegierungen zuschreiben. In TJW wird schließlich beschrieben, was passiert, falls diese Zuschreibungen nicht mehr greifen:

Zonder mantel is de koning niemands bezit meer, is hij een ledenpop in een krachteloos veld. Niet een andere koning heeft hem gevelde, maar een systeem van nauwelijks beheersbare krachten, een verschrikking van onvoorziene bewegingen, een zich langzaam ontwikkelende catastrofe, waarvoor men op de vlucht slaat en zijn mantel laat liggen. Eerlos.

Elke verslagene is eerloos. Eervol verliezen bestaat niet. Sportief verliezen bestaat niet. Doen alsof bestaat: men stapt op andere codes over. Maar het slagveld blijft.<sup>35</sup>

Die Analyse des Schachspiels in diesem literarischen Text thematisiert dabei das Verhältnis der Spielenden zu ihren Figuren wie auch der Figuren untereinander. Die Verschränkung von Erinnerung und Identität wird hier differenziert. Die zuvor beschriebene Fotografie wirft einerseits die Frage nach der Beeinflussung von Erinnerung durch die eigene Fantasie – hier in Bezug auf die Inszenierung – auf, andererseits die Frage nach der eigenen Identität und dem Verhältnis zu anderen. Das oben genannte Zitat, in dem »ehrenvoll Verlieren« für unmöglich erklärt wird, definiert die Inszenierung, die Einhaltung der gesellschaftlichen Kodes, die für Verlierende als Handlungsmöglichkeit eröffnet werden. Diesen Gedanken entwickelt die Erzählinstanz weiter über Carrolls Romane. Im dritten Abschnitt wurden Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen eingeführt, die vor der Folie von Scolas Film gedeutet werden können:

In 1896 zegt Alice: »Ik vind het [landschap] op een schaakbord lijken. Er zouden mensen in moeten bewegen – er zijn mensen! [...] Het is een enorm schaakspel dat gespeeld wordt – zo groot als de wereld.«

Commentator Martin Gardner, de meeneuriënde stem bij de Alice-boeken, noemt van de vele citaten uit de wereldliteratuur die het schaakspel vergelijken met het menselijk reilen en zeilen, George Eliots Felix Holt, waarin de speler gemaand wordt niet alleen te letten op de bewegingen van de vijand, maar

35 Ebd. »Ohne Mantel ist der König nicht mehr in jemandes Besitz, er ist eine Gliederpuppe in einem kräftelosen Feld. Nicht ein anderer König hat ihn gefällt, sondern ein System mit kaum zu beherrschenden Kräften, ein Schrecken von unvorhersehbaren Bewegungen, eine sich langsam entwickelnde Katastrophe, wovor man flüchtet und seinen Mantel liegen lässt. Ohne Ehre. Jeder Geschlagene ist ohne Ehre. Ehrenvoll verlieren gibt es nicht. Sportlich verlieren gibt es nicht. Tun als ob gibt es: Man tritt auf andere Kodes über. Aber das Schlachtfeld bleibt.«

toch vooral de eigen troepen in de gaten te houden die, ten prooi aan plotse-  
linge hartstochten en berekeningen, voor een onvoorziën schaakmat kunnen  
zorgen. »Speel tegen je medemens en gebruik je andere medemens en als  
instrumenten.«<sup>36</sup>

In TJW werden über verschiedene Intertexte die Regeln des Schachspiels als gesell-  
schaftliches Werte- und Normsystem eingeführt. Die Analyse des Schachspiels als  
System, in dem gesellschaftliche Verhältnisse dargelegt werden, weist intersektio-  
nale Zuschreibungen auf. Diese sind als soziale Diskurse und Überlegungen über  
das Erinnern – als individueller und kultureller Prozess – zu betrachten. Die In-  
strumentalisierung von Figuren wie Menschen – sei es als ein Sujet für ein Foto  
oder als literarische Inspiration – dekuviert dabei ein Machtverhältnis, da Fragen  
der Identität und sozialer Positionen geklärt werden. Der Mensch, oder eine litera-  
rische Figur, ist nicht mehr als eine Schachfigur, so die Erzählinstanz.<sup>37</sup> Die Frage,  
die dann unweigerlich gestellt werden muss, lautet: Wer sind die Spieler:innen?

Die Menschen spielen, aber – frei nach Lewis Carrolls Alice-Romanen – nicht  
nur die Köpfe ihrer Figuren, sondern ihre eigenen können rollen. Wer das Schach-  
brett betritt, muss damit rechnen, Opfer der eigenen Spielstrategie zu werden. Wie  
die Erzählinstanz in TJW erklärt, verändern sich dabei zwar die Regeln, aber nicht  
das Schlachtfeld. Das Schachspiel erklärt somit das Verhältnis zwischen Schrift-  
steller:innen und den von ihnen entworfenen Figuren und das Verhältnis der li-  
terarischen Charaktere. Schriftsteller:innen sind Schachspieler:innen, literarische  
Charaktere sind Schachfiguren, behauptet die Erzählinstanz: »Er bestaat een me-  
ning dat de schrijver zijn personages in zijn handen heeft als de schaker zijn stuk-  
ken.«<sup>38</sup>

Dieser Vergleich ist essentiell für die hier vorgestellte Analyse, da sich daraus  
wesentliche Strukturen der Figurenkonstellationen des Korpus dieser Arbeit ent-  
nehmen lassen, auf die sich die Verschränkung Erinnerung-Identität stützt. Dies  
wird im Text betont, da sich die Erzählinstanz widersprüchlich über das Foto äu-  
ßert und somit darauf hinweist, dass Erinnerungen an ihre Entstehung von Ver-

36 Ebd., S. 136. »1896 sagt Alice: ›Ich finde, die Landschaft ähnelt einem Schachbrett. Es sollten  
sich Menschen darin bewegen müssen – da sind Menschen! [...] Es ist ein enormes Schach-  
spiel, das gespielt wird – so groß wie die Welt.‹ Kommentator Martin Gardner, die mitsum-  
mende Stimme bei den Alice-Büchern, nennt von den vielen Zitaten aus der Weltliteratur,  
die das Schachspiel mit dem menschlichen Bestehen vergleichen, George Eliots Felix Holt,  
worin der Spieler ermahnt wird, nicht nur auf die Bewegungen des Feindes zu achten, son-  
dern doch vor allem die eigenen Truppen zu beobachten, die, plötzlicher Leidenschaft und  
Berechnung zum Opfer fallend, für ein unvorhersehbares Schachmatt sorgen können. ›Spiel'  
gegen deine Mitmenschen und verwende deine anderen Mitmenschen als Instrumente.«  
37 Vgl. ebd.

38 Ebd., S. 137. »Es gibt eine Meinung, dass der Schriftsteller seine Figuren in seinen Händen hat  
wie der Schachspieler seine Stücke.«

mittelnden, wie hier der Erzählinstanz, abhängig sind. Die Erinnerung an sich selbst, das heißt an die eigene Vergangenheit und darauf einwirkende Prozesse der Gedächtnisbildung, ist daher nicht als eine Beschreibung, sondern als ein Erinnern des Selbst zu definieren, aus der sich eine doppelte Identität ergibt. Vor diesem Hintergrund ist das Verbot der Konfrontation noch einmal neu zu lesen. Denn der Blick in den Spiegel bedeutet, die Erinnerungskonstruktion des Selbst mit dem Spiegelbild zu vergleichen. Im Textkorpus resultiert diese Konfrontation darin, dass Erinnerungs- und damit einhergehende Identitätskonstruktionen konkurrieren oder gar zerbrechen. Literarische Figuren inszenieren ihre Vergangenheit neu. Eine Analyse dieser Neuinszenierungen untersucht nicht nur die literarischen Verfahren von Vergangenheitsdarstellungen, sondern fordert die veränderte Position und das veränderte Selbstverständnis der literarischen Figuren und Erzählinstanzen, wie die Figurenkonstellation, ein. Das Intersektionalitätskonzept dient als Reflexionsgrundlage, die einerseits verschiedene Identitätskategorien verknüpft, andererseits Identität als dynamisches Konstrukt erfassbar macht. Analysiert kann dies nur werden, wenn in TJW Erinnerung und Identität als Dynamik eines Begehrendreiecks gedacht werden, das sich wie folgt beschreiben lässt: Wer spielt wie und wann gegen wen?

## 7.2 Im Erinnern begehren

In diesem Abschnitt analysiere ich, wie Erinnerungen und Identitäten in DTM vor der Folie von Begehrendreiecken ausgehandelt werden. Ich führe ein, wie Selbst- und Fremdzuschreibungen im Roman inszeniert werden. Dem Begehrendreieck kommt als Ausgangspunkt sozialer Interaktionen eine grundsätzliche Funktion für die dargestellten Konstruktionen literarischer Figuren zu. Der Titel des Romans DTM überhöht die in der Erzählung enthaltenen Dreiecksbeziehungen.<sup>39</sup> In den

39 DTM sticht hinsichtlich des Themas durch seinen Titel heraus. Doch auch in *De zaak Judith Reiss* ist es eine verstorbene literarische Figur, die eine Rivalität zwischen zwei Männern motiviert. Der Kriminalbeamte Franz-Josef Holzberger trauert immer noch seiner Kinderliebe Judith Reiss nach, die von seinem Nebenbuhler, Franz-Josef Bergenkreuz, 1932 erschossen wurde, als sie mit einer Waffe aus dem Ersten Weltkrieg spielten. Holzberger will ihren Tod zwar rächen, sieht aber gleichzeitig ein, dass Judith Reiss nicht zu ihm gehört. Dadurch markiert er sie im Rahmen der ›weiblich‹ konnotierten Handelsobjekte zwischen zwei Männern. Wie sich im abschließenden Absatz der Kurzgeschichte herausstellt, wird Judith Reiss' Handlungsmacht innerhalb des Begehrendreiecks eingeschränkt. Franz-Josef II hat ein »Vorrecht« auf Judith Reiss, da die beiden sich länger kannten. So spielt Judith Reiss am Nachmittag des tödlichen Unglücks mit Franz-Josef II, obwohl sie lieber Zeit mit Franz-Josef I verbringen würde. In VEZ ist der Tod mit Dreiecksbeziehungen verknüpft. Max und Marthe sterben im brennenden Atelier Marthes. Vermutlich wollten sie beide ein Gemälde ihrer geliebten Didi aus dem Atelier retten. Alain beschreibt in dem Brief an seine Frau, dass sie beide das Gemäl-

Begehrendreiecken werden verschiedene Rollenverteilungen ausgehandelt. Untersucht wird, wer »der zweite Mann« ist, wer das begehrte Objekt. Die dabei auftretenden Rivalitäten sind vor dem Hintergrund von Gegenerinnerungen und Identitätskategorien zu untersuchen. Die folgenden Analyseperspektiven des Romans erarbeiten, wie die Dreieckskonstellation Robert-Alexander-Chaïm im Roman familiäre und freundschaftliche Verhältnisse definiert. Dabei spielen historische Ereignisse eine Rolle, die in DTM dazu führen, dass Erinnerungskulturen erforscht und diskutiert werden.

DTM trägt Merkmale eines historischen Romans,<sup>40</sup> in dem ein antagonistischer Text verfasst wird, der die Geschichte Alexanders des Großen über den Fund von Schriftstücken in Qumran neu schreibt. Roberts Bruder Alexander stiehlt einen Backstein aus den Höhlen Qumrans, die aufgrund der geografischen Lage als Kulturgut des Staats Israel gelten. Der Backstein enthält einen Brief, dessen Botschaft DTM in die historische Darstellung Alexanders des Großen einbettet. Robert nimmt den Stein gemäß dem testamentarischen Wunsch seines Bruders an sich. Robert hat zum Ziel, das Rätsel um den Backstein zu lösen. Im Backstein enthalten ist ein kryptischer Text, den Robert als Erinnerungsmedium verankern will. Auf der Suche nach der Bedeutung dieses Textes verstrickt sich der Ich-Erzähler Robert immer weiter in die Biografie seines Bruders. In diesem Erzählstrang entfaltet sich die Wirkung des historischen Romans, der verschiedene kulturelle und nationale Erinnerungen medialisiert und Vergangenheitsversionen entwirft. Die Vergangenheitsversionen betreffen dabei individuelle Erinnerungen, wie die Familiengeschichte Roberts, und kollektive Erinnerungen. Dies zeigt sich insbesondere, als ein Freund Roberts, Isaak Conrad, schlussendlich die Bedeutung des Backsteins enthüllt, die bisherige Geschichtsschreibung in Frage stellt und so seine Karriere als Wissenschaftler in Israel sichert.

### 7.2.1 Handelsobjekt

Das zentrale Dreiecksverhältnis zwischen Alexander, Chaïm und Robert ist mit dem Wissen um die Deprivilegierung Chaïms zu untersuchen, was über die Differenzkategorien »Rasse«/Hautfarbe« und »Geschlecht« erreicht wird. Das Begehrendreieck lässt sich als ein Verhältnis Mann-Frau-Mann beschreiben. Robert setzt das Dominanzverhältnis zwischen ihm und Chaïm über einen Alteritätsdiskurs, als er ihn in einem Gespräch mit Isaak als geheimnisvolle, einen Schleier tragende Frau charakterisiert und darüber hinaus seine Herkunft von einem Beduinenstamm mit Alexanders Leben kontrastiert:

---

de festhielten. Didi wird als Gemälde also weiterhin zwischen den beiden konkurrierenden Geliebten verhandelt, was ihre Rolle als Objekt in dem Roman überhöht.

40 Vgl. R. v. d. Paardt. »Doeschka«.

»Van Chaïm krijg ik geen hoogte,« zei ik. »Hij is als een vrouw die een sluier draagt. Hij is zo mooi dat je hem zou willen kopen en hij is hoffelijk, vriendelijk, beschaafd. Maar...« ik kwam in moeilijkheden, »maar ik kan me zo slecht voorstellen dat hij en Alexander zevenendertig jaar bij elkaar zijn geweest. Alexander was de nomade van de twee, iemand die met twaalf ambachten en dertien ongelukken ongelooflijk rijk is geworden. Chaïm moet als jongeman een engel uit de zwarte hemel zijn geweest. Ik bedoel, Alexander was niet bepaald mooi. Hij was klein en ik denk later ook wat te dik, maar twee zo verschillende culturen...«<sup>41</sup>

In diesem Zitat werden verschiedene Kategorien verschränkt, die ich zur Einführung intersektionaler Grunddualismen im Hinblick auf die weiteren Analysen aufschlüssele. Dabei wird das Dominanzverhältnis vermittelt, in dem acht Kategorien bei der Beschreibung Chaïms herangezogen werden. Robert charakterisiert Chaïm als »galant, freundlich, gebildet«, was mit der dominierenden Seite von »Kultur«, »Klasse/Sozialstatus« und »gesellschaftlicher Entwicklungsstand« in Beziehung zu setzen ist; die Kategorien »Nord-Süd/West-Ost«, »Rasse«/Hautfarbe«, »Sesshaftigkeit/Herkunft« und zuletzt »Geschlecht« werden dagegen durch mystifizierende Satzphrasen wie »vrouw die een sluier draagt«, »engel uit de zwarte hemel« angestoßen, oder »Alexander was de nomade van de twee«. Schließlich wird die Kategorie »Generation« gesetzt, da Robert den Altersunterschied zwischen den Geliebten betont.

Die eingeführten Identitätskategorien wirken als Textelemente, welche die Figuren semantischen Räumen zuordnen. Dass es sich dabei um Fremdzuschreibungen handelt, zeigt sich vor allem bei Charakterisierungen Chaïms, die fortwährend auf seine Abstammung aus einem Beduinenstamm abheben. Das Unverständnis Roberts für Chaïm gründet sich auf eine für ihn nicht nachvollziehbare Verschiebung der Grunddualismen dominierend::dominiert. Dies zeigt sich vor allem, da jegliche Charakterisierung Chaïms als dominierend von Robert durch die Zuschrei-

---

41 DTM, S. 122f. »Auf Chaïm kann ich mir keinen Reim machen«, sagte ich. »Er ist wie eine Frau, die einen Schleier trägt. Er ist so schön, dass ich ihn kaufen möchte, und er ist galant, freundlich, gebildet. Aber ...«, ich kam in Schwierigkeiten, »aber ich kann mir kaum vorstellen, dass er und Alexander siebenunddreißig Jahre zusammen waren. Alexander war der Nomade von den beiden, jemand, der mit neunerlei Handwerk, achtzehnerlei Unglück reich wurde. Chaïm muss als junger Mann ein Engel aus dem schwarzen Himmel gewesen sein. Ich meine, Alexander war nicht gerade schön. Er war klein und ich glaube im Alter auch etwas dick, aber zwei so verschiedene Kulturen ...« Zu einer weiteren Analyse dieser Textstelle siehe C. Lammer. »Verdund bloed«. An anderer Stelle wird Chaïm gar als seelenlos beschrieben: »Chaïm was buitenkant, bedacht ik voor de zoveelste keer, zijn ziel heeft hij aan de duivel verkocht.« »Chaïm war nur Oberfläche, erwog ich zum soundsovielten Male, seine Seele hat er an den Teufel verkauft.«

bung ›weiblicher‹ Eigenschaften entkräftet wird.<sup>42</sup> Dabei findet eine positive Konnotation als Handelobjekt statt (»Hij is zo mooi dat je hem zou willen kopen«.). Dies passt zum Analyseansatz des *male homosocial desire* begründet auf der These, dass in einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur Frauen als Objekte zwischen Männern getauscht werden, die so ihre Machtverhältnisse ausloten. Roberts Verweiblichung Chaïms ermöglicht seine Betrachtung vor der Folie von *male homosocial desire*. Gleichzeitig ist die Charakterisierung Chaïms homoerotisch aufgeladen und stößt somit *male homosexual panic* an. In dem Chaïm zur ›Frau‹ gemacht wird, kann Robert über ihn als Begehrensojekt sprechen, ohne sich damit auseinandersetzen zu müssen, dass er die Attraktivität eines Mannes darstellt.

In seiner Erinnerung ist Robert der wichtigste Mann in Alexanders Leben. Im Laufe der Erzählung erkennt Robert, dass er Chaïm als Rivalen sieht und Alexander das begehrte Objekt ist. Diese Dreiecksbeziehung motiviert Roberts weiteres Handeln. Er begreift, dass er eigentlich der ›zweite Mann‹ ist. Trotz Alexanders Tod betrachtet Robert Chaïm als Witwer aus einer Konkurrenzposition. In der Erinnerung an einen Alkoholrausch zeigt sich seine eigentliche Unterlegenheit zu Chaïm. Dabei wird das im obigen Zitat eingeführte Engelsmotiv erneut eingesetzt. Es findet noch einmal eine Mystifizierung statt:

Al de tijd dat ik met braakgeluiden mijn maag leegde lag de hand van Chaïm op mijn schouder en ik had dezelfde gewaarwording als de eerste keer, toen [...] ik een rijk man was geworden: alsof deze Chaïm er voortaan tot mijn eeuwige geruststelling zou zijn, aanwezig en niet aanwezig. Een beschermengel die mij vederlicht op zijn vleugels droeg. Even later was het of hij me nooit had aange-  
raakt.<sup>43</sup>

Trotz dieser Verschiebung in seiner Wahrnehmung sieht Robert sich weiterhin in einem Dominanzverhältnis gegenüber Chaïm. So beschreibt er ihn am Ende der Erzählung einerseits als eine autonome Person, andererseits wendet er auf ihn erneut die oben eingeführten Kategorien an. Chaïm kommt bei einer Israelreise nicht zum vereinbarten Treffpunkt, um mit Robert wieder zurück auf jene Insel zu reisen, auf der er mit Alexander und gemeinsamen Freunden lebte: »Lange tijd keek

42 Auffallend ist, dass auch Chaïm in einer Beschreibung Alexanders diesen von der Kategorie ›Männlichkeit‹ abgrenzt: »Hij was zo aardig voor me, zo gentle, zoals ik nog nooit van mannen had meegemaakt.« Ebd., S. 66. »Er war so nett zu mir, so sanft, wie ich es noch nie bei Männern erlebt hatte.«

43 Ebd., S. 385. »Während all der Zeit, in der ich mit Kotzgeräuschen meinen Magen leerte, lag Chaïms Hand auf meiner Schulter, und ich wurde wieder gewahr, wie beim ersten Mal, als [...] ich ein reicher Mann geworden war: Es war, als ob Chaïm künftig für meine ewige Beruhigung hier wäre, anwesend und nicht anwesend. Ein Schutzengel, der mich federleicht auf seinen Flügeln tragen würde. Kurz danach war es, als hätte er mich nie angefasst.«

ik toe hoe de zon bezig was de bergen van de woestijn tussen Jeruzalem en Jericho bloedrood te kleuren. Daar zou Chaïm nu lopen en blindelings de weg vinden. Eindelijk door mij bevrijd van de verplichting Alexanders vrienden te onderhouden, eindelijk weer thuis.«<sup>44</sup> Die Abendröte als Symbol der Ruhe und des Endes überhöht Roberts und Chaïms Verlust Alexanders, denn beide mussten für sich neue Identitäten konstruieren, was ihnen am Ende der Erzählung zu gelingen scheint.

## 7.2.2 Judentum

In DTM wird mehrmals insinuiert, dass Alexander halb jüdisch sei. Vor allem dessen Freund Andrea stützt sich auf diese Vermutung, wenn er behauptet, Alexander verweigere sich seiner eigentlichen Identität, was sich insbesondere durch seine Beziehung zu Chaïm zeige. So spielt die oben eingeführte Selbstzuschreibung Roberts als Befreier Chaïms mit einem diskriminierenden Witz Andreas, indem ›nomadisch‹ als Differenzkategorie angestoßen wird: »Weten jullie het verschil tussen een jood en een bedoeïen?« vroeg Andrea. [...] »Bedoeïenen lopen door de woestijn met hun verstand op nul,« zei Andrea.<sup>45</sup> Andrea spielt mit den Grunddualismen »Rasse«/Hautfarbe«, »Sesshaftigkeit/Herkunft« und »Religion«. Die drei Kategorien motivieren Antisemitismus und markieren Chaïm – der als Geliebter Alexanders der Rivale des ›homosexuellen‹ Andrea ist – als ›unzivilisiert«. In diesem Verhältnis entfaltet sich somit ein weiteres Begehrendreieck, das auf der Deprivilegierung von Chaïm beruht. Andrea will Robert davon überzeugen, dass sein Halbbruder Alexander einen jüdischen Vater hatte. Andreas Darstellung der Familiengeschichte konkurriert mit derjenigen Roberts und fordert somit seine Charakterisierung von Alexander heraus.

Die Kategorie »Sesshaftigkeit/Herkunft« wird im Roman nicht nur über Chaïm, sondern ebenfalls über Robert und das Leben Alexanders und seiner Mutter während des Zweiten Weltkriegs angestoßen. Denn als Nomade ist schließlich Robert zu beschreiben, das Erbe seines Bruders ändert seine Raumbindung. Er führt bis zum Tod seines Bruders ein ruhiges Leben in den Niederlanden, wie es ihm im Testament aufgetragen wurde, wenngleich im Roman formuliert wird, dass dies eigentlich der falsche Weg sei. Dies stellt sich im folgenden Gespräch Roberts mit Alexanders Freund Andrea heraus. Darin wird zum ersten Mal der Verdacht geweckt, Alexander hätte jüdisches Blut. Dabei findet eine Verschränkung der Kategorien »Bildung« und »Religion« statt:

44 Ebd., S. 394. »Lange Zeit sah ich zu, wie die Sonne damit beschäftigt war, die Berge der Wüste zwischen Jerusalem und Jericho blutrot zu färben. Da würde Chaïm jetzt laufen und blind den Weg [nach Hause] finden. Endlich von mir von den Verpflichtungen befreit, Alexanders Freunde zu versorgen, endlich wieder zu Hause.«

45 Ebd., S. 331f. »Kennt ihr den Unterschied zwischen Juden und Beduinen?«, fragte Andrea. [...] »Beduinen laufen ohne Verstand durch die Wüste«, sagte Andrea.«

»Het hoofd van een jood kan >zee< denken, maar het hart antwoordt >de boeken«, zei Andrea en vertelde dat hij had geprobeerd Alexander de Tora te laten lezen. [...] »Daar zal hij weinig zin in hebben gehad,« zei ik. Andrea haalde zijn schouders op, het viel altijd te proberen. Bovendien, had hij gesteld, had Alexander joods bloed gehad. »Daar weet ik niets van,« zei ik kort, »en mijn ouders wisten daar ook niets van, zeker mijn vader niet.« »En wat deed je moeder in de oorlog?« vroeg Andrea.

[...]

[D]ie kwestie bleef door mijn hoofd spelen. Wat deed mijn moeder in de oorlog? Toen zat ze in Amerika en het drong nu pas tot me door dat zij en Alexander in 1939 waren vertrokken en pas na 1945 waren teruggekomen.<sup>46</sup>

Diese Leerstelle der Familiengeschichte während des Zweiten Weltkriegs wird nicht geschlossen. Allerdings führt der Dialog an, wie im Roman historische Ereignisse mit sozialen Bezugsrahmen verknüpft werden und dabei Vergangenheitsversionen in Konkurrenz zueinander treten. Dabei ist die Figurenkonstellation von Bedeutung. Obwohl Alexander Freunde wie Andrea finanziell auszuhalten scheint, sind es jene Freunde, die Robert klarmachen, dass sein Bruder nicht der Held war, für den er ihn hält. Robert fungiert hier als Erinnerungsträger, da der Roman perspektivisch an ihn gebunden ist. Doch er muss sich zu unterschiedlichen Erinnerungsversionen der anderen literarischen Figuren verhalten. Alexanders Freunde formulieren aus Roberts Perspektive konkurrierende Erinnerungen an den Verstorbenen. Robert selektiert und ordnet laufend seine Erinnerungen an Alexander. Dabei ist nicht von einem Vergessen zu sprechen, sondern von einem Nicht-gewusst-Haben. Er wird dazu gezwungen, seine Familiengeschichte neu zu konstruieren.

Sein Freund Isaak ist schließlich derjenige, der den antagonistischen Erinnerungstext über Alexander den Großen verfasst, den Robert basierend auf dem geerbten Backstein schreiben wollte.<sup>47</sup> Dabei betrügt Isaak Robert zweimal: Er hei-

46 Ebd., S. 63. »Der Kopf eines Juden kann »Meer« denken, aber das Herz antwortet »die Bücher«, sagte Andrea und erzählte, dass er versucht hatte Alexander die Thora lesen zu lassen. Das war das dicke Buch gewesen. »Darauf wird er wenig Lust gehabt haben«, sagte ich. Andrea zuckte die Schultern, es wäre immer einen Versuch wert. Außerdem, hatte er behauptet, hatte Alexander jüdisches Blut gehabt. »Davon weiß ich nichts«, sagte ich knapp, »und meine Eltern wussten darüber auch nichts, vor allem mein Vater nicht.« »Und was tat deine Mutter während des Kriegs?«, fragte Andrea. [...] [D]ie Frage blieb in meinem Kopf hängen. Was tat meine Mutter im Krieg? Damals war sie in Amerika und es wurde mir erst jetzt klar, dass sie und Alexander 1939 fortgegangen und erst nach 1945 zurückgekommen waren.«

47 Vgl. R. v. d. Paardt. »Doeschka«. Das gescheiterte Ziel Roberts, die Geschichte über die Nachricht im Backstein zu verfassen, wurde zuvor anhand seiner Alkoholsucht und seines Versuchs erklärt, sich Alexanders Leben zu nähern.

ratet Roberts Geliebte Anna und stiehlt den Backstein für sein Forschungsthema. Isaaks Betrug lässt Robert erkennen, dass er die vermeintlichen Gegenerinnerungen anderer an Alexander einbetten muss. Die dabei wirksam werdenden Fremd- und Selbstzuschreibungen zeigen die kontextabhängige Identitätsbildung auf. Robert kann vor der Folie der verschiedenen Konstruktionen ein neues Identitätsnarrativ schreiben – für ihn und seinen Bruder Alexander. Dabei bleibt allerdings offen, wie er diese Neuerungen in sein eigenes Gedenken einbettet.

Über Isaak wird nicht nur die Position Roberts als *tweede man* transportiert, sondern in Frage gestellt, wie historische Narrative inszeniert werden.<sup>48</sup> Isaak ist von der Arbeit des Wissenschaftlers Robert Eisenman inspiriert. Eisenman setzt sich seit Jahren dafür ein, dass die Qumranschriften, die sich im Besitz der katholischen Kirche befinden, öffentlich zugänglich gemacht werden. Ihm zufolge würden diese Schriften neues Licht auf das Evangelium als historische Quelle werfen. Eisenman verschafft dem jüdischen Isaak eine Stelle am *Allbright Instituut* in Jerusalem.<sup>49</sup> Dort stellt Isaak sich der Aufgabe, Eisenmans Theorie zu beweisen, was ihm gelingt. Isaaks Forschung zu dem Qumrantext gilt als Gegenerinnerung in der literarischen Welt. Deren Erinnerungskultur verändert sich durch die internationale Aufmerksamkeit für Isaaks Arbeit. An dieser Stelle zeigt DTM als literarisches Medium von Erinnerungen Handlungsmöglichkeiten auf, die gesellschaftlich und individuell vollzogen werden müssen. Als kollektive Handlung muss hier die Akzeptanz einer vitalen Erinnerungskultur genannt werden, die nicht Veränderung vermittelt, sondern mögliche Irrwege der bisherigen Forschung aufdeckt. Als individuelle Handlung gilt hier, dass Robert von Isaak betrogen wurde, als dieser ohne sein Einverständnis die Forschungsergebnisse zu dem Qumrantext publizierte. Diese Entwicklung bietet Robert die Möglichkeit, einen Handlungsrahmen für Begehrendreiecke zu erforschen. Roberts individuelles Erinnern zeigt dabei Prozesse auf, die Isaak aufgrund seines wissenschaftlichen Erfolges anstößt.

Robert stellt sein Bild von Alexander als heldenhaftem großen Bruder in Frage. Doch zunächst weigert er sich zu erkennen, dass Alexander ein Alkoholiker war, der zu Aggressionen geneigt hat und schließlich an den Folgen seiner Sucht gestorben ist. Robert lässt sein Leben in den Niederlanden hinter sich, begibt sich auf Reisen und trinkt selbst exzessiv. Der fortwährende Rausch ermöglicht es ihm, seine Zuschreibungen zu Alexander in Stand zu halten. Zwar erhält Robert von Chaïm sowie von Freunden Alexanders immer mehr Informationen über seinen Bruder und erfährt aus alten Briefen der Mutter an ihren älteren Sohn, dass sie dessen Lebensstil kritisiert hat. Jedoch vermag Robert im Rausch dies alles nicht zu erfassen – mehrmals werden alkoholbedingte Gedächtnislücken reflektiert, Träume verwischen die Grenzen zwischen Realität und Wunsch. Zwar legt Robert immer wie-

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. DTM, S. 360.

der verschiedene Erinnerungskonstruktionen nebeneinander, das heißt, er gleicht seine Erinnerungen mit denen anderer ab. Jedoch ertränkt er schließlich die Möglichkeit einer polyvalenten Erinnerungskultur sowohl auf gesellschaftlicher wie auf individueller Ebene. Der Roman endet nach der Konfrontation mit Isaaks zweitem Betrug in Jerusalem mit einem offenen Ende: »Ik dronk de laatste druppels whisky. Het was tijd om te gaan.«<sup>50</sup>

Diese letzten Sätze des Romans deuten darauf, dass Robert endgültig entscheidet, das Testament anzunehmen und wie ein Nomade, wie Alexander zu leben, was mit seiner Abreise aus Jerusalem den Anfang nimmt. Robert kann mit seinen Worten die Abreise aus Jerusalem meinen. Doch ließe sich als Interpretationsansatz auch eine Abwendung von Alexander starkmachen. Mit dem letzten Tropfen Whisky könnte Robert die letzte Verbindung zu Alexander verlieren und sich von seinem Bruder abwenden, der für ihn, ähnlich Zion, immer ein Ort der Verheißung war. Er beschreibt Jerusalem als »een stad voor de pelgrims en degenen die op drift waren«.<sup>51</sup> Gleichzeitig deutet die Betonung des Gehens im zweiten Satz auf eine fortwährende Bewegung. Robert stößt an dieser Stelle Psalm 137,1 an: »An den Strömen von Babel,/da saßen wir und weinten,/wenn wir an Zion dachten«.<sup>52</sup>

Die Verknüpfung individueller und kollektiver Erinnerungsprozesse führt neues Wissen ein, das den vorherrschenden Diskurs in Frage stellt. Die problematische Verstrickung der eigenen Vergangenheit mit kulturell bedeutenden historischen Ereignissen in DTM zeigt sich in Eisenmans oben genanntem Einwurf, es gebe mehr als eine spezifische historische Wahrheit. Eisenmann repräsentiert insofern eine Diskussion über Erinnerungskultur und Gegenerinnerung und artikuliert, dass deren Bedeutung immer die Bestätigung und Entkräftung von Geschichtsschreibung mitschreibt.<sup>53</sup> Da die verschiedenen Figuren, allen voran die Erzählinstanz, sich immer auf die Suche nach einer Wahrheit begeben, erleben sie Momente der Destabilisierung von Erinnerungskonstruktionen, die sich auf ihre Identität auswirkt. In Jerusalem aktualisiert Robert seine Erinnerungs- und Identitätskonstruktionen endgültig. Diese Aktualisierung schreibt ihm eine neue Rolle im Begehrendreieck zu, in dem nicht er, sondern sein Bruder das begehrte Objekt war. Robert war darin auch nicht das handlungsmotivierende Subjekt; er war – und bleibt auch gegenüber Isaak – der zweite Mann.

50 Ebd., S. 395. »Ich trank die letzten Tropfen Whisky. Es war Zeit zu gehen.«

51 Ebd., S. 394. »eine Stadt für Pilger und jene, die sich herumtreiben«.

52 *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1999, Psalm 137, 1 »Heimweh nach dem Zion in der Verbannung«.

53 Vgl. Foucault, Michel. »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«. In: Foucault, Michel. *Von der Subversion des Wissens*. Hg. und Übers. W. Seitter. München: Carl Hanser, 1974, S. 83-109.

## 7.3 Das Begehren erinnern

In diesem Abschnitt untersuche ich, wie die Erinnerung Marginalisierter inszeniert wird und wie darin Begehrendreiecke auf ihre Identitätskonzepte einwirken. Dabei stütze ich mich auf Erkenntnisse der *herstory*, eine Form aus der Tradition der *oral history*, der seit jeher nachgesagt wird, Gegenerinnerung zu vermitteln, das heißt, jene Erinnerungen zu erarbeiten, die nicht in Erinnerungsdiskurse aufgenommen wurden.<sup>54</sup> Im Rahmen der Gedächtnisforschung betonte Jan Assmann, dass *oral history* Äußerungen des kommunikativen Gedächtnisses zum Gegenstand habe.<sup>55</sup> Die erzählerischen Vermittlungsweisen in verschiedenen Kurzgeschichten ähneln diesem Konzept insofern, als der Erzählgestus Beispiele für das kommunikative Gedächtnis gibt.

### 7.3.1 Koloniales Begehren

Ein Spiel mit dem Themenkomplex des kolonialen Begehrens findet sich in der Kurzgeschichte DGH. Der niederländisch-brasilianische Erzähler versucht, sich aus der ihm zugeschriebenen Rolle des Marginalisierten zu befreien, indem er eine emanzipatorische Erinnerungskonstruktion entwirft. Dabei wird in dieser Erzählung die niederländische Kolonialgeschichte in zweierlei Hinsicht verhandelt. Zum einen bildet Brasilien als Ort des niederländischen Kolonialreiches im Sinne des Exotismus einen offenen imaginativen Raum, der kontrastierend zu den Niederlanden negativ verhandelt wird.<sup>56</sup> Zum anderen fordert der Wunsch des Erzählers nach einer neuen Identitätskonstruktion eine neue Verschränkung von Kategorien ein, wobei eine Auflösung der Grunddualismen angestrebt wird.

In der Darstellung des früheren Lebens in Brasilien liegt der Fokus unter anderem auf der Brutalität des Plantagenbesitzers Koedooder, des Vaters des Erzählers. Dieses Verhältnis zeigt auf, dass auch Nachfahren von Kolonialist:innen und Kolonisierte:n nicht gleichwertig sind. Dem Erzähler werden als unerwünschtes Kind in einem postkolonialen Machtverhältnis Rechte abgesprochen. Die Erlebnisse des Erzählers in den Niederlanden bestätigen diese Verhältnisse, da die Konflikte zwischen der Familie Koedooder und ihres halbbrasilianischen Verwandten identitätsstiftende Prozesse über Kategorien wie Sprachgebrauch, Etikette sowie Berufswahl

54 Vgl. Olick, Jeffrey K. »Collective Memory: The Two Cultures«. In: *Sociological Theory* 17.3, 1999, S. 333–348, hier S. 338.

55 Vgl. Assmann, Jan. »Collective Memory and Cultural Identity«. In: *New German Critique* 65, 1995, S. 125–133, hier S. 125.

56 Vgl. P. Emmer und J. Gommans. *Rijk aan*, S. 204–221.

transportieren. Das postkoloniale Machtgefälle wird in der Kurzgeschichte nicht aufgebrochen.<sup>57</sup>

Wie koloniales Begehren auf Diskriminierungsstrukturen basiert, zeigt sich in *Joey Santa's dood* (JSD, 1974, *Joey Santos Tod*), wie DGH eine Geschichte über die Rache.<sup>58</sup> Der »schwarze« Boxer Joey Santa tötet seinen »weißen« Herausforderer Freddy im Wettkampf, während Freddys Frau im Publikum sitzt. Die Erinnerung der Ich-Erzählerin, Freddys Frau, an den Wettkampf und ihre Charakterisierung der Boxkämpfer sowie ihrer eigenen Person zeigen in dieser Kurzgeschichte Formen der Identitätskonstruktion entlang der Differenzlinien »Rasse«/Hautfarbe« und »Geschlecht« auf.

Freddy war bekannt für sein strategisches Spiel und wurde »der Schachspieler«<sup>59</sup> genannt. Freddys Frau, die namenlose Ich-Erzählerin, ist weltweit bekannt für ihre Schönheit. Als »Schachspieler« schreibt Freddy der Ich-Erzählerin die Rolle der Königin zu, die sie annimmt und zu ihrem Image macht, indem sie sich »krönt«. Sie trägt auffallende Hüte, die sie zur Stilikone machen, sie zieht die Aufmerksamkeit vieler Illustrierter auf sich. Joey Santa verspricht ihr vor dem Wettkampf gegen Freddy den Sieg, als er sie im Publikum sieht und sofort von ihr beeindruckt ist. Er weiß allerdings nicht, dass sie die Frau seines Rivalen ist. Freddy stirbt nach einem Schlag von Joey Santa, sodass er sich verpflichtet fühlt, sich um die Witwe zu kümmern. Zwar wird aus den beiden ein Paar, doch will die Erzählerin ihren Geliebten rächen:

Ik doe alsof ik langzaam maar zeker aan hem toegeef. Stap voor stap heb ik Freddy vooruit zien komen in zijn carrière, naar dat punt waarop hij Joey Santa uitdaagde en ik voor de bijl ging in een maanden durende depressie. Joey Santa, de mooiste man die ik ooit gezien heb en onbetwist de grootste bokser die mij wil hebben.

Maar het zal anders gaan dan hij denkt. Eerst zal ik hem langzaam naar mij toehalen. Hoe zal ik hem dan doden?

Hij zal langer moeten vechten tegen de dreiging van de knock-out dan Freddy, omdat hij zelf zo zwart is en zijn tol moet betalen. Ik zal geen wapen gebruiken, zelfs geen langzaam werkend intelligent vergif. Misschien geef ik hem eerst mijn liefde als verdoving. Om dan in de loop van de jaren – want zo lang kan het duren – te zien hoe hij trager wordt in de ring, hoe hij kleiner wordt, hoe zijn huid

57 Ähnliche Inszenierungen finden sich im Roman ODL, der von Pamela Pattynama als Erinnerungsmedium erforscht wurde. In ODL wird mit dem niederländischen Japanbild in einem tropisch inszenierten Raum gebrochen. Vgl. P. Pattynama. *Bitterzoet Indië*, S. 174-177.

58 Vgl. Meijnsing, Doeschka. »Joey Santa's dood« [1974] (JSD). In: D. Meijnsing. *Het kauwgomkind*, S. 54-62; J. v. Luxemburg. »Doeschka Meijnsing. De hanen«.

59 JSD. S. 56.

minder gaat glanzen. Hoe de koning ten slotte weggeslagen zal worden door een nieuwe koning. Dan zal ik me langzaam van hem terugtrekken, maar ik zal wel blijven kijken hoe hij vecht tegen dat zwarte, dat uiteindelijk nog zwarter is dan hij. Waar zelfs Joey Santa van verliest.<sup>60</sup>

Nach dem Tod Freddys sinnt die Königin des Schachspielers auf Rache. Sie motiviert ihre Beziehung zu Joey Santa mit dem Argument, dass Freddy die Sinnlosigkeit des Lebens und das Bewusstsein der Sterblichkeit, beschrieben als das ›Dunkle‹, von ihr abgehalten hätte. Die Rache an Joey Santa bedeutet für die Ich-Erzählerin daher, an ihrer Erinnerung an Freddy festzuhalten und darauf basierend ihr Leben wieder mit Sinn zu füllen. Joey Santa wird so zum Erinnerungsobjekt. Sie betrachtet den weiteren Verlauf ihrer Beziehung als Schachspiel, in dem keine Regeln gelten, da die des Spiels nicht mächtige ›weiße‹ Königin gegen den ›schwarzen‹ König kämpft. In dieser Position der Spielerin beziehungsweise Spielfigur reflektiert sie ihre Beziehung zu Joey Santa und zu Freddy, wobei die Kategorien ›Geschlecht‹, ›Körper‹, ›Rasse‹/Hautfarbe‹ und ›Besitz‹ in Erscheinung treten. Koloniale Zuschreibungen und stereotype Rollenverteilungen der ›Geschlechter‹ stehen dabei im Mittelpunkt.

### 7.3.2 Schweigen

Im Roman ODL trägt das Schweigen über eine Gegenerinnerung wesentlich zu der Identitätskonstruktion der literarischen Figuren Buri Vermeer und Pip van der Steur bei. ODL enthält intertextuelle Bezüge zur niederländisch-indonesischen Geschichte.<sup>61</sup> Pips ehemalige Sportlehrerin Buri Vermeer fungiert dabei als Erinnerungsträgerin dieser historischen Ereignisse. Buri war als Kind in einem japanischen Gefangenenerlager interniert. Als sie Holz stiehlt, bestraft der als brutal gel-

60 Ebd., S. 62. »Ich tue so, als ob ich ihm langsam, aber sicher nachgebe. Schritt für Schritt habe ich Freddy in seiner Karriere vorankommen sehen, bis zu dem Punkt, an dem er Joey Santa herausforderte und ich einer monatelangen Depression ausgeliefert war. Joey Santa, der schönste Mann, den ich je gesehen habe, und unzweifelhaft der größte Boxer, der mich haben will. Aber es wird anders laufen, als er denkt. Zuerst werde ich ihn langsam zu mir holen. Wie soll ich ihn dann töten? Er wird länger gegen die Bedrohung des Knock-outs kämpfen müssen als Freddy, weil er selbst so schwarz ist und er dafür bezahlen muss, was er tat. Ich werde keine Waffe verwenden, selbst kein langsam wirkendes intelligentes Gift. Vielleicht gebe ich ihm erst meine Liebe zur Betäubung. Um dann im Laufe der Jahre – denn so lange wird es dauern – zu sehen, wie er langsamer wird im Ring, wie er kleiner wird, wie seine Haut weniger glänzen wird. Wie der König schließlich durch einen neuen König weggeschlagen wird. Dann werde ich mich langsam zurückziehen, aber ich werde zusehen, wie er gegen das Schwarze kämpft, das schließlich noch schwärzer ist als er. Gegen das sogar Joey Santa verliert.«

61 Vgl. N. v. Laar. »Over de liefde«; P. Pattynama. *Bitterzoet Indië*, S. 174-177.

tende Kommandant des Lagers das junge Mädchen. Er sperrt sie drei Nächte in eine Einzelzelle und besucht sie jede Nacht, behandelt sie jedoch anders als allgemein angenommen:

»Dat kamp had een paar commandanten,« zei ze, »ze wisselden elkaar af. Die van de drie nachten werd als bijzonder wreed beschouwd. Hij liet de oudste vrouwen het langst op appel in de zon staan, hij wist het buigen eindeloos te rekken, hij sloeg de moeders bij de minste aanleiding. Niet echt een pak rammel maar één keiharde klets in het gezicht. Je hebt geen idee hoe vernederend zoiets was. Hij was heel knap. Hij zal een jaar of vijftwintig zijn geweest. Hij was het die de eerste nacht op handen en voeten mijn hok binnen kwam kruipen. Ik was als de dood.«

[...]

»U moet hem erg hebben gehaat,« zei ik[...].

»Gehaat?« vroeg ze. »Integendeel, ik werd verliefd op hem. [...] Iedereen dacht dat die wrede commandant allerlei vnzigheden met me uithaalde. Maar het enige wat hij die eerste nacht heeft gedaan was mijn haar wassen,« zei ze.<sup>62</sup>

Mit dieser Erinnerung wird der Erinnerungskultur der Gefangenenlager antagonistisch begegnet: Buri und der Kommandant verwerfen das im Roman klar als feindlich konnotierte Verhältnis zwischen Japan und den Niederlanden. Dieses Verhältnis wird über einen Dokumentarfilm eingeführt, den Buris Sohn Jan über das Leben seiner Mutter und dessen Folgen für ihn produziert. Seine Medialisierung des intergenerationellen Gedächtnisses entspricht dabei der niederländischen Erinnerungskultur: Diejenigen in der Bevölkerung, die den Niederlanden zugehörig galten, waren Opfer der Japaner, wobei Letztere als ›unzivilisiert‹ gelten und gemäß der Darstellung im Roman das Dominanzverhältnis ›the West vs. the rest‹ neu schreiben.

62 ODL, S. 218f. »Das Lager hatte ein paar Kommandanten,« sagte sie, »sie wechselten einander ab. Der von den drei Nächten wurde als besonders grausam angesehen. Er ließ die ältesten Frauen am längsten Appell in der Sonne stehen, er wusste das Beugen endlos zu ziehen, er schlug die Mütter aus geringstem Anlass. Nicht wirklich Prügel, aber einen knallharten Schlag ins Gesicht. Du hast keine Ahnung, wie demütigend so etwas ist. Er war sehr hübsch. Er wird etwa fünfundzwanzig gewesen sein. Er war es, der die erste Nacht auf Händen und Füßen in meinen Verschluss kroch. Ich hatte Todesangst.« [...] »Sie müssen ihn sehr gehasst haben,« sagte ich [...]. »Gehasst?«, fragte sie. »Im Gegenteil, ich habe mich in ihn verliebt. [...] Alle dachten, dass der grausame Kommandant lauter Schweinereien mit mir anstellte. Aber das Einzige, was er getan hatte in der ersten Nacht, war mir mein Haar zu waschen,« sagte sie.«

Dieses Dominanzverhältnis dient als Ordnungssystem der Erfahrungen im Lager, das als Teil der niederländischen Erinnerungskultur auch auf die literarische Inszenierung dessen einwirkt, wie Pip den Dokumentarfilm wahrnimmt. So wird zwar ein Gespräch zwischen Buri und ihrer Mutter in einer diegetischen Zusammenfassung wiedergegeben. Unklar ist jedoch, ob es sich hier um die Wiedergabe einer Szene in dem Dokumentarfilm handelt oder um eine Interpretation Pips:

Ze [Buri; CL] probeerde haar moeder te vragen naar de betekenis van wat er met haar was gebeurd, maar de moeder wimpelde de vragen weg, druk, druk met haar bezigheden, nerveus omdat ze niets wilde horen van het kind. De schaamte werd schande en drong diep in haar door. Ze wist dat ze er niet over moest praten. Ze kreeg een ongewild geheim te slikken, dat haar voor altijd hard en onbruikbaar maakte.<sup>63</sup>

Die Opferrolle ist mit einem Tabu verbunden: Buri erklärt Pip, dass sie durch die vermeintliche Vergewaltigung eine Unberührbare wurde.<sup>64</sup> Das Schweigen über ihre Erlebnisse ist Teil der Erinnerungskultur an die Gefangenenlager. Jan will dieses Schweigen in seinem Dokumentarfilm brechen. Er will Buri dazu bringen, mehr über ihre Erlebnisse zu berichten, und so aufzeigen, wie die Erinnerungskultur auf die zweite Generation einwirkt.<sup>65</sup> Buri etabliert weiter das Verhältnis ›Erwachsene::Kind‹ und entzieht sich dem Anliegen ihres Sohns, die Erinnerungskultur zu verändern. Anstatt zu sprechen, schweigt sie weiterhin über ihre eigene Geschichte. Pip interpretiert das Verhalten ihrer Gymnasiallehrerin als ein Entziehen der Erinnerungskultur. Diese Interpretation gründet Pip auf Buris Ablehnung, der offiziellen Version ihrer Geschichte etwas Positives abzugewinnen: »Het was een rotoorlog, en het heeft me niets, maar dan ook niets geleerd of opgeleverd«.<sup>66</sup>

Indem Buri über ihre Kriegserfahrungen schweigt, weigert sie sich, ihre Erinnerungen im Dokumentarfilm zu medialisieren. Wie oben erwähnt, ist Pip die Einzige, die von Buris Gefühlen für den Kommandanten erfährt. Dieser Bruch Buris mit dem Täter-Opfer-Verhältnis, das in die Erinnerungskultur über die Gefangenenlager eingeschrieben ist, bedeutet eine zweifache Marginalisierung: erstens als

63 Ebd., S. 49. »Sie [Buri; CL] versuchte ihre Mutter nach der Bedeutung dessen zu fragen, was mit ihr passiert war, aber ihre Mutter wimmelte die Fragen ab, weg, stark beschäftigt mit ihren Tätigkeiten, nervös, weil sie nichts von dem Kind hören wollte. Die Scham wurde Schande und durchdrang sie tief. Sie wusste, dass sie nicht darüber sprechen durfte. Sie bekam ein ungewolltes Geheimnis zu verdauen, das sie für immer hart und unbrauchbar machte.«

64 Vgl. ebd., S. 218. Buri nennt sich »paria«, was in der ehemaligen Kolonie nicht nur »Ausgestoßene«, sondern auch »Unberührbare« bedeutet.

65 Vgl. P. Pattynama. *Bitterzoet Indië*, S. 176; D. Meijssing. »En liefde«, S. 417, Fußnote 118.

66 ODL, S. 47. »Es war ein Scheißkrieg, und er hat mir nichts, aber dann auch wirklich nichts gelehrt oder gebracht«.

vermeintliches Opfer, das schweigen muss; zweitens als Nichtopfer, welches neues Licht auf die Verhältnisse im Krieg wirft. Die Artikulation ihrer Erfahrungen ist daher als Gegenerinnerung zu werten. Dies lässt sich insbesondere anhand des folgenden Zitats belegen, in dem sie Pip erklärt, warum sie bisher geschwiegen hat:

»[H]et zekerst was ik van één ding,« zei ze, »dat ik bij mijn moeder niet hoefde aan te komen met wat er werkelijk in dat hok was gebeurd, dat zou ze een nog grotere vernedering en schande vinden dan dat ik onzedelijk benaderd was door de vijand. Het laatste was tragisch genoeg, maar dat bracht een oorlog nu eenmaal met zich mee. Verliefd worden op de vijand was voor haar ondenkbaar. Voor het hele kamp waarschijnlijk, want als iets ons overeind hield was het wel de onverdraaglijke, onversneden haat tegen ›de jap.‹ [...] Ik leefde de rest van de kamptijd in een verschrikkelijke angst dat iemand in mijn gedachten kon kijken, ik werd een uiterst behoedzaam kind.«<sup>67</sup>

Aus diesem Zitat lässt sich ableiten, dass es zwar ein Schema für das Vergewaltigungsnarrativ gibt, in das Buri sich einschreiben kann. Es fehlt jedoch ein Bezugsrahmen für gutes Verhalten von japanischen Soldaten, dessen Buri sich als Kind hätte bedienen können. Das Begehren von Buris Sohn, seiner Mutter über die Geschichte näherzukommen, wird nicht erfüllt. Gleichzeitig zeigt Buris Vergangenheitsversion Pip auf, wie mit Tabus umgegangen werden kann. Pips Unfähigkeit, die Affäre ihrer Partnerin Julia mit einem Mann, die überhaupt erst ein Begehrendreieck entfaltete, in ihre Erinnerungs- und Identitätskonstruktion einzubetten, wird mit Buris Schweigen beantwortet. Pip kann ihre Rolle als homosexuelle Rivale durch Buris Gestus annehmen.

### 7.3.3 Hähne

In *De hanen* (*De hanen*, 1974, *Die Hähne*) erwächst ein Begehrendreieck aus der sozioökonomisch gehobenen Position von Willems Familie,<sup>68</sup> die sich auf deren

67 Ebd., S. 220. »[E]iner Sache war ich mir ganz sicher«, sagte sie, »dass ich meiner Mutter nicht erzählen konnte, was in der Zelle wirklich passiert war, sie würde das als eine noch größere Demütigung und Schande empfinden, als dass ich unsittlich vom Feind behandelt wurde. Das Letzte war tragisch genug, aber das war nun einmal so im Krieg. Sich in den Feind zu verlieben war für sie undenkbar. Für das ganze Lager wohl, denn wenn etwas uns aufrecht hielt, dann war es der nackte Hass gegen »den Japaner« [...]. Ich lebte den Rest der Lagerzeit in der furchtbaren Angst, dass jemand meine Gedanken lesen könnte, ich wurde ein sehr vorsichtiges Kind.«

68 Der Name »Willem« taucht insgesamt viermal im Textkorpus auf, im Roman ODL und in den Kurzgeschichten *De hanen* (vgl. Meijsing, Doeschka. »De hanen« [1974]. In: D. Meijsing. *Het kauwgomkind*, 2012, S. 11–20), *De kinderen* und *Cadeautje hoort erbij* (vgl. Meijsing, Doeschka. »Cadeautje hoort erbij« [postum]. In: D. Meijsing. *Het kauwgomkind*, 2012, S. 250–263). Jedes-

ökonomischen Status, das heißt deren ›Besitz‹ und Adelstitel, zurückführen lässt. Diese dominierende Position wirkt sich für den Ich-Erzähler auf verschiedenen Ebenen aus. In der Kurzgeschichte wird eine komplexe Liebesgeschichte erzählt, in der sein leiblicher Vater Mourits der Mittelpunkt verschiedener Dreieckskonstellationen ist. Willem ist der ältere Bruder Mourits', in den Maarten und Mia verliebt sind. Mia wird ungewollt von Mourits schwanger. Als dieser bei einem Fahrradunfall stirbt, muss Willem das schwangere Mädchen heiraten. Maarten, der als Mathematiktalent zu Mourits' erfolgreichem Schulabschluss beigetragen hatte, bewirbt sich Jahre später bei Willem als Förster des Familienguts, obwohl er großen Groll gegen die Familie hegt.

Die Figurenkonstellation der Kurzgeschichte stellt das soziale Gefälle heraus, das in dem Heimatdorf des Ich-Erzählers vorherrscht. Die Beziehung Mourits' zu Maarten und Mia erklärt der Ich-Erzähler mit Hilfe der Kategorie ›Klasse‹:

Inmiddels vergrijsde boerenzoons hebben Maarten en Mourits verschillende malen betragt in de schaduw van de iepen. Maar boerenzoons zien meer in de natuur: koeien bespringen koeien op klaarlichte dag en bij de kikkers in de sloot is het geslacht niet eens te onderscheiden. Bovendien is wat de zonen van de heren doen met de zonen van de boeren welgedaan.

[...]

Onder een strakblauwe hemel, die nergens naar regen uitzag, zagen de boeren de jongste zoon van de jonkheer ditmaal met Mia onder de iepen.<sup>69</sup>

Die Ulme symbolisiert sowohl den Tod überdauernde Freundschaft und Liebe als auch Trauer und Heuchelei und verweist somit auf den weiteren Verlauf dieser Dreiecksbeziehung. Der Ich-Erzähler stellt die Geschichte seiner Eltern als Motivation seiner eigenen Handlung dar, die sich darum dreht, mit den von ihm als betrügerisch entlarvten Gesellschaftsstrukturen zu spielen. Die Hähne, die der Kurzgeschichte den Titel geben, spielen dabei eine essentielle Rolle, denn auf sie pro-

---

mal ist der Name mit Unheil verknüpft: In *De hanen* tötet Willem aus Eifersucht fast Mia und den Erzähler, in *ODL* hat Pip das beinahe fatal ausgehende Unglück auf dem Willemsparkweg, in *De kinderen* ist Willem »mank« (»lahm«), in *Cadeautje hoort erbij* ist der jüngste Sohn Willem der letzte Auslöser für den Selbstmord seines Vaters. So funktioniert »Willem« innerhalb des Textkorpus im Übrigen als Identifizierung und Perspektivierung der Namensträger und wirkt dabei als ein ökonomisches Stereotyp.

69 Ebd., S. 17f. »Mittlerweile ergraute Bauernsöhne hatten Maarten und Mourits mehrere Male im Schatten der Ulmen erwischt. Aber Bauernsöhne sehen mehr in der Natur: Kühe bespringen Kühe am helllichten Tag und bei den Fröschen im Graben ist das Geschlecht nicht mal zu unterscheiden. Außerdem können die Söhne der Herren mit den Söhnen der Bauern tun, wie es ihnen beliebt. [...] Unter einem strahlend blauen Himmel, der nirgends Regen verhieß, sahen die Bauern den jüngsten Sohn des Jungherrn diesmal mit Mia unter den Ulmen.«

jiziert der Erzähler sein Gesellschaftsbild, das negativ von klaren Hierarchien und den Zielen der Männer geprägt ist. Gleich zu Beginn der Kurzgeschichte beschreibt der Ich-Erzähler drei Hähne, die er bei seinem Besuch zu Hause bei Förster Maarten beobachtet:

Hanen zijn merkwaardige dieren. Zij missen de gemoedrust van kippen.

[...] Maarten heeft er drie bij de kippen rondstappen. De kammen fier omhoog zijn ze voortdurend waakzaam: wat banaliteiten? Waar schuilt het kwaad? Wie is de schuldige? Om dan de hals te rekken en het kwaad in de wereld te bejubelen.

Je kunt natuurlijk ook een andere mening over hanen hebben. De grote neukers, de heren der hoenderschepping, de promotors van potentie. Ik zie niets in dergelijke interpretaties.<sup>70</sup>

Im Laufe der Kurzgeschichte führt der Erzähler wiederholt an, warum diese Interpretationen, denen er nicht anhängen will, auf Irrtümern beruhen. Als Theologiestudent träumt er davon, die christliche Heilslehre als Heuchelei vorzuführen. In dieser Vorstellung wird deutlich, wie sehr sein Widerstand gegen die christlich geprägten Gesellschaftsstrukturen von seiner eigenen Familie beeinflusst ist. In einer Aufzählung wiederholt er verschiedene Schlagwörter, die er zuvor anwandte, um die Konstellation seiner Familie zu beschreiben, in der seine Mutter Mia als das Böse dargestellt wird, da sie laut Maarten und Willem die beiden ins Verderben stürzte.<sup>71</sup> Die Abkehr von diesen Gesellschaftsstrukturen will der Ich-Erzähler als Priester aber predigen; er will irgendwo jene christliche Heilslehre präsentieren, die er verurteilt, aber mit einer bestimmten Hoffnung, die ihrerseits wieder eine Fokussierung auf das dominierende »Männliche« als Privilegierung bedeutet:

[M]isschien zit er één keer in de vijf jaar een jongetje tussen de boeren dat mij zal haten om de leugens die ik verkoop. Dat jongetje zal mijn ware leerling zijn. Hij zal begrijpen dat het Goede niet bestaat. Hij zal niet zien dat ik de eeuwige goedheid predik om de ongeloofwaardigheid ervan aan te tonen, om haar uit de wereld te helpen. [...]

Want de haat, de afkeer, de stank van emoties, de rottende bladeren, de kleinheid van denken, de macht, de tranen, de slimheid, de charme, de wiskunde en de

70 Ebd., S. 11. »Hähne sind merkwürdige Tiere. Sie haben nicht die Ruhe von Hühnern. [...] Bei Maarten laufen drei bei den Hühnern rum. Die Hahnenkämme stolz in der Höhe, sind sie ständig auf der Hut: Welche Banalitäten? Wo versteckt sich das Böse? Wer ist der Schuldige? Nur, um später den Hals zu strecken und das Böse in der Welt zu bejubeln. Man kann natürlich auch eine andere Meinung über Hähne haben. Die großen Ficker, die Herren der Geflügelschöpfung, die Förderer der Potenz. Ich sehe nichts in derartigen Interpretationen.«

71 Vgl. ebd., S. 20.

dorre takken zijn allemaal facetten van een systeem dat zo immens en geniaal is, dat het nooit op die manier te betrappen is.

Nee, het Goede, het Mooie prediken, dat is de benadering. De boeren de niet-bestaande paradijstuin voor ogen toveren, taartjes van leugens voorzetten. Slechts weinigen zullen me begrijpen. Maar op de spitse toren van mijn kerkje, de toren die naar de hemel wijst, zal een blinkende haan staan, meedraaiend met de wind.<sup>72</sup>

## 7.4 Zusammenfassung

Ziel dieses Kapitels war es, Identitätskonstruktionen vor der Folie von Begehrendreiecken zu untersuchen. Angewandt wurde Eve Kosofsky Sedgwicks Konzept der Begehrendreiecke. Sie arbeitete nach René Girard mit der These, dass Frauen als Tauschobjekte zwischen Männern gereicht werden. Sedgwick entwickelt dafür die Begriffe *male homosocial desire* und *male homosexual panic* sowie *female homosocial desire* und *lesbian panic*. *Homosocial desire* beschreibt jeweils Solidaritätsakte gleichgeschlechtlicher Menschen, *homosexual panic* beschreibt dagegen die Angst vor gleichgeschlechtlichen erotischen Gefühlen. Identitätskategorien wirken laut Sedgwick auf die Verhältnisse in Begehrendreiecken ein, da in Rivalitäten normierte und abweichende Positionen verhandelt werden.

Anhand von Sedgwicks Konzept wurde zunächst der Text TJW analysiert. Daraus ergab sich, dass die Konfrontation des Selbst gemäß dem Credo »Ich ist ein anderer« in einem verzerrten Bild der Vergangenheit resultiert. In dem essayistischen Text wurde dabei das Bild der identischen Verdopplung starkgemacht, das bedeuten will, dass es nicht möglich ist, die eigene Identität kohärent zu erfassen. Identität sei wie Erinnerung abhängig von Konstruktionen, die über Selbst- und Fremdzuschreibungen in sozialen Kontexten zustande kommen. In TJW werden Begehrendreiecke als Spiel eingeführt, in dem (Mit-)Menschen instrumen-

72 Ebd., S. 19f. »Vielleicht sitzt einmal in fünf Jahren ein kleiner Junge zwischen den Bauern, der mich wegen der Lügen, die ich verkaufe, hassen wird. Dieser Junge wird mein wahrer Schüler sein. Er wird verstehen, dass das Gute nicht existiert. Er wird nicht sehen, dass ich das ewig Gute predige, damit ich dessen Unglaubwürdigkeit beweise, damit ich es aus der Welt verbanne. [...] Denn der Hass, die Abkehr, der Gestank der Gefühle, die verwelkenden Blätter, die Kleinheit des Denkens, die Macht, die Tränen, die Klugheit, der Charme, die Mathematik und die dünnen Äste sind alles Facetten eines Systems, das so unglaublich genial ist, dass es auf diese Art nie zu entlarven ist. Nein, das Gute, das Schöne zu predigen, das ist die Vorgehensweise. Den Bauern einen nicht bestehenden Paradiesgarten ins Bild zaubern, Törtchen von Lügen vorsetzen. Nur wenige werden mich verstehen. Aber auf dem spitzen Turm meines Kirchleins, dem Turm, der zum Himmel weist, wird ein glänzender Hahn stehen, der sich mit dem Wind dreht.«

talisiert werden können. Als Folie dafür dienen die Motive des Schachspiels und des Spiegels im Intertext *Through the Looking Glass* von Lewis Carroll. Dabei wird starkgemacht, dass Figuren Schachspielenden zwar als Instrumente unterstehen. Jedoch entziehen sich die Figuren durch die Spieldynamik auch der Kontrolle der Spielenden. Ich habe diese Beobachtung hinsichtlich des Bedeutungspotentials literarischer Texte mit Bezug auf Erinnerungs- und Identitätskonstruktionen untersucht.

Begehrendreiecke treten in verschiedenen Prosastücken Meijssings auf. Ein Roman, der diesen Themenkomplex explizit behandelt, ist DTM. In diesem historischen Roman befindet sich der Protagonist Robert in mehreren Rivalitätsverhältnissen. Er meint, meist »der erste Mann« oder das begehrte Objekt zu sein. Erst nach dem Tod seines Bruders Alexander erkennt er, dass er »der zweite Mann« ist. Die Analyse seiner Beziehung zu Alexander und dessen Geliebtem Chaïm vor dem Hintergrund von Sedgwicks Konzept ist dabei besonders erkenntnisreich. Alexander ist die Rolle als begehrtes Objekt zuzuschreiben. Da sich Robert lange als der wichtigste Mann in Alexanders Leben sieht, spricht er Chaïm zu Unrecht eine nur geringe Rolle zu. Die abwertende Charakterisierung Chaïms findet über Bezugnahme auf verschiedene Identitätskategorien wie »schwarz«, »ethnisch« oder »weiblich« statt und ermöglicht es Robert, die Attraktivität Chaïms zu beschreiben. Aus der Analyse geht hervor, dass er sich ökonomischer Stereotype bedient, damit er sein Rollenverständnis in den angeführten Begehrendreiecken und seine Erinnerungskonstruktionen nicht aktualisieren muss. Dabei verknüpft sich die ausbleibende Aktualisierung seiner Erinnerungen mit seinem Weltbild, das von Identitätskategorien getragen wird.

In den weiteren analysierten Texten dieses Kapitels bezogen sich die Erinnerungs- und Identitätskonstruktionen auf die Folgen der entstandenen Rivalitäten. In der Kurzgeschichte JSD und dem Roman ODL ließen sich die Bedeutungen des Begehrendreiecks für die Erinnerungskonstruktionen über Zuschreibungen (post-)kolonialer Identitätskonstruktionen erfassen. Figuren mit »nicht westlichen« äußeren Merkmalen wurde eine abwertende Rolle zugeschrieben. In JSD dient diese Attribuierung der Protagonistin als Erklärung für ihr Verhältnis zu Joey Santa, der ihren Geliebten Freddy im Boxkampf getötet hat. In ODL schweigt Buri über ihre positiven Erfahrungen während des Zweiten Weltkriegs in einem japanischen Gefangenenlager, da deren Benennung die Täter-Opfer-Dualität (Japan-Niederlande) umkehren würde. Dieses Schweigen ist zugleich ein Aufbegehren gegen ihren Sohn, der sich in einem Dokumentarfilm als Opfer des Zweiten Weltkriegs inszenieren will. Auch in *De hanen* motivieren Begehrendreiecke das Handeln der erzählenden Figur. Der Protagonist begehrt gegen die christliche Heilslehre auf, die er heuchlerisch findet. Er widersetzt sich den Familienverhältnissen und den gesellschaftlichen Strukturen in deren Heimatdorf, die von Klassismus geprägt sind. Sein verstorbener Vater Mourits, das

begehrte Objekt in verschiedenen Begehrendreiecken, hatte als beliebter Junge und Sohn eines Adligen Freiheiten, die anderen nicht zukamen. Mourits' Bruder musste nach dessen Tod Mia heiraten, die von ihm schwanger war. Maarten, der früher wie Mia ein Verhältnis zu Mourits hatte, lebt als Förster auf dem Landgut der Familie. Dies führt dazu, dass sich die Figuren in *De hanen* fortwährend mit dem Begehrendreieck auseinandersetzen, was der Erzähler untersucht. Indem er die Familienverhältnisse darlegt und mit seiner Kritik an der Kirchenlehre verknüpft, skizziert er zugleich die Bedeutung von gesellschaftlichen Strukturen in den rivalisierenden Verhältnissen. Seine Erinnerungskonstruktion reproduziert dabei die Zuschreibungen, welche zu diesen Verhältnissen geführt haben.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass Begehrendreiecke in den analysierten Texten als Folie für Erinnerungs- und Identitätskonstruktionen dienen. Sie werden dazu eingesetzt, Besitzverhältnisse, wozu auch Vergangenheitsversionen zählen, unter literarischen Figuren zu klären und gesellschaftliche Positionen zu verankern.