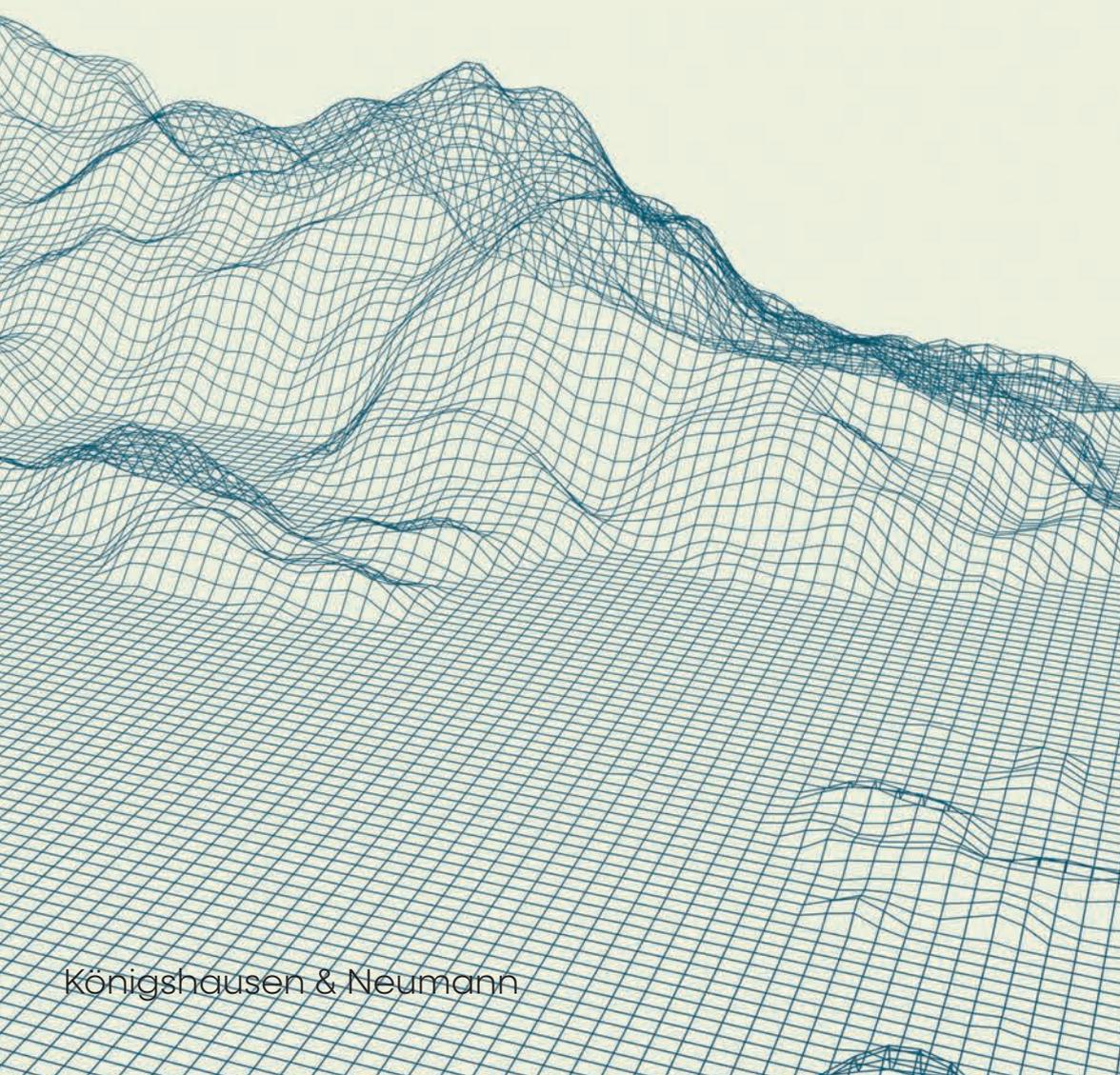


Tabea M. Dörfel / Benjamin Löber
Nele Miesner / Annika Ravenschlag
Manuel Alejo Riveros / Daniel Schmidt (Hrsg.)

Transnationale Textwelten

Reflexionen über Grenzen

Königshausen & Neumann



Dörfel / Löber / Miesner /
Ravenschlag / Riveros / Schmidt (Hrsg.)

Transnationale Textwelten

Transnationale Textwelten

Reflexionen über Grenzen

Herausgegeben von

Tabea M. Dörfel, Benjamin Löber, Nele Miesner,
Annika Ravenschlag, Manuel Alejo Riveros, Daniel Schmidt

Königshausen & Neumann



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license, which means that the text may be remixed, transformed and built upon and be copied and redistributed in any medium or format even commercially, provided credit is given to the author. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

Gefördert durch
die Staats- und Universitätsbibliothek Bremen,
die Stugenkonferenz und der Allgemeine Studierenden Ausschuss
der Universität Bremen
die Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2025

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Vackground: Abstract Visualization of Mountains © envato.com

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8260-8499-7
PDF-ISBN 978-3-8260-8500-0
<https://doi.org/10.36202/9783826085000>

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhalt

Karen Struwe (Bremen)
Vorwort..... 9

*Tabea M. Dörfel, Benjamin Löber, Nele Miesner,
Annika Ravenschlag, Daniel Schmidt* (Bremen)
Einleitung..... 13

I Politische Figuration des transnationalen Paradigmas

Fleur-Nicole Riskin (Berlin)
“What more may he not do when the greater world of
thought is open to him?” Transnationalität von und
durch Wissen in Bram Stokers *Dracula*33

Maximilian Richter (Augsburg)
Postmoderne Subversion der Nation(en) in
Christian Krachts *Imperium*. Spielform transnationaler
Literatur oder Spiel mit Transnationalität?.....53

Marco Maffeis (Wuppertal)
Die Erweiterung von Robert Menasse:
Sein zweiter EU-Roman zwischen europäischen Träumen
und albanischem Revival der Nation.....71

Benjamin Löber (Bremen)
Einbrechende Utopien bei Amat Escalantes *La región salvaje*91

II Übersetzung als transnationale Praxis

- Alexa Bornfleth* (Tübingen)
Die Zugunruhe der Texte. Erasure Poetry als
transnationaler ‚Übertrag‘ in Uljana Wolfs
und Christian Hawkeyes *sonne from ort*..... 123
- Chandrika Kumar* (Dehradun)
Die Übersetzung als Form transnationalen Schreibens
und ihr Beitrag zur Komparatistik: Einige Überlegungen
am Beispiel von Marshall Rosenberg..... 143
- Helene Weinbrenner* (Bonn/St Andrews)
Translational, transnational, transaktuell?
Grenzen in der Übersetzungsgeschichte des Dokumentarfilms
Nuit et Brouillard (1955)..... 161

III Figuren, Identitäten, Dinge – Die vielfältigen Akteur:innen des Transnationalen

- Luzie Horn* (Mainz)
Medea auf der Krim Ljudmila
Ulickajas Roman *Medeja i eë deti als transnationale Utopie*..... 179
- Natalie Sauer* (Halle/Saale)
Vom stummen Material zur literarischen Stimme:
Deutsch- und englischsprachige Perückenerzählungen
um 1800 in transnationaler Perspektive 197

IV Transnationale Konstellationen: Motive und Metaphern aus der Erzählpraxis

- Bettina Neumann Villarroel* (Berlin)
Ein Pfropfen aus Zungen: Nation und botanische Metaphern
in Gloria Dünklers *Füchse von Llafenko*..... 217

<i>Kira Marie Niederberger</i> (Mainz)	
Reisen als transnationales Mythenmotiv: Kanonisierung als Unterminierung des Nationenverständnisses	235
 <i>Stephanie Siegl</i> (Augsburg)	
Transnationale Räume als Orte des Umdenkens: Eine Problematisierung der Brückenmetapher im Migrationsdiskurs und des Zwischenraums als Niemandsländ nationaler Zugehörigkeiten.....	253
 <i>Philipp Schröder</i> (Hannover)	
Das literarische Spiel mit dem ‚Wir‘. Zugehörigkeit und Gemeinschaft in Lena Gorelik's <i>Wer wir sind</i> (2021).....	273
 Zu den Autor:innen.....	287

Karen Struwe
(Bremen)

Vorwort

Transnationale Literaturen und literarische Transnationalität: Ist das nicht im ersten Fall eine Tautologie und im zweiten Fall ein sehr spezifischer ästhetischer, womöglich sogar apolitischer Raum?

Der Titel des vorliegenden Sammelbands „Transnationale Textwelten. Reflexionen über Grenzen“ stellt zwei Konzepte in ein Spannungsverhältnis, das die Studierende wie Lehrende in den Philologien in Bremen, insbesondere aber im Studiengang Transnationale Literaturwissenschaft, unentwegt umtreibt.

Die Verbindung von Literatur und Transnationalität fordert nämlich zu einer Art Doppelblick heraus: Blickt man einerseits durch die Literatur auf Transnationalität, stellt man also die Frage danach, was das Literarische an Transnationalität sein kann (oder soll), dann fügt das Literarische dem Transnationalen einen gleichermaßen ästhetischen wie kritischen Index hinzu. Welchen Anteil haben literarische Verfahren, Narrationen, Imaginationen und Topoi an der politischen Konstruktion von Nationen? Welchen Artikulationsraum stellt Literatur dar, um nationale Grenzen zu überschreiten, zu dekonstruieren, sie aufzuheben und womöglich Nation als Anderson'sche "imagined community" überhaupt in Frage zu stellen?

Blickt man andererseits vom Standpunkt der Transnationalität auf Literatur, stellt man also die Frage danach, was das Transnationale an Literatur sein kann (oder soll), so tauchen unweigerlich die vielfältigen Debatten und Kontroversen zu Nationalliteraturen und zum Begriff der Weltliteratur(en) auf. Hier stehen sich unterschiedliche Diskurse zur Faktur, Funktion und Reichweite von Nationalliteraturen gegenüber: Auf der einen Seite stehen die Konzepte von Weltliteratur(en) in der Nachfolge von Auerbach und Goethe, von postkolonialen *world literature(s)* im Sinne Damroschs oder den zahlreichen Beiträgen in den Kompendien von D'Haen oder der frankophonen *littérature-monde* in

Bezug auf das Manifest von Le Bris oder neuere Ansätze wie jenen von Moraru. Sie beschreiben das komplexe, widerständige und nicht selten mit Hoffnung oder Besorgnis erfüllte Verhältnis von lokalen oder nationalen Literaturen zu einem globalen Literaturraum als ein *pars pro toto* oder gar als ein teleologisches, das die Nationalliteraturen in eine universale Literaturkategorie überführt.

Dass diese Debatten keineswegs apolitisch sind und den Doppelblick einer literarischen (Trans-)Nationalisierung sowie transnationaler Literaturen in sich tragen, zeigen die Kontroversen auf, die über das Verhältnis und der Funktionalisierung von Literatur mit Blick auf nationale oder transnationale Konstellationen geführt werden. Besonders anschaulich und brisant wird dies bei der Frage der Position postkolonialer Literaturen innerhalb der jeweiligen europäischen, national organisierten literarischen Felder. Rechtskonservative Positionen zielen dabei nicht nur auf die xenophobe, rassistisch motivierte Exklusion bestimmter literarischer Texte, sondern sie bestehen auch auf die Wahrung eines nationalliterarischen Kanons und Wissens. Nach den rechtskonservativen Entgleisungen von Botho Strauß in einer Glosse im SPIEGEL 2015, verteidigte ihn Martin Mosebach, indem er dessen ‚Sorge‘ um die deutsche Nationalliteratur ins Zentrum stellte: „Er [Botho Strauß] sieht die Nationalliteratur durch die gegenwärtigen Deutschen bedroht, und zwar schon länger. Er sieht unter seinen deutschen Zeitgenossen eben nur noch wenige, für die diese deutsche Nationalliteratur diese umschriebene, diese sehr hermetische, diese glanzvolle, aber immer nur wenig geöffnete Literatur, die sieht er im gegenwärtigen Deutschland versunken.“¹ Ob Sorge, verletzter Kulturpatriotismus oder Untergangsphobien: Literatur scheint bis heute eine zentrale Rolle im kollektiven, kulturellen Gedächtnis und in der Frage nach der Verortung in der globalisierten Welt zu spielen.

Dieser Blick auf den global(isiert)en Horizont wirft weiterhin die Frage danach auf, inwiefern sich transnationale, globale, womöglich universelle Themen² in ‚glokalen‘ Literaturen niederschlagen. Solche

1 Heinmann/Mosebach, *Etwas problematisch zu finden, wird als rassistisch gebrandmarkt*, 2015, <https://www.deutschlandfunk.de/botho-strauss-fluechtlings-kulturstreit-etwas-problematisch-100.html>.

2 Vgl. hierzu die intensiven Debatten zur notwendigen Rekonzeptualisierung des Universalismus jenseits von Eurozentrismus und Pragmatismus, vgl. Messling, Diagne etc.

„epochaltypischen Schlüsselthemen“, wie sie auch Eingang in die Bildungspolitiken der Länder finden, sind Klima und Nachhaltigkeit, Kriege und Krisen, Klassenzugehörigkeit und Generationsbewusstsein etc. Diese Probleme sind zwar in die jeweiligen lokalen Kontexte eingebettet und werden dort auf sehr unterschiedliche Art und Weise verhandelt, stellen aber insbesondere in Zeiten der globalen Wissens- und Informationsgesellschaften Kommunikationszusammenhänge her und dar, die eine überschreitende Perspektive nachgerade einfordern/erforderlich machen. Und neben den kulturräumlichen Bezugnahmen, die sich vom Nationalen lösen und größere Räume und Semantiken denken, sind auch die durch das Präfix „trans“ alludierten Dimensionen von Übergang und Transformation, Translation (linguistisch wie metaphorisch) unabdingbar.

Dass der vorliegende Sammelband neben diesem Doppelblick auch noch einen weiten Literaturbegriff ansetzt und Filme, Serien, Text-Bild-Medien einschließt, buchstabiert weitere mediale Fragestellungen aus und zeigt – vielleicht eher en passant – die Rolle des transmedialen Erzählens in transnationalen Kontexten auf. Die folgenden Beiträge stellen die Drucklegung jener Vorträge dar, die im Rahmen der Studierendenkongress Komparatistik im Mai 2023 von Beitragende aus Deutschland, Frankreich, Tschechien, Österreich und Indien gehalten wurden. Und zugleich ist er noch viel mehr, denn in diesen Beiträge sind die zahlreichen Diskussionen und Nachfragen, die gemeinsame kritische Reflexion über transnationale Dimensionen von (Gegenwarts-)literaturen und -medien eingeflossen. Damit spiegeln die Beiträge einen Resonanzraum wider, der den Druckfassungen der mündlichen Vorträge vorausgeht und in sie eingegangen ist. Dass dieser wissenschaftliche Resonanzraum von Studierenden in erster Linie für Studierende, Promovierende und Postdoktorand:innen organisiert wurde, ist ihrer Neugier, ihrem Engagement und Diskussionswillen zu verdanken. Und deshalb zeigt sich in der Zusammenschau der Beiträge aufs Schönste, dass im Zwischenraum zwischen Literatur und Transnationalität ein schillerndes literarisches wie theoretisches Netz aufgespannt, auf Belastbarkeit geprüft und neue Anknüpfungsmöglichkeiten angelegt werden.

*Tabea M. Dörfel, Benjamin Löber, Nele Miesner,
Annika Ravenschlag, Daniel Schmidt*
(Bremen)

Einleitung

1 Allgemeine Vorstellung des Bandes und des Hintergrunds

Dieser Band versammelt Beiträge des 13. Studierendenkongresses Komparatistik (kurz SKK), der vom 4. bis 5. Mai 2023 an der Universität Bremen stattfand. Die Breite der Themen, Disziplinen und Vortragenden zeugt von der hohen Beliebtheit, aber auch Interesse des wissenschaftlichen Nachwuchses sowie von jenen, die womöglich noch nicht so lange an einer Universität studieren und sie mitgestalten. Der Kongress richtet sich explizit an junge Nachwuchsforschende aus Bachelor-, Master- oder Promotionsprogrammen, er wird ebenso von einer Gruppe Studierender organisiert, was die immanente Formel des Kongresses bildet: ein literaturwissenschaftlicher Kongress von Studierenden für Studierende.

Dass der SKK eine genuin internationale Ausrichtung hat, zeigt schon seine Genese. Der erste SKK wurde 2010 an der Universität Wien ausgerichtet, unter dem Titel „Spannungsfelder: Literatur und Freiheit“, organisiert von Studierenden der Wiener Komparatistik. Nach der Übergabe an weitere Komparatistikstandorte im deutschsprachigen Raum, darunter Bonn, München und Chemnitz, entwickelte sich auch eine weitere Konstante, die des Titelthemas, das sich aus der Gleichung „Literatur & ...“ zusammensetzt.¹ Auch an diesem Punkt wurde das Themenspektrum weitläufig ausgeworfen und reicht von Mythos, Gewalt, Sexualität bis hin zu Wahnsinn und Arbeit. Zu den Vorträgen, dem Programm rund um den Kongress sowie das Tref-

1 Informationen zur Geschichte des SKKs kann man der Seite der LMU entnehmen, die den 7. SKK ausrichteten, vgl. ohne Autor, *Geschichte des SKK*, <https://www.skk2016.komparatistik.lmu.de/der-skk> abgerufen 27. April 2024

fen und der Austausch untereinander, gehört dabei auch die Veröffentlichung von Beiträgen im Rahmen eines Tagungsbandes.

Die Langlebigkeit, der Output sowie der große Zuspruch unter der Zielgruppe spricht für einen integralen Bestandteil des SKKs für die allgemeine und vergleichende literaturwissenschaftliche Forschung, aber auch Ausbildung für Personen, die eine Karriere in der Wissenschaft anstreben.

Der 13. SKK stand unter dem Titel „Literatur & Transnationalität“ und widmete sich Literaturen in einer globalisierten, hochvernetzten Welt, die sich in Prozessen der Transformationen befindet, vor großen gesellschaftlichen und politischen Herausforderungen steht und Bedrohungen ausgesetzt ist. Die Literatur ist dabei nicht nur Seismograph der Stimmungen im globalen Geflecht der Kulturen, sondern ist ein Vehikel für gesellschaftliche Stimmungen und Positionen. Mit Sprache und Form entwickelt Literatur Gegenentwürfe zu vermeintlich einfachen Lösungsvorschlägen und bildet feine Verästelungen der kulturellen Erfahrung ab. Gleichzeitig eröffnet Literatur einen Rückzugsort und eine Möglichkeit auf das, was sein könnte.

Die Entscheidung für die Ausrichtung des Bremer SKK liegt auch an einer Einzigartigkeit im geisteswissenschaftlichen Studium an der Universität Bremen. Denn im Fachbereich 10: Sprach- und Literaturwissenschaft existiert der Master „Transnationale Literaturwissenschaft: Literatur, Theater, Film“. Dieser Studiengang untersucht zeitgenössische Phänomene und kulturelle Artefakte unter einer transnationalen Prämisse, die einen grenzüberschreitenden Kulturkontakt und einen weiten Textbegriff einschließt. Schon seit vielen Jahren steht der Studiengang für die bremische Auffassung des „forschenden Lernens“ und schließt einen hohen Praxisanteil im Studienverlauf mit ein. Die Ausrichtung des SKK in Bremen wurde auch als Chance und Möglichkeit gesehen, sich mit der internationalen Gemeinschaft der Nachwuchswissenschaft über das weitverzweigte Themenfeld der Transnationalität auszutauschen und, im besten Falle, inhaltliche Ergebnisse in das Feld des Studiengangs zurückzuführen.

Der Kongress und die daraus folgende Publikation wären ohne die Hilfe zahlreicher Personen nicht möglich gewesen. Die Herausgeber:innen möchten sich deshalb bei allen bedanken, die zum Gelingen der Veranstaltung beigetragen haben, in verschiedenster Weise. Besonders möchten wir uns bei Prof. Dr. Karen Struve und Sylvia Prien

bedanken, ohne deren Rat und Unterstützung in der Verwaltung überhaupt kein Kongress möglich gewesen wäre. Dazu gehört auch das Dekanat des Fachbereichs 10: Sprach- und Literaturwissenschaft.

Unseren Kooperationspartner:innen: das Haus der Wissenschaft Bremen für die Gastfreundlichkeit, und *globale Festival für grenzüberschreitende Literatur* für die rahmende Lesung mit Artur Weigandt.

Darüber hinaus gilt unser Dank der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) sowie der Stugenkonferenz (StuKo) der Universität Bremen für die Hilfe des Drucks dieser Publikation.

2 Der Transnationalitätsdiskurs

2.1 Das transnationale Paradigma als grenzüberschreitendes Moment

Laut Donald Pease “the term ‘transnational’ has replaced ‘multicultural’, ‘postcolonial’, and ‘postnational’”² und habe vor allem die amerikanische Kulturwissenschaft hinsichtlich ihrer Methoden und Untersuchungsgegenstände grundlegend neu geordnet.³ Als ein *cultural turn* in Folge des *linguistic* und des *spatial turn* stellt die Transnationalität einen weiteren Paradigmenwechsel in der literaturwissenschaftlichen Praxis dar. Während zunächst die Kategorie des Raumes selbst in die Literaturwissenschaft eingeführt wurde, hinterfragt der Transnationalitätsdiskurs, inwiefern die Kategorie der Nation nicht mehr ausreicht, beziehungsweise darüber hinaus gedacht werden muss, um sich mit Texten innerhalb einer globalisierten Welt auseinanderzusetzen.

Durch das Präfix *trans-* reiht sich Transnationalität in ein Paradigma ein, in das zum Beispiel auch Transhumanismus oder Transkulturalität fallen. Als Phänomen der Postmoderne suggeriert das ‚trans‘ vom Lateinischen *trānscondēre* – etw. überschreiten, immer eine Grenzüberschreitung: Überschreitet der Transhumanismus die Grenze zwischen Mensch und Technik, so bewegt sich auch die Transkulturalität über Nationalkulturen hinweg. Transnationalität ist nach dem *Digi-*

2 Donald Pease, Introduction: Re-framing the Transnational Turn, in: *Re-framing the Transnational Turn in American Studies*, hrsg. von Winfried Fluck und Donald Pease, Hanover 2011, S. 1.

3 Vgl. ebd.

talen Wörterbuch der deutsche Sprache aus zwei Perspektiven zu betrachten: Einerseits eher deskriptiv als „übernational, mehrere Nationen umfassend, umgreifend“⁴, andererseits auf praxisorientierter Ebene „transnational agieren, operieren, tätig sein, vernetzt sein“⁵. Hier wird deutlich, dass Transnationalität sowohl aus der Perspektive der Literatur-, bzw. Kulturschaffenden verstanden werden kann als auch als Analysewerkzeug der Wissenschaft. Während sich die Texte Ersterer zum Beispiel durch sprachliche Polyphonie oder kulturelle Hybridität auszeichnen, setzen sich Letztere mit ebendiesen Phänomenen auseinander und entwickeln theoretische Rahmungen. Im Kern des Transnationalen steht dabei nicht nur das Vernetzende, Übergreifende, sondern auch der Prozess, die Idee der Grenze neu zu evaluieren.

Im Allgemeinen werden Grenzen oftmals mit Räumen, Regionen oder Gebieten assoziiert, die durch natürliche Phänomene voneinander getrennt werden, wie beispielsweise Bergzüge oder Flüsse in einer Landschaft.⁶ Darüber hinaus sind sie eng verbunden mit der Trennung von Nationen. Somit markieren sie einen Bereich von Unterscheidung und Aus- bzw. Abgrenzung. Dadurch wird klar, dass Grenzen zum einen als Unterscheidungsmerkmal fungieren und zum anderen auch als gemeinhin vorhanden verstanden werden. Dabei lässt sich erschließen, dass ihre Konstruiertheit inhärent ist. Betrachtet man Grenzen mit Bauer und Rahn, wird klar, dass sie nur durch Projektion entstehen. Grenzen bzw. die Grenzziehungen beziehen sich auf Prozesse, die sich in der Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt ergeben, durch Vernunft, Einbildungskraft und Gedächtnis.⁷ Geisen und Karcher formulieren ähnlich:

„Diese Grenzziehungen beruhen längst nicht mehr allein auf geologischen oder geografischen Ursprüngen; die Differenzen werden vielmehr politisch, sozial oder kulturell bestimmt und ‚ausformu-

4 „transnational“, Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/transnational>>, abgerufen am 13.03.2024.

5 Ebd.

6 Vgl. Thomas Geisen und Allen Karcher, Einleitung, in: *Grenze: Sozial – Politisch – Kulturell. Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*, hrsg. von Thomas Geisen und Allen Karcher (Beiträge zur Regional- und Migrationsforschung, Bd. 2), Frankfurt a. Main, London 2003, S. 7–20, S. 7.

7 Vgl. Markus Bauer und Thomas Rahn, Vorwort, in: *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, hrsg. von Markus Bauer und Thomas Rahn, Berlin 1997, S. 7–9, S. 7.

liert'. Damit sind Grenzen und Grenzräume gleichzeitig immer auch Ausdruck und Bedingung von Pluralität, von komplexen gesellschaftlichen Zusammenhängen. Diese Pluralität ist für die Individuen und Kollektive von existenzieller Bedeutung, da sie in entscheidender Weise ihre Lebensbedingungen, ihre sozialen, politischen und kulturellen Gestaltungs- und Handlungsspielräume beeinflusst.“⁸

Damit erweitert sich der Grenzbegriff von einer geographischen und territorialen Bestimmung nun auch auf Gesellschaften und ihre sozialen, politischen und kulturellen Handlungsfelder. Grenzziehung als Prozess erhält damit zudem auch die Funktion des Ein- und Ausgrenzens von Sachverhalten. Ähnlichkeit und Differenz werden parallel konstituiert.⁹ Sie trennen das ‚Innen‘ vom ‚Außen‘ und erhalten damit eine identitäts- und gesellschaftsstiftende Funktion. Dieses Innen bildet sich in dem von Grenzen umschlossenen Raum. „Nur so kann Gesellschaft als soziales, politisches und ökonomisches Bezugsgeflecht begründet werden und Dauerhaftigkeit erlangen. Es wird ein kollektiver Bereich gebildet, der den Individuen sowohl Schutz als auch Entfaltungsmöglichkeiten bietet.“¹⁰

Betrachtet man Grenzen nun aus einem soziologischen Standpunkt, wird klar, dass es um die Aushandlung zum Verhältnis von ‚Ich‘ und ‚Anderen‘ geht. In diesem Zusammenhang weist Simmel darauf hin, dass Grenzen keine räumlichen Tatsachen darstellen, die eine soziologische Wirkung haben, sondern im Gegenteil soziologische Tatsachen räumlich beschließen. In diesem Sinne werden Grenzen, deren Entstehung und Veränderungen, zu einem sozialen Prozess.¹¹ Der Aushandlungsprozess von ‚Ich‘ und ‚Anderen‘ bzw. dem Eigenen und Fremden zeichnet sich durch Zugehörigkeit und Zugänglichkeit auf der einen und Unzugehörigkeit und Unzugänglichkeit auf der anderen Seite aus. Dabei ist zu beachten, dass dieser Prozess von einer der beiden Seiten

8 Thomas Geisen und Allen Karcher, *Einleitung*, S. 7.

9 Vgl. Christel Baltes-Löhr, *Grenzverschiebungen. Theoriekonzepte zum Begriff „Grenze“*, in: *Grenze: Sozial – Politisch – Kulturell. Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*, hrsg. von Thomas Geisen und Allen Karcher (Beiträge zur Regional- und Migrationsforschung, Bd. 2), Frankfurt a. Main, London 2003, S. 83–98, S. 83.

10 Thomas Geisen und Allen Karcher, *Einleitung*, S. 8.

11 Vgl. Simmel zit. nach Christel Baltes-Löhr, *Grenzverschiebungen. Theoriekonzepte zum Begriff „Grenze“*, S. 84–85.

ausgeht. „Die Unterscheidung erfolgt in Form einer einseitigen Zuschreibung und nicht im gegenseitigen Einverständnis. Dadurch wird die dadurch entstehende Beziehung erst durch die Beziehung selbst erzeugt.“¹² Die Grenze wird allerdings nicht nur zu einer Abgrenzung, Ein- und Ausschluss von Räumen, sondern zu einem Raum selbst. Sie formt einen Raum der Begegnung und Interaktion.

Mit Geisen und Karcher entwickeln Grenzen und Grenzräume so eine eigene Mobilität und Dynamik. Diese Mobilität und Dynamik ist nicht zwangsläufig auf ihre physischen Aspekte bezogen, welche beispielsweise durch Grenzkontrollen etc. unterbunden werden, sondern vielmehr auf ihre sozialen und politischen Möglichkeiten.¹³ „An Grenzen kann auch das Unerwartete, das Besondere in Erscheinung treten und zwar als Abweichungen von bestehenden Erwartungen und herrschenden Ordnungen.“¹⁴ Grenzen als solche bieten Orientierungspunkte, territorial, geographisch wie auch als Ordnungsmaßnahmen. Diese Ordnungen können allerdings innerhalb der Grenzräume aufgehoben und neu codiert werden.

„In solchen Räumen können die vorherigen Orientierungen neu wahrgenommen werden und aus anderen Perspektiven betrachtet werden. Innerhalb des Grenzraums haben die Grenzen daher ihre Funktion als stabile Orientierungspunkte verloren, und zwar sowohl in Bezug auf unsere Identität als auch auf die geltenden Beurteilungsmaßstäbe.“¹⁵

In diesem Sinne verändert sich die Dynamik innerhalb des Grenzraums. Die Veränderungen der Ordnungszustände haben Einfluss auf die Identität der handelnden Subjekte, wobei sich entweder im Zuge der Auswirkung der Ordnungsmuster die Identität verändert oder diese auf den Raum und die bestehenden Ordnungen Einfluss nimmt und sie verändert.¹⁶ Beispielhaft steht hier Gloria Anzaldúas *Borderlands/ La Frontera – The New Mestiza* (1987). In dieser Studie konstruiert sie die Grenze zwischen den USA und Mexiko als Metapher verschiedener Arten der Überquerungen, als geopolitische, sexuelle

12 Ebd., S. 87.

13 Vgl. Thomas Geisen und Allen Karcher, *Einleitung*, S. 9–10.

14 Ebd., S. 10.

15 Ebd., S. 10.

16 Vgl. ebd., S. 10.

und soziale. Zudem verweist sie darauf, dass *crossings* in linguistischen wie auch kulturellen Kontexten existieren müssen.¹⁷ Anzaldúa argumentiert zudem, dass die Grenze zwischen Mexiko und den USA geographisch mit den *borderlands* einen *third space* konstruiert, der zwischen Kulturen und sozialen Systemen liegt. “The word ‘borderlands’ denotes that space in which antithetical elements mix, neither obliterate each other nor to be subsumed by a larger whole, but rather to combine in unique and unexpected ways.”¹⁸ In diesem Sinne werden Grensräume als Orte der Hybridität gekennzeichnet, in denen Aushandlungsprozesse stattfinden und soziale Ordnungen sowie Systeme betrachtet und gesehen werden. Gleichsam wie in den Sphären, die sie zuvor voneinander getrennt haben, sind es die Orte, in denen Sprache und Identität Hybride werden.

2.2 Theoretische Ursprünge der Nation

Das Wegfallen von Dichotomien und die Aufhebung nationaler Grenzen ist auch der Kern von Francis Fukuyamas *The End of History and the Last Man* (1992). Darin vertritt Fukuyama die These, dass mit dem Ende des Kalten Krieges die liberale Demokratie jegliche alternativen politischen Systeme, wie etwa den Kommunismus, ersetzt habe, mit der Folge von “the universalization of Western liberal democracy as the final form of human government”.¹⁹ Dabei orientiert sich Fukuyama an Hegels Geschichtsphilosophie insofern, als dass sich die menschliche Entwicklung dialektisch auf einen Endzustand hinbewege.²⁰ Diesen sieht Fukuyama in einem ökonomischen und politischen Liberalismus, der sich nach den Anfängen im 19. Jahrhundert und nach den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts durchgesetzt habe. Trotz dieser Universalisierung wird die Idee der Nation nicht verworfen. Parallel zu Fukuyamas Thesen zur Historizität für die Zeit nach dem Kalten Krieg, setzen sich hingegen zahlreiche Studien mit der Idee der Nation

17 Vgl. Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco 2012.

18 Norma Élia Cantú und Aída Hurtado, Introduction to the Fourth Edition, in: *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco 2012, S. 3–13, S. 6.

19 Francis Fukuyama: The End of History?, in: *The National Interest*, Nr. 16, 1989, S. 3, <http://www.jstor.org/stable/24027184>.

20 Vgl. ebd.

auseinander.²¹ Als einer der zentralen Texte zur Nation gilt Benedict Andersons *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (1983). Für den Transnationalitätsdiskurs besonders von Bedeutung ist dabei, dass Anderson das Phänomen des Nationalbewusstseins als Produkt des sogenannten *print-capitalism* herausstellt. Erst durch die Industrielle Revolution und die maschinelle Verbreitung von Medien seien Nationalsprachen entstanden, die wiederum in der Ablösung der Kirche entsäkularisiert wurden und zur Bildung der *imagined community* beigetragen hätten. Anderson definiert die Nation als “imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign.”²²

In diesem Band lässt sich der Zusammenhang zwischen der Nation, der Komparatistik und der Transnationalität besonders gut an den slawistischen Beiträgen beobachten: Die Auseinandersetzung mit Ljudmila Ulizkajas *Medeja i eë deti* (1996) und Olga Tokarczüks *Bieguni* (2009) durch eine transnationale Linse macht deutlich, inwiefern die literaturwissenschaftliche Arbeit davon profitieren kann. Statt einer auf Nationalliteraturen ausgerichtete Arbeit widmet sich die komparatistisch-transnationale Perspektive zum Beispiel auf thematischer Ebene pluralen Identitäten und Figuren, auf sprachlicher Ebene der Hybridität und Polyphonie oder auch kulturübergreifenden Metaphern. Auch die *postmemory studies* sind ein Bestandteil der transnationalen Literaturwissenschaft. Dort, wo Migrationsbewegungen, Krieg und Vertreibung verarbeitet werden, eignet sich die transnationale Perspektive unter Einbezug von Konzepten wie Homi Bhabhas *third space*, um die eingeschriebene Pluralität in den Texten greifbar zu machen.

2.3 Zur Aktualität von Transnationalität

Die Komparatistik sieht sich somit einer Welt gegenüber, in der nationale Grenzen zwar noch bestehen, Austauschprozesse von Kultur jeglicher Form jedoch global und netzwerkartig verstanden werden können. Neue Räume des Digitalen sowie bereits angesprochene diasporische Konstellationen, Exilpositionen und Fluchtbewegungen treten

21 Siehe zum Beispiel die Arbeiten von Eric Hobsbawn, Miroslav Hroch und Michael E. Latham.

22 Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London 1983, S. 6.

hierbei ebenso als Forschungsgegenstände auf, wie auch der Einfluss einer immer schneller voranschreitenden globalen, neoliberalen Wirtschaftsstruktur.²³ Politische Grenzverschiebungen und historische Fragen von Souveränität rücken dabei eine transnationale Perspektive in die Aktualität globaler Machtverhältnisse.

Ein wichtiges Beispiel dafür findet sich mit Blick auf die kulturwissenschaftlichen *postcolonial studies*. Als grundlegender Bezugspunkt gilt bis heute die von Bill Ashcroft, Gareth Griffith und Helen Tiffin 1989 vorgelegte Studie *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Skizziert wurde hier unter einem ähnlichen transgressiven Paradigma wie im Begriff transnational, die historische Entwicklung und Position postkolonialer Literatures.²⁴ Als subversive Praktik wurde schließlich unter dem Begriff *writing back* die intertextuelle Bezugnahme auf und Umdeutung von Texten des imperialen Zentrums angesehen. „Writing Back unterminiert diskursiv konstruierte und perpetuierte Sichtweisen des kolonialen ›Anderen‹, während es zugleich vormals marginalisiertes indigenes oder regionales Wissen in den Diskurs einzuspeisen sucht.“²⁵ Neben dem *Rewriting* auf inhaltlicher Ebene, nimmt ein großer Teil der Untersuchung den Umgang mit Sprache in den Fokus. So wird herausgestellt, auf welche Weise Englisch als Sprache des imperialen Zentrums, nach der kolonialen Phase der erzwungenen Aneignung, modifiziert, erweitert und mit indigenen Sprachen kombiniert wird²⁶: “In this way post-colonial writers have contributed to the transformation of English literature and to the dismantling of those ideological assumptions that have buttressed the canon of that literature as an elite Western discourse.”²⁷ Wie auch der Blick auf die Nation als *imagined community* unter der Berücksichtigung der Ambiguität der Grenze, trägt eine

23 Ulfried Reichardt: Globalisierung und der *transnational turn* in der Literaturwissenschaft, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, Stuttgart 2017. S. 106–123, S. 120.

24 Vgl. B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Psychology Press, 1989, S. 8.

25 Marion Gymnich: Writing back, in: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 235–238, S. 235.

26 Vgl. B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Psychology Press, 1989, S. 67.

27 Ebd., S. 76.

transnationale Literaturwissenschaft das Potential in sich, globale Hegemoniestellungen in sowohl sprachlicher als auch inhaltlicher Hinsicht immer wieder in Frage zu stellen.

Auswirkungen vergleichbarer Analysen auf kleinerer Ebene lassen sich nicht zuletzt am Wandel bestehender und dezidiert philologischer Forschungsfeldern ablesen. Begriffe wie Weltliteratur und Kanon stehen hierbei emblematisch für literarische Denkfiguren, die durch eine transnationale Perspektive, wie eingangs erläutert, kritisch hinterfragt werden können. Im Fokus stehen nun, als Erweiterung einer klassischen komparatistischen Vorgehensweise, nicht mehr Differenzen zwischen kulturellen Konstellationen wie Sprache/Nation/Raum, sondern vielmehr eine externe sowie interne Heterogenität.²⁸ *Nation building-Prozesse*, die sich auf ein fingiertes Differenzparadigma berufen, werden durch eine dezidiert transnationale Perspektive und die Sichtbarmachung interner Differenz kritisch hinterfragt. Die Markierung einer fortwährend stattfindenden Zirkulation von Zeichen und Subjekten über Grenzen hinweg und einer komplexen Vernetzung von Referenzen tragen zur Genese neuer Räume bei.

Wie Doerte Bischoff daran anknüpfend am Beispiel der Germanistik erläutert, sollte es unter dem Paradigma des Transnationalen nicht nur um eine Analyse gegenwärtiger Kulturproduktion gehen. Eine transnationale Perspektive steht somit immer schon unter dem Zeichen einer wechselseitigen und sich gegenseitig beeinflussenden Auffassung von Gegenwart und Vergangenheit ihrer Gegenstände. Gleichsam kann eine Neuausrichtung der verschiedenen Philologien dazu beitragen, wie die Analyse Bischoffs der deutschsprachigen Exilliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg veranschaulicht, ihre eigene Ideengeschichte und Debatten neu zu konzeptualisieren.²⁹ Der Blick auf Sprachgemeinschaften, die abseits nationaler Grenzen existieren, bietet neben der Beschäftigung mit sprachlichen Hybridformen neue literaturgeschichtliche Kategorien, die Grenzkonstellationen wie Diaspora, Exil oder

28 Matteo Anastasio et al.: Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert. Einführende Überlegungen, in: *Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2023, S. 15–35, S. 15.

29 Doerte Bischoff: Transnationalität als Paradigma der germanistischen Literaturwissenschaft, in: *Traditionen, Herausforderungen und Perspektiven in der germanistischen Lehre und Forschung*, hrsg. von Emilia Dentschewa et al., Sofia 2015, S. 39–59, S. 49.

Migration „nicht als Minorität marginalisiert, sondern diese vielmehr als zentrale Bezugspunkte entdeckt und von ihnen ausgehend Literatur und Kultur neu konzipiert.“³⁰

Diese Anordnungen bringen unweigerlich das Phänomen der Mehrsprachigkeit mit sich. Mit Rückblick auf die eingangs erläuterten Globalisierungsprozesse als im immer größeren Maße auftretende Übersetzungsbewegung von Waren, Menschen und Zeichen über den Globus hinweg, rückt eine transnationale Perspektive, wie die Beiträge unter 3.2 veranschaulichen, auch die Übersetzung von Texten in ein neues Licht. Nicht mehr nur als Nebenprozess des interkulturellen Austauschs verstanden, nimmt die Translation nun eine zentrale Rolle als kulturelle und soziale Praktik ein.³¹ Nach Walter Benjamin ruft die Übersetzung eine neue Bedeutungsdimension auf, die über den Urtext hinausragt,³² sich über ihn legt und damit einen transformativen Charakter aufweist. Dementsprechend, und wie eine Auswahl an Beiträgen dieses Bandes veranschaulicht, schaffen Translationsprozesse neue Wissens- und Forschungsräume sprachkritischer Auseinandersetzung. Als Erweiterung und Präzisierung zur transnationalen Untersuchung und des damit verbundenen Infragestellens fixierter Konstrukte wie Nation oder Kultur, sind es im Hinblick auf Translationsprozesse die Begriffe, die einer kritischen Betrachtung unterzogen werden können. So findet Sprache als Analyseinstrument, ähnlich dem, was sie beschreibt, in einem hierarchisch organisierten Machtsystem statt. Damit verbunden sind gleichsam Fragen nach sprachlicher Hegemonie und Mechanismen des internationalen Literatur- und Übersetzungsmarktes.

30 Doerte Bischoff: Transnationalität als Paradigma der germanistischen Literaturwissenschaft, in: *Traditionen, Herausforderungen und Perspektiven in der germanistischen Lehre und Forschung*, hrsg. von Emilia Dentschewa et al., Sofia 2015, S. 39–59, S. 54.

31 Doris Bachmann-Medick: Übersetzung und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, Stuttgart 2017, S. 62–78, S. 62.

32 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders. *Gesammelte Schriften Bd. IV/1*, Frankfurt am Main 1972, S. 9–21, S. 10.

3 Zu den Beiträgen in diesem Band

3.1 Politische Figuration des transnationalen Paradigmas

Einer Figuration im klassischen Sinne nähert sich zunächst **Fleur-Nicole Riskin** mit ihrer Arbeit über *Dracula*. Der Text beschäftigt sich mit dem Verhältnis verschiedener Konzepte von transnationalen Grenzüberschreitungen und damit verbundenem Wissen. So geht nicht nur dem Reisen der Protagonist:innen im Roman stets eine Aneignung bestimmter nationaler Wissenskomplexe voraus. Im Fokus stehen dabei *Dracula* selbst, der englische Anwalt Jonathan Harker und seine Frau Mina sowie der niederländische Professor Abraham Van Helsing. Das Wissen selbst diffundiert, wie aufgezeigt wird, über Grenzen hinweg und lässt nicht zuletzt die Konnotationen zu West- und Osteuropa brüchig werden. Es erfüllt zudem narrative Zwecke und wird als Auslöser und Erleichterung grenzüberschreitender Bewegungen eingesetzt. Markiert wird somit *Dracula* nicht nur als Roman der transnationalen Bewegung, sondern im weiteren Sinne als historische Allegorie auf die imperiale Angst Großbritanniens, selbst Ziel kolonialer Wissensaneignung zu werden.

Eine medienreflexive Konstellation des Transnationalen arbeitet **Maximilian Richter** in seinem Beitrag über Christian Krachts *Imperium* (2012) heraus. Mittels theatraler und artifizieller Ausstellung seiner Narration, bricht der Roman mit klassischen imperialen Erzählweisen kolonialer Zeitlichkeit und Herrschaftsfantasien. So überführt der Text seine Handlung als metafiktionale Verschiebung in das immer wieder abspielbare Medium Film und bedient sich eines brüchigen bis unsicheren Erzählmodus. Rechtfertigungsschemata der Moderne und nicht zuletzt die Kontingenz der Nation bzw. des Imperiums treten so deutlich hervor. Der postmoderne Gestus Krachts als ironische Überschreibung einer modernen Abenteuererzählung lässt mit der damit verbundenen kritischen Infragestellung kultureller und nationaler Essenz, das transnationale Potential des Romans zu Tage treten.

Mit der Europäischen Union als ganz konkreter politischer Manifestation des Transnationalen beschäftigt sich **Marco Maffeis** in seinem Beitrag über Robert Menasses zweiten ‚EU-Roman‘ *Die Erweiterung* (2022). Neben einer multiperspektivischen Erzählweise und einer Vielzahl von Stimmen findet sich im Roman nicht nur eine Erzählung über die EU, sondern als Metaerzählung zusätzlich eine Reflexion über jene

Erzählungen, die die Institution über sich selbst aufrechterhält. Wie Maffei aufzeigt, webt Menasse also nicht nur eine präzise Kritik der derzeitigen EU-Politik mit Bezug auf die sogenannte Osterweiterung ein, sondern verdeutlicht weiterhin, dass Versäumnisse und Auswirkungen eines Europas verschiedener Geschwindigkeiten zu einem Wiedererstarken nationalistischer Tendenzen führen können.

Den Themenblock abschließend widmet sich **Benjamin Löber** in seinem Beitrag transnationalen Utopiekonstruktionen. Der als Gegenstand dienende Mexikanische Film *La región salvaje* (2016) erzählt das Aufeinandertreffen von vier jungen Menschen mit einem tentakulären Alien. Die Ambivalenz dieses Anderen par excellence liegt in der Fähigkeit zur absoluten sexuellen Befriedigung und gleichsam der Gefahr körperlicher Verletzung. Verknüpft damit durchziehen den Film, so die These, Zeichen zweier Utopien. Einerseits die kollektivistischen Theoriegebilde Donna Haraways und andererseits, durch farbliche Markierungen, die in den 80er Jahren formulierte Idee des Panamerikanismus Jose Martí. Beiden Implikationen aber lassen sich mit einer national allegorischen Lesart, wie sie Fredric Jameson für kulturelle Textur des globalen Südens vorschlägt, ideologische Färbungen attestieren. Der Film macht das damit verbundene Herein- und, schließlich verhängnisvolle, Zusammenbrechen beider Utopiegebilde sichtbar.

3.2 Übersetzung als transnationale Praxis

Alexa Bornfleth behandelt in ihrem Beitrag *Erasure Poetry* als *Translatio*-Phänomen, das die immanent transnationale Rolle von Übersetzer:innen deutlich macht. Dazu untersucht sie Uljana Wolf und Christian Hawkeys *Sonne from Ort* (2012), das auf Elizabeth Barrett Brownings *Sonnets from the Portuguese* und Rainer Maria Rilkes Übersetzung dieser basiert. Unter Einbezug der Übersetzungstheorien von Walter Benjamin und Paul Celan arbeitet Bornfleth heraus, inwiefern *Erasure Poetry* als ‚Ausstreichungspoesie‘ als eine performative Darstellung der palimpsestuösen Prozesshaftigkeit von Texten gelesen werden kann. Vor allem sprachliche Hybridität, das Fortleben von Texten durch Veränderung und plurale Urheberschaft stehen im Vordergrund und machen die Hypertextualität der *Erasure Poetry* sichtbar. In Wolf und Hawkeys Bearbeitung der Sonette als ohnehin transnationaler, im Sinne von Nationalphilologien übergreifender Gedichtform,

manifestiert sich ein flaschenpostartiges Über-Setzen über Jahrhunderte und Kontinente hinweg.

Anhand von Marshall B. Rosenbergs Handlungskonzept der *Gewaltfreien Kommunikation* zeigt **Chandrika Kumar** unter Verwendung von Roland Barthes *De l'œuvre au texte* (1971) auf, welche Notwendigkeit die Übersetzung sowohl für die Literatur als auch für eine global vernetzte Welt hat. Erst mithilfe der Übersetzung von Rosenbergs Kommunikationsstrategie ist eine transregionale und transnationale Verbreitung der Inhalte möglich, mit Barthes gesprochen: Der Originaltext als greifbares Werk wird zum Text, der eine Demonstration, ein ‚autorloser‘ Sprechakt ist, dessen Offenheit in der Produktion der Übersetzung und der anschließenden Anwendung liegt und damit erfahren werden kann. Rosenbergs Anleitung zur Konfliktlösung wird gerade durch die Praktik der Übersetzung fruchtbar gemacht.

Helene Weinbrenner befasst sich im Rahmen der Rezeptions- und damit vor allem der Übersetzungsgeschichte des Dokumentarfilms *Nuit et Brouillard* (1955) ebenfalls mit Paul Celans Übersetzungsarbeit als transnationalem Schreiben. Für die Aufarbeitung des Holocaust stellt der Film einen der zentralen Momente der Nachkriegszeit dar. Weinbrenner argumentiert mithilfe Celans sowie weiterer Übersetzungen aus der DDR und den USA, dass sich in Übersetzungen stets nationale Ideologien niederschlagen. Obwohl Celan eine dezidiert deutsch-jüdische Perspektive einnimmt, pocht er auf eine aktive nationenübergreifende Erinnerungskultur. Später folgende Übersetzungen werfen jedoch diesen im Kern des Films angelegten transnationalen Impetus zugunsten nationaler Überformungen.

3.3 Figuren, Identitäten, Dinge – Die vielfältigen Akteur:innen des Transnationalen

Luzie Horn beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit dem konfliktbehafteten Raum der Krim in dem Roman *Medeja i eë deti* der russischen Autorin Ljudmila Ulickaja. Im Fokus der Analyse steht die Figur Medeja, samt der zahlreichen Anspielungen auf die mythische Figur der Medea. Die zahlreichen Differenzen zwischen Medeja und Medea lassen ein Spannungsverhältnis entstehen. Im Zentrum der Analyse steht die Figur der Medeja in Verbindung zur Krim anhand derer Konzepte wie Gedächtnis, Erinnerung und Identität – sowie die Ver-

knüpfung dieser – aufgearbeitet werden. Dafür stellt Horn die These auf, dass Ulickaja eine transnationale soziale Utopie entwirft, die als Reaktion auf die ukrainisch-russisch-tatarischen Interessenkonflikte die russisch kulturellen Ansprüche zurückweist.

Natalie Sauers Beitrag befasst sich mit Perückenerzählungen des Genre der Dingerzählungen (auch *it-narratives*) aus der Zeit um 1800. Mittels einer transnationalen Perspektive und Methode untersucht sie die Frage, inwiefern die charakteristischen Merkmale von Perücken die Grundlage einer Parodie des Nationalen bilden können. Grundlage der Analyse sind Ignaz von Borns deutschsprachige *Die Staatsperücke* (1773) sowie Richard Fentons englischsprachige *Memoirs of an Old Wig* (1815). Hervorgehoben wird dabei die Transnationalität der literarischen Perücke, da diese geographische Grenzen überwindet und als satirisches Mittel zur Parodie des Nationalen fungiert. Sauer argumentiert, auf ihrer Analyse aufbauend, dass neben den Perückenerzählungen, im spezifischen Dingerzählungen, als Genre im Allgemeinen als transnational ergründet werden sollten.

3.4 Transnationale Konstellationen: Motive und Metaphern aus der Erzählpraxis

Bettina Neumann Villarroel behandelt in ihrem Beitrag den polyphonen Gedichtband *Füchse von Llafenko* (2009) von Gloria Dünkler, der sich mit der deutschen Immigration nach Chile im 19. Jahrhundert auseinandersetzt. Dabei wird in der theoretischen Rahmung die Imagologie als Teil des Transnationalen verstanden und in einen Zusammenhang mit dem Konzept der *imagined communities* gesetzt. Zentral in der Analyse sind die zahlreichen botanischen Metaphern aus ausgewählten Gedichten, welche ausführlich analysiert und in Beziehung zu dem Konzept der Nation und Identität gesetzt werden.

Das Reisen als transnationales Motiv in der kanonisierten Literatur verhandelt **Kira Marie Niederberger** in ihrem Beitrag. Dabei werden die drei Texte *Reise in den Westen*, *Odyssee* sowie der *Gilgamesch-Epos* analysiert und deren Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede in Bezug auf das Motiv des Reisens herausgearbeitet. Niederberger verweist auf den doppelt transnationalen Charakter des Reisens. Zum einen als Austausch der Protagonisten mit anderen Kulturen über Grenzen hinweg. Zum anderen als Topos selbst, da sich verschiedene Kultur-

räume zu unterschiedlichen Zeiten mit dem Reisen als Motiv beschäftigt haben, wie die Auswahl der Beispiele deutlich macht.

Stephanie Siegl beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit der Brückenmetapher im Migrationsdiskurs. Dazu zieht sie Gedichte der deutsch-türkischen Schriftsteller:innen Zehra Çirak, Zafer Şenocak und Aras Ören als Beispiele heran. Es handelt sich dabei um folgende Gedichte: *Sich warm laufen* aus dem Band *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten* (1991), Gedicht aus dem Band *Flammentropfen* (1985) und *Süleymans Geschichte* aus dem Band *Die Fremde ist auch ein Haus* (1980). Dort wird die Brücke als Zwischenraum dargestellt und aus ihrem binären Charakter herausgehoben. Unter Einbeziehung der Transnationalität und dem Konzept des *third space* wird die Brücke als Raum erörtert, der es ermöglicht, Identität und Kultur neu zu verstehen.

Eine Auseinandersetzung mit der Poetik des ‚Wir‘ in Lena Goreliks *Wer wir sind* (2021) erfolgt in **Philipp Schröders** Beitrag. Darin wird der Frage nachgegangen, inwiefern aus einer post-migrantischen Perspektive literarisch die Komplexität von Zugehörigkeit verhandelt und thematisiert werden kann. Konkret wird betrachtet, wie das ‚Wir‘ von Gorelik im Sinne der Zugehörigkeit erschrieben wird, welche Rolle die Familie für dieses ‚Wir‘ spielt und wie es imaginiert wird.

Literaturverzeichnis

- Matteo Anastasio et al.: Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert. Einführende Überlegungen, in: *Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21.*, Bielefeld 2023, S. 15–35.
- Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London 1983.
- B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Psychology Press, 1989.
- Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco 2012.
- Doris Bachmann-Medick: Übersetzung und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, Stuttgart 2017, S. 62–78.
- Markus Bauer und Thomas Rahn, Vorwort, in: *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, hrsg. von Markus Bauer und Thomas Rahn, Berlin 1997, S. 7–9.
- Christel Balthes-Löhr, Grenzverschiebungen. Theoriekonzepte zum Begriff „Grenze“, in: *Grenze: Sozial – Politisch – Kulturell. Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*, hrsg. von

- Thomas Geisen und Allen Karcher (Beiträge zur Regional- und Migrationsforschung, Bd. 2), Frankfurt a. Main, London 2003, S. 83–98.
- Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders. *Gesammelte Schriften Bd. IV/1*, Frankfurt am Main 1972, S. 9–21.
- Doerte Bischoff: Transnationalität als Paradigma der germanistischen Literaturwissenschaft, in: *Traditionen, Herausforderungen und Perspektiven in der germanistischen Lehre und Forschung*, hrsg. von Emilia Dentschewa et al., Sofia 2015, S. 39–59.
- Norma Élia Cantú und Aída Hurtado, Introduction to the Fourth Edition, in: *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco 2012, S. 3–13.
- Francis Fukuyama: The End of History?, in: *The National Interest*, Nr. 16, 1989, S. 3–18, <http://www.jstor.org/stable/24027184>.
- Thomas Geisen und Allen Karcher, Einleitung, in: *Grenze: Sozial – Politisch – Kulturell. Ambivalenzen in den Prozessen der Entstehung und Veränderung von Grenzen*, hrsg. von Thomas Geisen und Allen Karcher (Beiträge zur Regional- und Migrationsforschung, Bd. 2), Frankfurt a. Main, London 2003, S. 7–20.
- Marion Gymnich: Writing back, in *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 235–238.
- Donald Pease, Introduction: Re-framing the Transnational Turn, in: *Re-framing the Transnational Turn in American Studies*, hrsg. von Winfried Fluck und Donald Pease, Hanover 2011, S. 1–48.
- Ulfried Reichardt: Globalisierung und der *transnational turn* in der Literaturwissenschaft, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Stuttgart 2017.
- „transnational“, Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/transnational>>, abgerufen am 13.03.2024.

I Politische Figuration des transnationalen Paradigmas

Fleur-Nicole Riskin

(Berlin)

“What more may he not do when the greater world
of thought is open to him?”

Transnationalität von und durch Wissen
in Bram Stokers *Dracula*

Abstract

Bram Stokers *Dracula* ist das wohl beste Beispiel dafür, dass alle *Gothic novels* Grenzüberschreitungen thematisieren. In meinem Beitrag zeige ich, wie die transnationalen Grenzüberschreitungen in *Dracula* mit Wissen zusammenhängen. Durch ein *close reading* ausgewählter Textstellen arbeite ich die Verbindungen von Transnationalität und Wissen für Figuren unterschiedlicher Nationalitäten heraus: das englische Ehepaar Harker, den Transsilvaner Dracula und den niederländischen Professor Van Helsing. Auf dieser Basis zeige ich dann auf, welche Verhältnisse von Transnationalität und Wissen die verschiedenen Standpunkte im Kontext des Romans und über diesen hinaus darstellen.

1 *Dracula* als transnationaler Roman

Bram Stokers im Jahr 1897 publizierter Roman *Dracula* zählt heute zu den bekanntesten englischen Romanen des späten 19. Jahrhunderts und sein titelgebender vampirischer Antagonist stellt neben Frankensteins Kreatur und Mr. Hyde eins der bekanntesten literarischen Monster aller Zeiten dar. Die Handlung des Romans ist, zumindest in groben Zügen, selbst den meisten Menschen bekannt, die ihn nie gelesen haben:¹ Ein Vampir kommt aus Transsilvanien (einem Teil des heutigen Rumäniens) nach England und eine Gruppe von westlichen Figuren

1 Vgl. Roger Luckhurst, Introduction, in: *The Cambridge Companion to 'Dracula'*, hrsg. von Roger Luckhurst, Cambridge 2018, S. 1–8, hier S. 2.

stellt sich ihm entgegen, treibt ihn mit Mühe zurück nach Transsilvanien und tötet ihn schließlich dort. Parallel zu den weit bekannten Horror-Aspekten von *Dracula* lässt sich schon an dieser kurzen Zusammenfassung eine weitere zentrale Thematik des Romans ausmachen: Er beinhaltet eine Vielzahl an Grenzüberschreitungen, sowohl auf geografischer als auch auf anderen Ebenen.² Die geografischen Grenzüberschreitungen umfassen Bewegungen von Ost- nach Westeuropa und andersherum (zwischen Transsilvanien und England), zwischen zwei westeuropäischen Ländern (England und den Niederlanden) sowie, im Falle von Quincey Morris, aus Nordamerika nach Europa (aus den USA nach England und von dort nach Transsilvanien).³ Somit ist *Dracula* unbestreitbar ein stark transnational⁴ gepräg-

-
- 2 Zum Beispiel auf den Ebenen Mensch/Monster, soziale Klasse, Moral, Geschlecht und Sexualität; vgl. Laura Pinkerton, Archiving Dracula: knowledge acquisition and interdisciplinarity, in: *Nineteenth-Century Contexts* 43 (2021), H. 4, S. 417–432, hier S. 420. Gerade diese vielfältigen und häufigen Grenzüberschreitungen machen den literarischen Vampir Dracula und den Roman *Dracula* zu einem der bekanntesten *Gothic monsters* beziehungsweise *Gothic novels* aller Zeiten: “Arguably, one of the reasons for the novel’s peerless critical success (and the many critical controversies around it) is the vampire’s unparalleled transgressiveness – and not only with regard to criminal and sexual behaviour. As a literary figure, the degenerate vampire violates too many normative boundaries to be contained in any singular interpretation, and these very transgressions seem to make it the Gothic novel *par excellence*” (Stephan Karschay, *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, Basingstoke 2015, S. 129).
- 3 Ich gehe nicht auf Quincey Morris und seine transnationalen Bewegungen oder seine Transnationalität allgemein ein, da diese deutlich weniger im Kontext der Verbindung von Transnationalität und Wissen stehen als die jener Figuren, die ich in diesem Artikel untersuche. Für eine Analyse der Darstellung von Morris als transnationaler, nicht-englischer Figur siehe zum Beispiel Stephen Arata, *The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonialization*, in: *Victorian Studies* 33 (1990), H. 4, S. 621–645, hier S. 632 und S. 641–643.
- 4 Ulrich Reichardt definiert den Begriff ‚Transnationalität‘ wie folgt: „Transnationalität betont die Bewegung über Grenzen hinweg, das grenzüberschreitende bzw. ‚grenzenlose‘ Wirken von Medien, ökonomischer Handlungsmacht sowie kultureller Formationen und hat eine explizit politische Implikation, [...] [Transnationalität] [r]ichtet also [...] den Fokus auf die Grenzüberschreitung, der [sic] häufig auf einige Nationen oder Regionen begrenzt ist“ (Ulfried Reichardt, *Globalisierung und der transnational turn in der Literaturwissenschaft*, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin und Boston (MA) 2019, S. 106–123, hier S. 108). In diesem Sinne verstehe ich unter

ter Roman, “with its transnational cast of characters and frequent border crossings”;⁵ jede der zentralen Figuren reist im Verlauf der Handlung mindestens einmal aus ihrer Heimat in ein anderes Land und jede dieser Reisen hat Bedeutung für den weiteren Handlungsverlauf des Romans.

Ein zentraler Aspekt der meisten dieser transnationalen Bewegungen ist der Besitz und/oder Erwerb von Wissen⁶: Die Figuren in *Dracula* nutzen Wissen über die Nation, zu der sie reisen, als Hilfsmittel für ihre Reise und reisen zum Teil aus dem Grund, dass sie Wissen erwerben wollen. Dabei gehen verschiedene Figuren unterschiedlich vor und haben unterschiedliche Ziele bezüglich des Wissens, das sie besitzen oder zu erwerben suchen. Diesen vielseitigen Zusammenhang zwischen Transnationalität und Wissen in *Dracula* untersucht mein Artikel mit Fokus auf Figuren dreier unterschiedlicher Nationalitäten: das englische Ehepaar Jonathan und Mina Harker, den Transsilvaner Dracula und den niederländischen Professor Abraham Van Helsing. An diesen drei Beispielen soll im Folgenden mithilfe eines *close reading* beispielhafter Textpassagen auf Aspekte der folgenden drei Fragen eingegangen werden: Auf welche Arten hängen Transnationalität und Wissen in *Dracula* zusammen? Wie unterscheidet sich die Transnationalität durch und von Wissen bei Figuren unterschiedlicher Nationalitäten? Und welche Schlüsse bezüglich Transnationalität lassen sich aus alledem ziehen?

den Begriffen ‚Transnationalität‘ und ‚transnational‘ eine Bewegung und/oder Identität, die nationale Grenzen überschreitet und in den meisten Fällen die (scheinbare) innere Einheit der involvierten Nationen infrage stellt sowie auf die Konstruiertheit von Nationen im Allgemeinen hinweist; vgl. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Programmatische Einleitung: Literatur und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin und Boston (MA) 2019, S. 1–46, hier S. 1–4 und S. 9.

5 David Glover, *Dracula in the Age of Mass Migration*, in: *The Cambridge Companion to ‘Dracula’*, hrsg. von Roger Luckhurst, Cambridge 2018, S. 85–94, hier S. 88.

6 Der Begriff ‚Wissen‘ schließt im Rahmen dieses Artikels nicht nur wissenschaftliche Fakten ein, sondern auch kulturelles Wissen, etwa Wissen über die Geschichte und Kultur einer Nation sowie Sprachkenntnisse.

2 Wissen und Transnationalität in *Dracula*

2.1 Jonathan und Mina Harker

Sowohl Jonathan als auch Mina Harker spielen eine zentrale Rolle in *Dracula*. Jonathan ist die erste Figur, aus deren Perspektive die Leser:innen den Roman wahrnehmen: Die ersten vier Kapitel bestehen aus seinen Tagebucheinträgen und erzählen von seiner Reise nach Transsilvanien und seinem Aufenthalt in Draculas Schloss. Jonathan reist im Zuge seiner Arbeit von England zu Dracula, denn dieser ist im Prozess, ein Haus in England zu kaufen und dorthin überzusiedeln, wobei Jonathan ihm als Anwalt assistieren soll. Auf den letzten paar Etappen seiner Reise, zwischen München und Draculas Schloss, hält Jonathan mehrfach Beobachtungen und Gedanken wie die folgenden fest:

“I had for dinner [...] a chicken done up some way with red pepper, which was very goodbut thirsty. (*Mem., get recipe for Mina.*) [...] I read that *every known superstition in the world* is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were *the centre of some imaginative whirlpool*; if so my stay may be *very interesting*. (*Mem., I must ask the Count all about them.*) [Hervorhebung FNR]”.⁷

Schon hier, in Auszügen aus den ersten paar Absätzen des Romans, lassen sich mehrere wichtige Aspekte von Jonathans Perspektive auf die Karpatenregion und Osteuropa im weiteren Sinne ausmachen. Einerseits ist ersichtlich, dass Jonathan diese Gebiete insgesamt als merkwürdig, (kulturell) gemischt und abergläubisch, also als anti-rational und folglich als – im Vergleich zu den westlichen Nationen, vor allem zu England – weniger entwickelt wahrnimmt. Damit nimmt er eine Haltung ein, die einen stark stereotypischen Blick eines westeuropäischen Reisenden des 19. Jahrhunderts in Osteuropa widerspiegelt.⁸ Andererseits lehnt Jonathan trotz dieser herabsetzenden Ansichten das, was er beobachtet, nicht einfach ab: Er schreibt alles in seinem Tagebuch nieder und gibt sogar explizit an, dass er bestimmte Informationen, die ihn interessieren – etwa Rezepte für ihm schmeckende

7 Bram Stoker, *Dracula* [1897], hrsg. von Roger Luckhurst, Oxford 2011, S. 5–6.

8 Vgl. Matthew Gibson, *Dracula and the East*, in: *The Cambridge Companion to 'Dracula'*, hrsg. von Roger Luckhurst, Cambridge 2018, S. 95–103, hier S. 95–96 und S. 102.

Gerichte – festhalten und mit nach England nehmen möchte. Somit sucht Jonathan sich im Verlauf seiner Reise durch ein für ihn, im Vergleich zu seiner Heimat England, unterentwickeltes Gebiet spezifisches Wissen heraus, das er von lokalem zu transsilvanisch-englischem, transnationalem Wissen machen möchte.

Im weiteren Verlauf seiner Reise hält Jonathan an jener stereotypischen Ansicht Osteuropas fest – unter anderem aus dem Grund, dass er sich vor seiner Reise zu den Gebieten belesen hat. Denn die Recherche hat sich nicht einfach gestaltet:

“Having some time at my disposal when in London, I had visited the British Museum, and made search among the books and maps of the library regarding Transylvania; it had struck me that *some fore-knowledge of the country* could hardly fail to have some importance in dealing with a noble of that country. I find that the district he named is in [...] *one of the wildest and least known portions of Europe*. I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula, as *there are no maps of this country as yet to compare with our own Ordnance Survey maps* [Hervorhebung FNR].”⁹

An diesem kurzen Absatz zu Jonathans Recherche lässt sich zum einen die Wichtigkeit erkennen, die er der Aneignung von (Vor-)Wissen über den Ort und die Kultur, zu denen er reist, zuspricht. Zum anderen stützen die Schwierigkeiten, denen Jonathan bei seiner Recherche begegnet – die für ihn mangelnde Qualität der östlichen Karten –, den Stereotyp des Ostens als wenig bekannten, mystischen Ort. Die Karten fungieren darüber hinaus als konkretes Beispiel für Jonathans Wahrnehmung von England als überlegener Nation in Bezug auf Wissen: Die englischen “Ordnance Survey maps” sind viel genauer als ihre östlichen Pendanten.

Während Jonathans Bezug zu Wissen sich vor allem auf den Vergleich und die Beziehung zwischen osteuropäischem und englischem Wissen bezieht, verwendet seine Verlobte und spätere Ehefrau Mina sowohl wissenschaftliches Wissen – beziehungsweise Theorien, die zu jener Zeit als solches galten¹⁰ – als auch Wissen über Draculas Geschichte und Persönlichkeit dazu, gegen diesen vorzugehen:

9 Stoker, *Dracula*, S. 5.

10 Vgl. Karschay, *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, S. 30–84.

“The Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him, and qua criminal he is of imperfectly formed mind. Thus, in a difficulty he has to seek resource in habit. His past is a clue, and the one page of it that we know [...] tells that once before, when in what Mr Morris would call ‘a tight place’, he went back to his own country[.] [...] Then, as he is criminal he is selfish; and as his intellect is small and his action is based on selfishness, he confines himself to one purpose[?] [Hervorhebung FNR]”.¹¹

Sowohl hier, gegen Ende des Romans, als auch zuvor werden verschiedene Arten von Wissen – westlich geprägtes, (pseudo-)wissenschaftliches Wissen sowie Wissen über Dracula und Vampire allgemein – von den westlichen Figuren gegen Dracula verwendet: Das Wissen wird gesammelt und, wie Mina vorführt, kombiniert, um Dracula zu finden, seine nächsten Schritte vorauszusagen und ihn davon abzuhalten, in England zu bleiben beziehungsweise dorthin zurückzukehren. Folglich wird der Erwerb von Wissen hier dazu genutzt, gegen Draculas transnationale Bewegung vorzugehen und so seine transsilvanisch-englische Transnationalität zu unterbinden.

Insgesamt lassen sich also schon im Hinblick auf das Ehepaar Harker verschiedene Beziehungen zwischen Wissen und Transnationalität in *Dracula* erkennen. Erstens zeigen Jonathans Reise nach Transsilvanien und seine vorbereitende Recherche dafür, wie wichtig der Erwerb von Wissen über die Nation, zu der man sich hinbewegt, für den Erfolg einer transnationalen Bewegung ist. Zweitens enthalten Jonathans Reisenotizen jedoch auch eine starke Exotisierung und Stereotypisierung Osteuropas, die auf seinen Mangel an Wissen über die dortigen Kulturen,¹² seiner Auswahl einzelner, ihm gefallender Informationen zur Übertragung nach England und seiner Überzeugung,

11 Stoker, *Dracula*, S. 317–318.

12 Wie Roger Luckhurst in einem seiner Kommentare in der Oxford World’s Classics Edition von *Dracula* erklärt, spiegelt sich dieser Wissensmangel sogar in der Anrede wider, die Jonathan Dracula gegenüber verwendet: Er spricht Dracula von ihrem ersten (bewussten) Treffen an mit “Count Dracula” an (Stoker, *Dracula*, S. 18), was nicht dessen tatsächlichem Titel entspricht und sogar als beleidigend interpretiert werden kann. Luckhurst erklärt in den *Explanatory Notes*: “Harker has committed a faux pas [...]: the title ‘Count’ was a term introduced for a Habsburg prince, and thus Harker insensitively recalls Transylvania’s status as an annex of the Austro-Hungarian Empire. His correct title, historically, was Voivode Dracula” (*Dracula*, S. 366–367).

dass England wissensmächtiger und damit insgesamt überlegen sei, beruhen. Drittens führt Minas Kombination verschiedener Wissensarten und ihre Nutzung dieser Kombination vor, wie Wissen nicht nur als Hilfsmittel für Transnationalität, sondern auch gegensätzlich, als eine Art Waffe gegen diese eingesetzt werden kann.

2.2 Voivode Dracula

Die titelgebende Figur von *Dracula* stellt den offensichtlichsten Fall von Grenzüberschreitungen in allen Bereichen sowie speziell von Transnationalität im gesamten Roman dar.¹³ Dracula ist klar lesbar als osteuropäischer – oder allgemein nicht-westlicher – Immigrant nach England, das zu jener Zeit eines der politischen, ökonomischen und militärischen Machtzentren der westlichen Welt war. Bereits in den ersten Kapiteln des Romans, in denen Dracula sich noch in seiner Heimat Transsilvanien befindet und seine Übersiedlung nach England plant, wird mehrfach darauf aufmerksam gemacht, was für eine große Rolle der Erwerb von Wissen über England für die Durchführung jener transnationalen Bewegung spielt. So findet Jonathan schon an seinem ersten Tag in Draculas Schloss eine riesige Bibliothek voller englischer Bücher zu einer Vielzahl an Themen vor:

“In his library I found, to my great delight, a vast number of English books, whole shelves full of them, and bound volumes of magazines and newspapers. A table in the centre was littered with English magazines and newspapers, though none of them were of very recent date. The books were of the most varied kind – history, geography, politics, political economy, botany, geology, law – all relating to English life and customs and manners. There were even such books of reference as the London Directory, the ‘Red’ and ‘Blue’ books, Whitaker’s Almanack, the Army and Navy Lists, and – it somehow

13 Daran klingt sogar, wenn auch aus der Bedeutung ‚jenseits‘ und nicht ‚über‘ des Präfixes abgeleitet, der Name seiner Herkunftsregion an: *Transsilvanien*. Tatsächlich galt Transsilvanien zu jener Zeit als ein großer Übergangs- und Mischpunkt verschiedener Kulturen, Religionen und Nationalitäten; vgl. Arata, *The Occidental Tourist*, S. 627–629 und Luckhurst, *Introduction*, S. 6.

gladdened my heart to see it – the Law List [Hervorhebung FNR].”¹⁴

Dracula besitzt also eine Vielzahl an englischen Schriften, aus denen er Wissen über England und das dortige Leben bezieht. Er selbst erklärt Jonathan wenig später im Hinblick auf die Bücher: “[...]These friends [...] have been good friends to me [...] for some years past [...]. Through them I have come to know your great England; and to know her is to love her[?]”.¹⁵ All dies lässt in Draculas Ansammlung von Wissen über England vor seiner Reise dorthin eine klare Parallele zu Jonathans Vorbereitung und Durchführung seiner Reise nach Transsilvanien erkennen – jedoch ist Draculas Wissenserwerb in jedem Sinne umfangreicher und tiefgreifender als Jonathans: Während Jonathans Recherche in London nur “some time at [his] disposal”¹⁶ einnimmt, informiert Dracula sich jahrelang; während Jonathan sich für seine Recherche größtenteils nur Karten ansieht und während seiner Reise eher distanziert beobachtet, eignet Dracula sich tiefgreifendes Wissen über möglichst viele Teilbereiche Englands an; und während Jonathan die Karpatenregion als faszinierend, aber eigenartig und unterlegen und folglich nur als (arbeitsbedingtes) Reiseziel ansieht, erklärt Dracula, dass sein angesammeltes Wissen über England ihn dieses habe ‚lieben‘ lassen und er dorthin übersiedeln will.¹⁷ So wird der bis dahin durch Jonathan vorgeführte, stereotypische Gegensatz zwischen dem ‚mystischen, irrationalen und unterentwickelten Osten‘ und dem ‚rationalen, wissensmächtigen und weiterentwickelten Westen‘ schon in den ersten Kapiteln von

14 Stoker, *Dracula*, S. 22.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 5.

17 Auch Stephen Arata verweist auf den Zusammenhang zwischen dem Erfolg von Draculas transsilvanisch-englischer Transnationalität und seinem Wissenserwerb über die Nation, zu der er reist, sowie auf die Parallele zwischen seinem Vorgehen und dem der englischen Figuren: “Before Dracula successfully invades the spaces of his victims’ bodies or land, he first invades the spaces of their knowledge. [...] [H]e is [...] what we might call an incipient ‘Occidental’ scholar. Dracula’s physical mastery of his British victims begins with an intellectual appropriation of their culture, which allows him to delve the workings of the ‘native mind.’ [...] Thus, in Dracula the British characters see their own ideology reflected back as a form of bad faith, since the Count’s Occidentalism both mimics and reverses the more familiar Orientalism underwriting Western imperial practices” (Arata, *The Occidental Tourist*, S. 634).

Dracula aufgebrochen: Jonathan trifft in Transsilvanien, dem tiefen europäischen Osten, auf eine geografisch östliche, aber äußerst westlich kodierte Figur.

Ein weiterer Aspekt, in dem Draculas Wissen das von Jonathan deutlich übertrifft, sind Sprachkenntnisse. Während Jonathan neben seiner Muttersprache Englisch nur “[a] smattering of German”¹⁸ spricht, stellt er schnell fest, dass Dracula nicht nur mehrere osteuropäische Sprachen, sondern auch auf hohem Niveau Englisch spricht:

“But alas! *as yet I only know your tongue through books.* To you, my friend, I look that I know it to speak.’ ‘But, Count,’ I said, ‘*you know and speak English thoroughly!* [...] [*Y*]ou speak excellently.’ ‘Not so,’ he answered. ‘Well I know that would I move and speak in your London, *none there who would not know me for a stranger.* That is not enough for me. [...] *I am content if I am like the rest,* so that no man stops if he sees me, or pause in his speaking if he hear my words, to say: ‘Ha, ha! A stranger!’[’] [Hervorhebung FNR]”.¹⁹

Obwohl Dracula sich die Sprache bis dahin nur aus Büchern angeeignet hat, hat Jonathan keinerlei Probleme, sein Englisch zu verstehen, und lobt seine Sprachkenntnisse in hohen Tönen. Dies sowie die Tatsache, dass Dracula englische Fachtexte und -gespräche zu verschiedensten Themen lesen beziehungsweise führen kann, bezeugt sowohl sein tiefgreifendes Verständnis dieser Themen als auch das hohe Maß seiner Kenntnisse der Sprache der Nation, in die er überzusiedeln plant. Außerdem wird in diesem Kontext das (oberflächliche) Ziel dieses Spracherwerbs deutlich, nämlich von den Engländer:innen nicht als Fremder erkannt zu werden. Dracula will seine Sprachkenntnisse und sein weiteres Wissen über England folglich dazu nutzen, seine Transnationalität in England durch eine (äußerliche) Assimilation zu verbergen, was ihm gegenüber denjenigen, die nicht um sein Dasein als Vampir wissen, auch gelingt.²⁰

Neben Draculas übernatürlichen vampirischen Fähigkeiten und Bedürfnissen ist es ebendiese erfolgreiche transsilvanisch-englische Transnationalität, vor der sich die westlichen Figuren des Romans besonders fürchten. Diese Angst wird von Professor Abraham Van

18 Stoker, *Dracula*, S. 5.

19 Ebd., S. 22–23.

20 Arata, *The Occidental Tourist*, S. 638–640.

Helsing, der stärksten westlichen Autoritätsfigur in *Dracula*, gegen Ende des Romans treffend herausgestellt:

“With *the child-brain that was to him* [Dracula] he have long since conceive the idea of coming to a great city. What does he do? He find out the place of all the world most of promise for him. Then *he deliberately set himself down to prepare for the task*. [...] He study new tongues. He learn new social life; new environment of old ways, the politic, the law, the finance, the science, the habit of a new land and a new people [...]. Nay, *it help him to grow as to his brain* [...]. He have done this alone; all alone! from a ruin tomb in a forgotten land. *What more may he not do when the greater world of thought is open to him?* [Hervorhebung FNR]”.²¹

Wie Mina Harker mit ihrem Bezug zu Draculas “imperfectly formed mind”²² nutzt auch Van Helsing mit dem Ausdruck “child-brain” Draculas Intelligenz – beziehungsweise, den westlichen Figuren nach, den Mangel dieser – als Kriterium zur Ausgrenzung Draculas aus der englischen und, im weiteren Sinne, westlichen Gesellschaft. Diese Ansichten stehen jedoch im Widerspruch zu Draculas Verhalten insgesamt sowie speziell zu seinen oben gezeigten (und von Van Helsing selbst betonten) Ansichten gegenüber dem Erwerb von Wissen und werden außerdem noch dadurch untergraben, dass Dracula die westlichen Figuren im Verlauf des Romans immer wieder überlistet. Folglich entsprechen jene auf Wissen(smangel) basierenden, ausgrenzenden Ansichten der westlichen Figuren nicht nur in keiner Weise Draculas tatsächlichem Vorgehen, sondern verkehren dieses geradezu in sein Gegenteil: Eigentlich ist Dracula den westlichen Figuren in Bezug auf Wissen nicht nur ebenbürtig, sondern teilweise sogar überlegen²³ – und aus ebendiesem Grund haben jene solche Angst vor Draculas Transnationalisierung der ihrer Meinung nach “greater world of thought”, des westlich kodierten Wissens.

21 Stoker, *Dracula*, S. 297–298.

22 Ebd., S. 317.

23 Während Dracula es schafft, sich ohne jemals in England gewesen zu sein und ohne Hilfe von jemandem vor Ort genügend Wissen anzueignen, um sich unmerklich in England zu bewegen, schaffen es die sechs Vampirjäger:innen nur mit vereinten Kräften und mit großer Mühe, genügend Wissen über Dracula anzusammeln und dieses erfolgreich gegen ihn zu verwenden; vgl. Pinkerton, *Archiving Dracula*, S. 420–424.

Im Hinblick auf Dracula lassen sich somit ebenfalls drei große Verbindungen zwischen Wissen und Transnationalität ausmachen. Erstens zeigt sich durch ihn erneut, wie stark Transnationalität – in diesem Fall Draculas weithin erfolgreiche transsilvanisch-englische Transnationalität – mit dem Erwerb von Wissen über die nicht-heimische Nation zusammenhängt. Zweitens fürchten die westlichen Figuren diese Transnationalität des Vampirs unter anderem aus dem Grund, dass sie Angst davor haben, was passieren könnte, wenn Dracula sich (mehr) westlich kodierte Wissen aneignen sollte. Drittens nutzen sie zur Ausgrenzung von Dracula sowie zur Abgrenzung ihrer selbst von ihm eine Charakterisierung des Transsilvaners als “child-brain”, was trotz der Unvereinbarkeit dieser Behauptung mit den tatsächlichen Ereignissen in *Dracula* allem voran durch Professor Van Helsing wiederholt proklamiert wird.

2.3 Professor Abraham Van Helsing

“*Abraham Van Helsing, M.D., D.Ph., D.Litt., etc., etc.*”²⁴ – diese Anrede in der Kopfzeile seines Briefes leitet die Vorstellung Professor Abraham Van Helsing bei seinem ersten persönlichen Auftritt in *Dracula* ein. Folglich wird der niederländische Professor von Anfang an primär durch seine akademischen Titel und die Masse sowie die Vielseitigkeit seines Wissens charakterisiert – sowohl von Van Helsing selbst als auch von seinem ehemaligen Schüler, dem englischen Arzt John Seward, der Van Helsing bei dessen erster Erwähnung wie folgt beschreibt:

“I am in doubt, and so have done the best thing I know of; I have written to my old friend and master, *Professor Van Helsing, of Amsterdam*[.] [...] He is a seemingly arbitrary man, but this is because *he knows what he is talking about better than anyone else*. He is a philosopher and a metaphysician, and one of the most advanced scientists of his day; and he has, I believe, an absolutely open mind [Hervorhebung FNR].”²⁵

Seward, ein angesehener englischer Arzt, holt seinen früheren Lehrer Professor Van Helsing nach England, um bei der Diagnose und Behandlung von Lucy Westenra zu helfen, für die Swards Wissen nicht

24 Stoker, *Dracula*, S. 106.

25 Ebd.

ausreicht. Folglich sind Van Helsing (durch seine Titel akademisch bescheinigtes) Wissen und vor allem dessen Menge und Vielfalt die Grundlage, auf der seine transnationale Bewegung aus den Niederlanden nach England beruht. Gleichzeitig verweist Seward aber bereits bei der ersten Nennung Van Helsing auf einen weiteren wichtigen Aspekt von dessen Charakterisierung, nämlich seine Herkunft “of Amsterdam”. Damit wird von der ersten Erwähnung Van Helsing an und im weiteren Verlauf des Romans²⁶ wiederholt auf seine nicht-englische Nationalität hingewiesen – als Niederländer ist Van Helsing, im Gegensatz zu Dracula, zwar wie die englischen Figuren ein gebürtiger Westeuropäer, aber eben kein Engländer.

Diese wiederholte, abgrenzende Kategorisierung kann als triftiger Grund dafür gelesen werden, dass Van Helsing sein Wissen über Lucys ‚Krankheit‘ und über Vampire im Allgemeinen nicht mit den englischen Figuren teilen möchte, wie er im folgenden Austausch mit Seward offen anspricht:

“[‘]So you shall keep knowledge in its place, where it may rest – where it may gather its kind around it and breed. You and I shall keep as yet what we know here, and here.’ He [Van Helsing] touched me on the heart and on the forehead, and then touched himself the same way. ‘I have for myself thoughts at the present. Later I shall unfold to you.’ [Hervorhebung FNR]”.²⁷

An dieser sowie an anderen Stellen in *Dracula* legt Van Helsing sehr großen Wert darauf, das Wissen, das er besitzt, nicht mit anderen zu teilen. Diese Abschirmung seines Wissens vor anderen bezieht sich nicht nur, wie im vorigen Kapitel gezeigt wurde, auf Dracula, sondern auch auf die westlichen Figuren – sogar auf einen englischen Arzt, der sein Schüler war.²⁸ So behält Van Helsing trotz seiner Aussage, dass das

26 Zum Beispiel in einem Gespräch zwischen Seward und Quincey Morris, in dem letzterer Van Helsing wiederholt nur als “the Dutchman” bezeichnet (ebd., S. 141–142).

27 Ebd., S. 112.

28 Van Helsing behält das Zurückhalten seines Wissens bei, obwohl sich im Verlauf des Romans immer wieder zeigt, dass dieses Vorgehen Unheil nach sich zieht. Karen Winstead fasst dies am Beispiel von Van Helsing’s Behandlung von Lucy treffend zusammen: “Because Van Helsing did not explain why he covered his patient with garlic flowers and shut the windows, Lucy’s mother did not dream that she might be facilitating her attack by removing the pungent flowers and opening

Wissen zu Lucys Leiden sowohl durch ihn als auch durch Seward “in its place” – in den Köpfen zweier westlicher, weißer, männlicher Akademiker – gehalten werden soll, einen Teil dieses Wissens lange Zeit allein für sich. Dieses Vorgehen, das der Sache der Vampirjäger:innen wiederholt schadet, lässt sich damit erklären, dass Van Helsing den englischen Figuren eigentlich nicht das Wissen an sich vorenthalten will, sondern durch diese Vorenthaltung das schützen will, was seine Präsenz in England ausmacht: Sein durch sein Wissen fundierter Autoritätsstatus gegenüber den Engländer:innen.

Denn diese erinnern ihn im Verlauf des Romans mehrere Male daran, dass er zwar ein hochgradig gebildeter westlicher Akademiker, aber trotz allem eben kein Engländer ist. Das offensichtlichste Beispiel hierfür findet sich in einem Gespräch zwischen Seward und Van Helsing nach Lucys Tod:

“Under the circumstances, Van Helsing and I took it upon ourselves to examine papers, etc. He insisted upon looking over Lucy’s papers himself. I asked him why, for *I feared that he, being a foreigner, might not be quite aware of English legal requirements, and so might in ignorance make some unnecessary trouble.* He answered me: – ‘I know; I know. You forget that *I am a lawyer as well as a doctor*[’] [Hervorhebung FNR].”²⁹

Wie sich hier und an anderen Stellen in *Dracula* zeigt, stehen die englischen Figuren des Romans nicht nur dem osteuropäischen Vampir Dracula, sondern auch nicht-englischen Personen aus westlichen Ländern mit einem gewissen Grad an Misstrauen gegenüber. Dies nimmt Van Helsing wahr und sucht diese ‚Unterlegenheit‘, wie sich im obigen Beispiel zeigt, durch sein Wissen und die akademischen Titel, die dieses bescheinigen, auszugleichen. Seward und die anderen englischen Figuren erinnern Van Helsing aber auch weiterhin daran, dass er kein Eng-

the windows to let in the fresh night air. Because Van Helsing did not tell Seward why he should never let Lucy out of his sight, his colleague did not see why he shouldn’t station himself in the room next door to hers, where he could easily hear her should she need him. Van Helsing might have saved Lucy, had he not relied on obedience and kept secrets even from his old friend and colleague John Seward” (Karen A. Winstead, Mrs. Harker and Dr. Van Helsing: *Dracula*, *Fin-de-Siècle* Feminisms, and the New Wo/Man, in: *Philological Quarterly* 99 (2020), H. 3, S. 315–336, hier S. 323–324).

29 Stoker, *Dracula*, S. 152.

länder ist und trotz seines Wissens und seiner Titel einigen zentralen Aspekten Englands nicht entspricht, etwa in seiner Religion. Folglich können Van Helsing's Wissen und seine akademischen Titel jenen Eindruck eines höheren Ranges, den die Engländer:innen – besonders auf dem Territorium ihres Landes – von sich haben, nur bis zu einem gewissen Grad ausgleichen, selbst bei einem westeuropäischen, weißen, männlichen Akademiker von Van Helsing's Wissensreichweite.

Aus den in diesem Kapitel analysierten Beispielen lassen sich für Van Helsing ebenfalls drei zentrale Punkte in Bezug auf die Zusammenhänge zwischen Wissen und Transnationalität in *Dracula* ableiten. Erstens ist ab Van Helsing's erster Erwähnung und seinem direkt darauffolgenden ersten Auftritt im Roman klar ersichtlich, dass sein Wissen und die damit verbundenen akademischen Titel ihn nach England bringen und ihm dort Autorität verleihen. Folglich ist seine niederländisch-englische transnationale Bewegung auf dem Wissen begründet, das er besitzt. Zweitens hat sich bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt, dass Van Helsing verhindern will, dass der Osteuropäer Dracula sich westlich kodiertes Wissen aneignet. Gleichzeitig versucht Van Helsing jedoch, auch den englischen Figuren so wenig wie möglich von dem Wissen preiszugeben, das in ihrer Gruppe von Vampirjäger:innen anfangs nur er besitzt. Van Helsing betreibt somit eine Art *Gatekeeping* von Wissen auf zwei Fronten: Einerseits gegen Draculas (weiteren) Wissenserwerb in der westlichen Welt und andererseits gegen das Teilen seines eigenen Wissens mit seinen englischen Mitstreiter:innen, um seinen autoritären Status diesen gegenüber zu bewahren und damit auch seine Transnationalität fortbestehen zu lassen. Denn drittens erfährt auch Van Helsing trotz seiner westeuropäischen Herkunft und seines weiten, akademisch ausgewiesenen Wissens immer wieder *Othering* durch die englischen Figuren.³⁰

30 Das *Othering* dieser Figur wird auch in vielen Forschungstexten zu *Dracula* vermerkt – häufig nicht nur in Bezug auf seine Religion oder sein über das Wissenschaftlich-Rationale hinausgehendes Wissen, sondern auch in kurzen, meist nebensächlichen Verweisen darauf, wie Van Helsing Englisch spricht. So bezeichnet Rosemary Jann Van Helsing's Englisch als “the Pidgin English Stoker assigns him” (Rosemary Jann, *Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's Dracula*, in: *Texas Studies in Literature and Language* 31 (1989), H. 2, S. 273–287, hier S. 274), Stephan Karschay verweist auf “his characteristically broken English” (Karschay, *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, S. 126) und Cannon

3 Transnationalität von und durch Wissen in *Dracula*

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich gezeigt, wie sich Wissen und Transnationalität bei verschiedenen Figuren von Bram Stokers *Dracula* zueinander verhalten. Dabei haben sich einerseits verschiedene Verhältnisse dieser beiden Konzepte je nach Figur(en) und deren Nationalität(en) herausgestellt, andererseits aber auch einige Schlüsse, die auf mehrere, teilweise sehr unterschiedliche Figuren zutreffen. Insgesamt kann in Bezug auf alle hier behandelten Beispiele gesagt werden, dass Wissen ein Schlüsselfaktor für die Transnationalität aller Figuren in *Dracula* ist: Sei es als Erleichterung der transnationalen Bewegung wie bei Jonathan und Dracula, die ihre Transnationalität durch Recherche, Beobachtung und, im Fall von Dracula, eine (oberflächliche) Assimilation vereinfachen, oder als Grundlage für eine transnationale Bewegung wie bei Van Helsing, der speziell aufgrund seines Wissens aus den Niederlanden nach England geholt wird.

Trotz dieser allgemeinen Gemeinsamkeit lassen sich aus dem Verhältnis zwischen Transnationalität und Wissen in *Dracula* auch mehrere Problempunkte der verschiedenen darin vertretenen Figuren und Nationen ableiten. So zeigt sich zum Beispiel deutlich, dass die westlichen – besonders die englischen – Romanfiguren das westlich kodierte Wissen und damit die westliche Welt – allem voran England als ein Zentrum dieser – als anderen Nationen überlegen ansehen. Im Falle der Engländer:innen bezieht sich diese Ansicht zwar auch auf andere westliche Nationen, aber vor allem auf die geografisch und, aus der englischen Sicht, von Entwicklungsstand und Kultur her nicht-westlichen Nationen.³¹ Auf dieser Basis weisen die westlichen Figuren immer

Schmitt schreibt “Dr. Van Helsing declares, in a rare moment of grammatical correctness” in Bezug auf einen Satz, der aus weniger als zehn Worten besteht (Cannon Schmitt, *Alien Nation. Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*, Philadelphia (PA) 1997, S. 152). Dies legt außerdem einen Vergleich Van Helsing mit Dracula nahe, der, wie im vorigen Kapitel gezeigt wurde, die englische Sprache vor Jonathans Eintreffen in seinem Schloss zwar nur aus Büchern gelernt hat, aber trotzdem ein weit höheres Englisch-Niveau aufweist als der westeuropäische Akademiker Van Helsing.

- 31 Diese weitläufige Aus- und Abgrenzung von England beziehungsweise Großbritannien durch die englischen Figuren verweist auf einen zentralen Gedankengang der Bildung von und der Identifikation mit einer Nation nach Katharina Grabbe: „Mit der Begrenztheit der Nation ist zugleich der ihr inhärente Mechanismus der

wieder Angst vor einem transnationalen Wissenstransfer aus dem Westen heraus auf.³² Damit wird in *Dracula* über die Einstellung der westlichen Romanfiguren zu Wissen und Wissenstransfer eine im Großbritannien des späten 19. Jahrhunderts verbreitete Sorge verhandelt, nämlich die vor einer “reverse colonialization”³³ durch Menschen aus den von Großbritannien kolonialisierten oder anderen als unterentwickelt angesehenen Nationen.

Eine solche Verhandlung von zur Entstehungszeit des Romans kursierenden Ängsten stellt außerdem einen zentralen Aspekt des Genre *Gothic novel* dar:

“The Gothic is rightly, if partially, understood as a cyclical genre that reemerges in times of cultural stress in order to negotiate anxieties for its readership by working through them in displaced (sometimes supernaturalized) form”.³⁴

Folglich stützt das Verhältnis zwischen Wissen und Transnationalität in *Dracula* einen zentralen Punkt des Status des Romans als eine der weltweit bekanntesten (britischen) *Gothic novels* aller Zeiten und insbesondere als Paradebeispiel für einen Roman des britischen *Imperial Gothic*, das speziell die Angst Großbritanniens vor einer *reverse colonialisation* thematisiert³⁵ – in diesem Fall unter anderem durch den Bezug zu Wissen und transnationalem Wissenstransfer.

Innerhalb dieser Verhandlung der Angst vor einer *reverse colonialization* im Zusammenhang mit Wissen werden in *Dracula* bei näherem Hinblick Klischees der Exotisierung und Stereotypisierung ‚des Os-

Abgrenzung angesprochen: Eine Nation zu imaginieren bedeutet auch deren Anderes als von der eigenen Gemeinschaft Ausgeschlossenes zu denken“ (Katharina Grabbe, Konstruktionen des Nationalen als *imagined community*, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin und Boston (MA) 2019, S. 49–61, hier S. 51).

32 Gleichzeitig haben sie, wie sich am Beispiel von Jonathans Reisenotizen über die Karpatenregion gezeigt hat, kein Problem damit, ausgewähltes Wissen – etwa Rezepte für Gerichte, die ihnen schmecken – aus den Ländern, die sie als unterlegen ansehen, nach England zu holen.

33 Arata: *The Occidental Tourist*.

34 Kelly Hurley, British Gothic fiction, 1885–1930, in: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, hrsg. von Jerold E. Hogle, Cambridge 2002, S. 189–207, hier S. 194.

35 Vgl. James Buzard, “Then on the Shore of this Wide World’: The Victorian Nation and its Others, in: *A New Companion to Victorian Literature and Culture*, hrsg. von Herbert F. Tucker, Chichester 2014, S. 475–492, hier S. 487.

tens‘ zu jener Zeit untergraben, primär durch Draculas hohen Wissensstand, den dieser sich schon vor seiner Übersiedlung nach England angeeignet hat. Wie Stephen Arata in seinem einflussreichen Artikel *The Occidental Tourist* herausstellt, begegnet Jonathan bei seinem Treffen mit Dracula in einem der östlichsten Teile Europas keinem rückständigen, geradezu vormodernen Aristokraten, sondern “the most ‘Western’ character in the novel (by Jonathan’s criteria)”³⁶ und, als weiterentwickeltes Gegenstück zu Jonathans eher oberflächlichem Orientalismus, einem “most accomplished Occidentalist”.³⁷

Die Untergrabung nationaler und nationsübergreifender Stereotypen endet in *Dracula* aber nicht bei der Darstellung Osteuropas; auch ‚der Westen‘ präsentiert sich in diesem Roman nicht als die den anderen Gebieten in allem überlegene und allgemein problemlose Einheit, als die er häufig dargestellt wird. Wie Christopher GoGwilt in dem von ihm mitherausgegebenen Sammelband *Westernness* aufzeigt, ist ‚der Westen‘ ebenso wie ‚der Osten‘ ein äußerst oberflächlicher Begriff, der sich einerseits historisch und geografisch wandelt und andererseits ein breites Spektrum an Nationen umfasst, die jeweils eigene Bräuche, Ansichten und eine eigene Geschichte haben und sich in politischen, ökonomischen und anderen Themen eher selten problemlos einigen können.³⁸ Auf diese Diversität innerhalb ‚des Westens‘ wird in *Dracula* natürlich schon durch die bloße Anwesenheit des Amerikaners Quincey Morris³⁹ und des Niederländers Abraham Van Helsing in der ansonsten englischen Gruppe der Protagonisten hingewiesen; speziell in Verbindung mit Wissen wird es im Hinblick auf Van Helsing’s ambigüe Rolle als Autoritätsperson der Gruppe einerseits und als nicht-Engländer in einer Runde von fast ausschließlich Engländer:innen andererseits besonders deutlich. Das im Verlauf des Romans mehrmals

36 Arata, *The Occidental Tourist*, S. 637.

37 Ebd.

38 Christopher GoGwilt, *Reinventing the West: The Invention of the West 25 Years Later*, in: *Westernness: Critical Reflections on the Spatio-Temporal Construction of the West* (SpatioTemporality / RaumZeitlichkeit, Bd. 12) hrsg. von Christopher GoGwilt, Holt Meyer und Sergey Sistiaga, Oldenburg 2022, S. 223–230, bes. S. 224–226.

39 Auch der Amerikaner – wie Van Helsing ein westlicher nicht-Engländer, aber geografisch noch weiter von England entfernt – wird von den Engländer:innen in *Dracula* als Fremder wahrgenommen und weist darüber hinaus Parallelen zu Dracula auf; vgl. Arata, *The Occidental Tourist*, S. 641–643.

aufkommende Unbehagen, das die englischen Figuren gegenüber Van Helsing's Beteiligung an einem sie persönlich und Großbritannien insgesamt betreffenden Problem empfinden, spiegelt zum einen eine weitere historische Angst Großbritanniens jener Zeit wider, nämlich die Angst vor einem entwicklungstechnischen Übertreffen ihres Landes durch eine andere westliche Großmacht.⁴⁰ Zum anderen zeigt es auf, dass Wissen – egal, wie viel und wie weitreichend dieses ist und selbst dann, wenn es durch mehrere hochrangige westliche akademische Titel ‚beglaubigt‘ ist – einem *Othering* der Person, die es erworben hat, durch eine Nation, die nicht ihre Heimatnation ist, zwar bis zu einem gewissen Grad entgegenwirken kann, aber dieses nicht ausschließt.

Darüber hinaus zeigt *Dracula* jedoch auch, wie Wissen nicht nur als Grundlage und Erleichterung von Transnationalität genutzt wird, sondern auch als eine Art Waffe, um die Transnationalität einer anderen Person einzuschränken. Dies lässt sich am wissensbezogenen Vorgehen von Mina Harker, Van Helsing und der anderen westlichen Figuren gegen Dracula nachvollziehen: Durch *Gatekeeping* von westlich kodiertem Wissen gegen Dracula einerseits und durch die Anwendung dieses Wissens sowie von Wissen über Dracula andererseits arbeiten die westlichen Figuren gegen den Erfolg seiner transnationalen Bewegung von Transsilvanien nach England an.

All dies zeigt, wie *Dracula* Wissen und Transnationalität in mehrere, teilweise äußerst unterschiedliche Verhältnisse zueinander stellt und wie jene beiden Aspekte sowie ihre vielen Verbindungen verschiedene Konzepte und Sorgen von Entstehungszeit und -ort des Romans sowie über diese hinaus hinterfragen und diskutieren. In jedem Fall sind Wissen und Transnationalität untrennbar miteinander verschränkt und es hängt von dem jeweiligen transnationalen Subjekt sowie von den jeweiligen Nationen, die dessen Transnationalität beinhaltet, ab, zu welchem Zweck und wie Wissen im Zusammenhang mit Transnationalität eingesetzt wird.

40 Vgl. ebd., S. 623–624.

Literaturverzeichnis

- Stephen Arata, The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonialization, in: *Victorian Studies* 33 (1990), H. 4, S. 621–645.
- Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Programmatische Einleitung: Literatur und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin und Boston (MA) 2019, S. 1–46.
- James Buzard, 'Then on the Shore of this Wide World': The Victorian Nation and its Others, in: *A New Companion to Victorian Literature and Culture*, hrsg. von Herbert F. Tucker, Chichester 2014, S. 475–492.
- Matthew Gibson, *Dracula* and the East, in: *The Cambridge Companion to 'Dracula'*, hrsg. von Roger Luckhurst, Cambridge 2018, S. 95–103.
- David Glover, *Dracula* in the Age of Mass Migration, in: *The Cambridge Companion to 'Dracula'*, hrsg. von Roger Luckhurst, Cambridge 2018, S. 85–94.
- Christopher GoGwilt, Reinventing the West: The Invention of the West 25 Years Later, in: *Westernness: Critical Reflections on the Spatio-Temporal Construction of the West* (SpatioTemporality / RaumZeitlichkeit, Bd. 12) hrsg. von Christopher Gogwilt, Holt Meyer und Sergey Sistiaga, Oldenburg 2022, S. 223–230.
- Katharina Grabbe, Konstruktionen des Nationalen als *imagined community*, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin und Boston (MA) 2019, S. 49–61.
- Kelly Hurley, British Gothic fiction, 1885–1930, in: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, hrsg. von Jerold E. Hogle, Cambridge 2002, S. 189–207.
- Rosemary Jann, Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's *Dracula*, in: *Texas Studies in Literature and Language* 31 (1989), H. 2, S. 273–287.
- Stephan Karschay, *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*, Basingstoke 2015.
- Roger Luckhurst, Introduction, in: *The Cambridge Companion to 'Dracula'*, hrsg. von Roger Luckhurst, Cambridge 2018, S. 1–8.
- Laura Pinkerton, Archiving *Dracula*: knowledge acquisition and interdisciplinarity, in: *Nineteenth-Century Contexts* 43 (2021), H. 4, S. 417–432.
- Ulfried Reichardt, Globalisierung und der transnational turn in der Literaturwissenschaft, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin und Boston (MA) 2019, S. 106–123.
- Cannon Schmitt, *Alien Nation. Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*, Philadelphia (PA) 1997.
- Bram Stoker, *Dracula* [1897], hrsg. von Roger Luckhurst, Oxford 2011.
- Karen A. Winstead, Mrs. Harker and Dr. Van Helsing: *Dracula*, *Fin-de-Siècle* Feminisms, and the New Wo/Man, in: *Philological Quarterly* 99 (2020), H. 3, S. 315–336.

Maximilian Richter

(Augsburg)

Postmoderne Subversion der Nation(en) in Christian Krachts *Imperium*.

Spielform transnationaler Literatur oder Spiel mit Transnationalität?

Abstract

Christian Krachts *Imperium* (2012) mutet zunächst an wie eine typisch moderne Erzählung. Doch die Subversion der Nationen sowie des Erzählens selbst legt eine postmoderne Perspektive nahe. Anstatt die Problematiken von Kolonisation, Imperialismus und Nationalsozialismus direkt anzugreifen, delegitimiert das Werk die moderne Erzählung als solche und zeigt deren Konstruiertheit auf. Die palimpsestuöse Qualität des Textes verdeutlicht den kolonialistischen Akt der Überschreibung. Medial-entgrenzende Irritationen überführen den Roman ironisch in seine eigene Verfilmung. Metafiktion und Pastiche bestärken die permanenten Verschiebungen der Diskurse. Krachts Roman ist somit ein Appell zur Transnationalität.

1 Die Idee der Kolonialfantasie

Eine transnationale Ästhetik narrativer Performanz beschreibt Claudia Berger in ihrem Beitrag im Handbuch *Literatur & Transnationalität*.¹ Diese zeichnet sich aus durch „Techniken narrativer Theatralität, die den Prozess der Narration als solchen akzentuieren [...] und so zur

¹ *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin 2019.

Reflexion auf die Artifizialität des erzählten Geschehens einladen.“² Christian Krachts Roman *Imperium* betrachtend kritisiert Berger allerdings, dass eine Theatralisierung der Erzählinstanz nahezu ausbleibt, und spricht infolgedessen der Ironie des Romans kritische Konturen ab. Krachts Erzählung wird von ihr zur unproduktiven „Kolonialfantasie“³ herabgesetzt. Zunächst soll diese Idee der Kolonialfantasie anhand des Inhalts des Romans nachvollzogen werden. Daraufhin aber ist zu demonstrieren, warum Krachts Text – im Kontext einer transnationalen Ästhetik – ein durchaus produktiver ist.

Der Aussteiger, Nudist und Veganer August Engelhardt will im kolonialen Deutsch-Neuguinea eine Kokosnussplantage betreiben. Als Begründer des Kokovorismus – einem Kult, bei dem die Kokosnuss, als göttliche Frucht verehrt, das einzige Nahrungsmittel der Anhänger darstellt – möchte er Gleichgesinnte um sich scharen. Die Verbreitung seiner Ideologie scheitert. Mit dem Untergang des deutschen Kaiserreichs geht auch Engelhardts Kokosnuss-Imperium zu Grunde. Erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wird der abgemagerte Greis Engelhardt von amerikanischen GIs entdeckt; ernährt hatte er sich nur von Nüssen, Käfern, Gräsern – und seinen Daumen. Sogleich gibt man ihm Coca-Cola sowie einen Hot Dog und verspricht, sein Leben zu verfilmen. Der Roman endet im Ringschluss dort, wo er begann – in leichter Verschiebung als Film wiederholt.

In Krachts Kolonialszenerie erkennt man gut die Thematiken der völkischen Literatur vor der NS-Zeit wieder, deren Protagonisten die Rettung des deutschen Volkes erwirken wollten. Verbunden sind diese Heilsnarrative mit einer Mythologisierung der Diegese durch Stoffe, die sich in nationalsozialistischer Ideologie wiederfinden.⁴ Neben seiner Verankerung in der Lebensreform-Bewegung knüpft Engelhardts Vision an diese völkischen Narrative an – wobei sich, neben Verweisen auf indische Mythologie und Christusbilder, auch Bezüge auf vom Nationalsozialismus vereinnahmte Symbolik finden lassen. Engelhardts Philosophie und Werdegang zeigt als Antwort auf die Leiden der Zivi-

2 Claudia Berger, Die Ästhetik narrativer Performanz: Transnationale Erzählformen in der Gegenwartsliteratur, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin 2019, S. 460.

3 Ebd., S. 467.

4 Vgl. Monika Harand, *Die Aussteiger als Einsteiger. Zivilisationsflüchtige Romanhelden in der völkischen Literatur (1931–1944)*, Stuttgart 1988, S. 230–232.

lisation im Roman, ähnlich wie der Nationalsozialismus, keine funktionierenden Lösungen auf. Ebenso versucht der Aussteiger seinen „Gesamtmythos“ durch eine „lange [deutsche] Denktradition“ zu rechtfertigen und wird als „zum religiösen Erlöser stilisierte Führungspersönlichkeit“⁵ inszeniert. Überdies bedient sich der Roman gesamtgesellschaftlich bei Strukturen, Personen und Ideen der deutschen Historie, die im Text nahezu untrennbar verwoben werden.

Es greifen hierbei verschiedene Imperien ineinander: Das wilhelminische Kaiserreich, Nazi-Deutschland und das Imperium des Kapitalismus. Inmitten dieser Imperien möchte Engelhardt seine persönliche Herrschaft ausüben. So imitiert unsere Erzählfigur die Manierismen Thomas Manns, Bucheinband und Plot versprechen ein großes Südsee-Abenteuer – insgesamt präsentiert sich der Roman als typisch moderne Erzählung. Zentral für dieses moderne Erzählen ist der Versuch von Legitimation. Diese, von Jean-François Lyotard als große Erzählungen bezeichneten, Narrative suchen ihr Heil „in einer einzulösenden Zukunft, das heißt in einer noch zu verwirklichenden Idee,“⁶ wie sie beispielsweise der Kapitalismus, der Marxismus oder gar das Christentum darstellen. Denn das Ende derer Entwicklung wird stets markiert durch „ein[en] absolute[n], nicht mehr steigerbare[n] Zustand der Perfektion.“⁷ Dabei kann es sich um einen vereinenden Diskurs, der die Kumulation von Wissen zum Zentrum hat, handeln; aber auch um eine emanzipatorische Narration, also um Freiheit durch Erkenntnis. Lyotard selbst betrachtet diese Merkmale der Moderne, die er als „progressive Emanzipation von Vernunft und Freiheit, [als] progressive oder katastrophische Emanzipation der Arbeit, [und als] Bereicherung der gesamten Menschheit durch den Fortschritt der kapitalistischen Techno-Wissenschaft“⁸ ausmacht, jedoch skeptisch und hält sie für unglaubwürdig. Präziser gesagt sind diese fortdauernd zum Scheitern verurteilt. Gerade weil die Erzählungen der Moderne „im Namen

5 Ebd., S. 18.

6 Jean-François Lyotard, Randbemerkungen zu den Erzählungen, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 2015 (1984), S. 49.

7 Max Doll, *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms ‚Halbschatten‘, Daniel Kehlmanns ‚Vermessung der Welt‘ und Christian Krachts ‚Imperium‘*, Frankfurt am Main 2017, S. 24.

8 Lyotard, Randbemerkungen zu den Erzählungen, S. 49.

des Fortschritts Terror und Barbarei wie Kolonisation und Massenmord“⁹ legitimieren wollen, kann der Prozess der Emanzipation nur unvollendet bleiben; er delegitimiert sich schlussendlich selbst.

Konsequent sollte die Behandlung der modernen Erzählung nur noch im postmodernen Modus der Metaerzählung möglich sein. Dennoch: Oberflächlich betrachtet handelt es sich bei *Imperium* eben genau um ein modernes Abenteuer im „unfokalisierten, olympischen Erzählmodus und -duktus [...], wie er gerade für den Kolonialroman kennzeichnend ist.“¹⁰ Folglich ist auch Engelhardt eingeschrieben in die „Ideenwelt der kolonialen Ära“¹¹ – und zwar im doppelten Sinne: Er leidet unter dem deutschen Kaiserreich und agiert zugleich als Kolonialherr. Gerade diese Spannung offenbart die Ambivalenz des Romans, dessen postmodernes Spiel nun zu untersuchen ist.

2 Die postmoderne Erzählform

Die Postmoderne soll bei dieser Analyse nicht als historische Entität betrachtet werden, die schlichtweg zeitlich der Moderne nachfolgt, sondern ist als Erzählform zu verstehen. Die Art der Narration folgt weniger einem Ziel, sondern konzentriert sich auf ein Erneuerungsmoment, beschäftigt sich mit dem Unvollendeten und rückt den „Verzicht auf absolute Erklärungsmuster und Festlegungen“¹² in den Fokus, anstatt zu entschlüsseln und Auswege aufzuzeigen. So unterstreicht auch Lyotard, dass die Postmoderne nicht anstelle der großen Erzählung steht, sondern auf deren inhärenten Makel verweist: „Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; [...] das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, [...] um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt.“¹³ Unterschiedliche Diskurse sind für die Postmoderne kein Problem, das gelöst werden muss – ganz im

9 Doll, *Der Umgang mit Geschichte*, S. 24.

10 Robin Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Würzburg, 2014, S. 122.

11 Doll, *Der Umgang mit Geschichte*, S. 345.

12 Ebd., S. 25.

13 Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 2015 (1982), S. 47.

Gegenteil sollen diese in „unauflösbarem Widerstreit“¹⁴ belassen werden. In dieser Qualität ist das postmoderne Erzählen aber stets an die Moderne gebunden, deren Fragestellungen nach wie vor Bezugsobjekt bleiben, nicht, um sie zu beantworten, sondern um diese per se in Zweifel zu ziehen. Wichtig ist das Nebeneinander vieler Positionen und Widersprüchlichkeiten im Sinne einer demokratischen Ästhetik. Gerade aus den Wechselwirkungen der Positionen bezieht nun die Postmoderne ihren Bedeutungsgewinn und durch dieses Reibungsmoment wird ein Werk postmodern.

Ebendiese komplexe Struktur zeichnet Krachts *Imperium* aus, denn dort greifen überlagernde Spielformen der Postmoderne: Dazu gehören das ironisierende Pastiche von Realismus und kinematographischem Handwerk mitsamt seinem postkolonialen Palimpsest sowie ein Erzähler, der oberflächlich gesehen allwissend und unfokalisiert ist, sich jedoch durch metafiktionale Subversion als vielschichtige und unsichere Instanz entpuppt, und die Selbstbezüglichkeit, welche in der „postmodern-ironischen Überführung des Romans in seine eigene Hollywood-Verfilmung“¹⁵ gipfelt.

3 Palimpsest und Postkolonialismus

Zur Darstellungsstrategie des Textes zählt seine ambivalente Behandlung des historischen Stoffes. Hierbei kontrastiert *Imperium* Motive des Abenteuerromans und des historischen Romans auf der einen, mit eindeutig postkolonialen Perspektiven auf der anderen Seite. Der Reiz dieser doppelten Betrachtungsweise der Vergangenheit verleiht dem Text dementsprechend eine ‚palimpsestuöse‘ Qualität.

Nicht nur aufgrund der immer wieder durchschimmernden Hypotexte kann der Roman als Palimpsest betrachtet werden, auch die Verarbeitung kolonialer Strukturen ermöglicht diese Form der Lektüre, denn: „Historische Gedächtnisse sind Palimpseste, [...] [die] alte und neue Beschriftungen durcheinander[mischen].“¹⁶ Im Akt des Erinnerns ist dementsprechend keine lineare Lektüre möglich, stattdessen

14 Doll, *Der Umgang mit Geschichte*, S. 25.

15 Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 133.

16 Julian Osthus, *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Bielefeld 2017, S. 55.

herrschen Widersprüche, Irritationen, Auslassungen und Ambivalenz. Diese Verschränkungen der Erinnerung werden nun gespiegelt in den Überlagerungen des Palimpsests. Hier schieben sich mit dem neuen Hypertext neue Funktionen über einen existierenden Text, dessen Strukturen sodann überlagert werden. Zugleich werden in diesem Spiel jedoch stets die verschiedenen Imperien sichtbar gemacht. In postkolonialer Betrachtungsweise können so Irritationen aufgezeigt werden, denn „[d]as Um-, Neu- und Überschreiben rekurriert im Bild des Palimpsests auf einen postkolonialen Akt der Revision.“¹⁷ Ordnungsmuster und Hierarchien werden evident, indem sie ihrem ursprünglichen Zusammenhang entnommen werden und im spielerischen Dialog des Palimpsests neue Kontexte erfahren. Diese postkoloniale Vorgehensweise legt auch den Blick der Metapher nahe, welcher eben nicht nur eine ästhetische Funktion bedient, sondern auch als heuristische Annäherung an Erinnerungsprozesse fungiert.¹⁸

Das heißt: Indem der Roman auf seine eigene Bildhaftigkeit und Metatextualität verweist, bekräftigt er seine Lektüre als Palimpsest. Der filmische Schwenk über das kolonial-deutsche Gesellschaftspanorama zu Beginn der Erzählung oder das immer wieder auftauchende Rattern des Kinematographen weisen zudem auf die Konstruiertheit der Bilder hin. Diese sichtbarmachenden Prozesse des Postkolonialismus stehen in *Imperium* neben der großen Annexion der kolonialisierten Länder und deren Kulturen, welche durch die hegemoniale Agenda überschrieben werden: Die räumliche Landnahme entspricht einem epistemologischen Verfahren der Überschreibung, der Kolonialismus stellt eine Form des gewaltsamen Palimpsests dar, das von Engelhardt exemplarisch vollzogen wird: „Hier in dieser terra incognita würde er siedeln, von diesem Fleck des Erdballs aus würde sich seine Gegenwart projizieren. [...] Haushohe Palmen staken aus dem dampfenden Busch Neupommerns.“¹⁹ Das kolonialisierte Land ist für den Siedler ein unbeschriebenes Blatt, dem er sein Narrativ überschreiben kann; das Konzept des Projektors unterstreicht nicht nur die kolonialen Metaphoriken des Textes, sondern weist auch auf seine Metafiktionalität hin.

17 Osthues, *Literatur als Palimpsest*, S. 77.

18 Vgl. ebd., S. 56.

19 Christian Kracht, *Imperium*, Köln 2012, S. 29.

Weiterhin ist das Gebiet durch seine Benennung als ‚Neupommern‘ in Besitz genommen und wird zum deutschen Land umcodiert.

Der einheimische Junge Makeli wird hierbei zum Paradebeispiel für Überschreibung durch literarische Methodik: Engelhardt liest dem Kolonisierten vor, dieser lauscht zunächst „dem fremden Klang der Worte,“ woraufhin seine „Deutschkenntnisse ungewöhnliche Fortschritte [machen]“ und er schließlich „so sehr zum Deutschen [wird], daß er seine Rasse ähnlich beurteilt, wie es ein Kolonialbeamter täte.“²⁰ Dabei rückt das Palimpsest „jene Spuren der Schrift in den Blick, die im Akt ihrer gewaltsamen Überschreibung zwar zurückgedrängt, allerdings nicht endgültig getilgt worden sind.“²¹ Denn: Makeli bleibt als „Kind [...] der Südsee“²² palimpsesthafte erhalten, obwohl er einer Erziehung durch den deutschen Bildungsroman ausgesetzt ist.

Ferner lässt sich selbst Engelhardts Persönlichkeit als Palimpsest betrachten. Durch seinen Ausstieg aus der Gesellschaft des bürgerlichen Kaiserreichs hegt er den Wunsch, sich selbst zu überschreiben. Doch sein Aussteigen muss als ambivalenter Akt gelesen werden: Nicht nur die vom Aussteiger geäußerte Kritik an bestehenden Systemen bietet Reibungsflächen, auch sein Verhalten im neuen Raum offenbart Widerstände. Seine Beweggründe machen ihn gar „empfindlicher für ein typisch koloniales Begehren, ein Fernweh, das den fremden Raum zur exotischen Utopie verklärt und als Projektionsfläche kolonialer Siedlungs- und Bemächtigungsphantasien vereinnahmt.“²³ Denn schon gleich nach seiner Ankunft wähnt Engelhardt sich als Herr über das Land und seine Bewohner. Damit überlagert seine Machtphantasie wiederum den eigentlichen Wunsch der Überschreibung wilhelminischer Tugend.

Der Prozess der Überschreibung findet in Krachts Text als sich immerfort erneuernde Schleife statt, wobei jede Wiederholung eine neue Differenz einarbeitet. Die Erzählung hebt nicht nur die (teils historischen, teils individuellen) Konflikte der Überschreibung hervor, vielmehr wird durch den Hinweis auf zirkuläre Strukturen das Palimpsest selbst markiert. Notwendig ist dies auch, um der sich zwangsläufig vollziehenden Bekräftigung kolonialer oder nationalsozialistischer

20 Ebd., S. 74, 158 und 222.

21 Osthues, *Literatur als Palimpsest*, S. 67.

22 Kracht, *Imperium*, S. 229.

23 Osthues, *Literatur als Palimpsest*, S. 131.

Inhalte entgegenzutreten. Das Palimpsest existiert dabei stets in „doppelte[r] Bewegung [...] [von] Affirmation und Subversion,“²⁴ wobei sich die Überschreibungsmotivik durch eine absolute Ablehnung von Eindeutigkeit auszeichnet. Sowohl *histoire* als auch *discours* verweisen auf die Ambivalenz der sich in leichter Differenz wiederholenden Bedeutungen.

4 Metafiktion der Imperien

Die von *Imperium* aufgeworfenen Diskurse werden vom Text kontinuierlich als solche markiert. Diese Metafiktionalisierung ruht insbesondere auf zwei Aspekten: den Techniken des Films und Irritationen auf der Erzählebene. Die dramaturgisch verfälschte Biographie eines historisch verbürgten Engelhardt trägt zusätzlich zur Inszeniertheit des Romans bei. Der Romanheld Krachts verfasst dementsprechend realhistorisches Quellenmaterial – er schreibt sich sozusagen in die Weltgeschichte ein und macht sich als Figur glaubwürdig. Andere Figuren sind rein fiktional oder wurden aus mehreren Vorbildern zusammengefasst.

Der ‚echte‘ Engelhardt erlebt das Ende des Zweiten Weltkriegs nicht mehr, hier weicht ‚unser‘ Engelhardt stark von dem seiner Vorlage ab. Da der Auswanderer sinnbildlich für die deutschen Ideen der Kaiserzeit und des Nationalsozialismus steht, überlebt er und kann so mit dem Imperium der Alliierten in Kontakt treten. Hierfür konstruiert der Text Engelhardt als Symbol des Deutschen. Diese Symbolwerdung wird explizit markiert, indem sich Engelhardt zunächst selbst darstellt und zuletzt sogar ausgestellt wird. Die Figur wähnt sich dabei scheinbar selbstreflektiert als Kunstwerk und interpretiert ihre Geschichte als Performanz. Engelhardts Kunst muss jedoch scheitern, da er Portrait des Deutschen der Moderne ist. Letztendlich folgt die bereits angesprochene Rettung durch amerikanische GIs und die Prophezeiung eines Leutnants – „*you, sir, will be in pictures*“²⁵ – deutet die Verwandlung des Aussteigers zum visuellen Kunstwerk voraus. Dieses wird seine Existenz wohl als dramatisiertes Pamphlet überschrieben – das verfilmte Leben des Auswanderers ist nun unbestritten Kunstwerk.

24 Ebd., S. 78.

25 Kracht, *Imperium*, S. 241; kursiv im Original.

Doch nicht nur diese abschließenden Hinweise markieren die Erzählung als Film, schon vorher wird das Versagen der Technik offenbart, es „beginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern: Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere, die dort vorne auf dem weißen Leintuch projizierten, bewegten Bilder beschleunigen sich wirr, ja sie laufen [...], zucken, jagen rückwärts.“²⁶ Hier wird Distanz zum Geschehen aufgebaut, die Erzählung passiert ‚dort vorne.‘ Durch den Hinweis auf die fehlerhafte Darstellung wird aber auch ein metafiktionaler Kommentar zur Problematik des historischen Erzählens abgegeben. Dieses birgt nämlich die Limitierungen des Erinnerns und des Gedächtnisses (hier explizit dargestellt durch Pro- und Analepsen). Es wird stets in Rückschau erzählt, weshalb sich die Erzählung im Kontext der Gegenwart vollzieht und nicht eine objektive Wahrheit bezeugen kann. Stattdessen werden dramatisierte Narrative geschaffen, die eine Illusion von wahrheitsgetreuer Darstellung erzeugen.

Die Errungenschaft der Kinematographie verbindet der Erzähler mit der Moderne, doch da das kinematographische Bild als fehlerhaft enttarnt wird, gerät erneut auch die Moderne selbst in Kritik – die Filmvorführung ist so unzureichend wie die großen Erzählungen. Doch, so formuliert es eine der Figuren, die Diegese *Imperiums* ist „eine[...] Art hochkomplexe[r] Kinofilm oder Theaterstück, [...] [dessen] Illusion vom Regisseur so perfekt inszeniert“²⁷ ist, dass es niemand bemerkt. Freilich wird die Illusion bei der Lektüre evident, denn der Text ist gespickt mit Unstimmigkeiten. Die Erzählfigur weist beispielsweise wechselnde Wertvorstellungen auf und ist mal exakter Chronist, mal im Unklaren über die Geschehnisse.

Des Weiteren nehmen auch die Figuren ihre Diegese teils filmisch wahr. Den tragikomischen Tod Lützows beobachtet Emma in Zeitlupe, sie „[verfolgt] das Geschehen nicht nur, sondern [bekommt] quasi verlangsamt, Bild für fallendes Bild in die Retina projiziert,“ wobei zugleich „alles so fürchterlich schnell passiert“²⁸ ist. Der Zeitraffer steht parallel zur Verlangsamung, doch genau in diesen scheinbaren Widersprüchen konstruieren sich die Wirklichkeiten des Textes. Dadurch, dass eindeutige Aussagen vermieden werden, erlaubt der Text auch

26 Ebd., S. 47.

27 Ebd., S. 90.

28 Ebd., S. 215.

keine einzig richtige Interpretation, es bleiben schlichtweg Möglichkeiten, die nebeneinanderstehen.

Zudem ist *Imperium* durch diese Hinweise auf seine Konstruiert-heit stets Fiktion, die sich auf mehreren Ebenen vollzieht. Zum einen dienen die Figuren klar narrativen Zielen, was teils explizit vom Text erwähnt wird. Zum anderen unterstreicht auch die Erzählform des Pastiche die Fiktionalität der Geschehnisse. Allen Imitationen voran geht hier die Nachahmung des Stils Thomas Manns, der auch als literarische Gestalt im Roman angelegt ist. Wichtig dabei ist jedoch, dass erneut nicht nur eine Lesart möglich ist – das Pastiche ist „keine Huldigung,“ sondern schlichtweg ein „Gemisch verschiedener Stile [vor allem] aus Prosatexten der klassischen Moderne.“²⁹ Gerade im Fall Manns steht die in *Imperium* auftretende Figur (sie wird abwertend betrachtet) konträr zur Wahl des Erzähldukts (hier ist Mann Vorbild), wodurch einmal mehr Distanz zwischen Kunst und Künstler erzeugt wird. Nicht die einzelnen Verweise bergen Bedeutung, das Spiel der Medien und Texte wird zur eigentlichen Bedeutung. Metafiktionalität und Pastiche lassen allenfalls einzelne Aussagen über Figuren oder Zusammenhänge zu, eigentlich bestärken diese erzählerischen Kniffe jedoch die permanenten Verschiebungen der Diskurse, die niemals final sind, sondern immer subvertiert werden.

Als metahistorischer Roman wirft *Imperium* sodann die Frage nach gegenwärtigeren Problematiken auf: Wie wird im Deutschland der Europäischen Union das Konzept des Imperiums verhandelt und kann Krachts Roman hierzu etwas beitragen? Denn der titelgebende Begriff muss auch als Idee – also als „historische[s] Paradigma“³⁰ – verstanden werden. Maßgeblicher Faktor historischer Imperiumskonstruktionen war die Legitimation von Herrschaft in Tradition. Ein Muster, das sich auch in Krachts *Imperium* zeigt: Die Reiche der Moderne führen ihre Legitimationsnarrative ins Feld und werden im Text als logisch konsequent verknüpft. Als modern kann das Imperium auch

29 Shrikant Arun Pathak, *Alles aufs Spiel gesetzt: Realität, Geschichte und Fiktion in der Gegenwart. Eine Analyse von Metafiktion, Hyperrealität und Stilmachmung in ausgewählten Romanen von Christian Kracht, Timur Vermes und Daniel Kehlmann*, Kalasakta 2019, S. 123.

30 Oliver Jahraus, Europa und der Begriff des Imperiums, in: *Europa im Umbruch. Identität in Politik, Literatur und Film*, hrsg. von Michaela Raß und Kay Wolfinger, Stuttgart 2020, S. 92.

betrachtet werden, da es „eine klare Struktur von Zentrum und Peripherie“³¹ besitzt und einen exklusiven Sinn in seine Herrschaft einschreibt. Als Konsequenz dessen grenzt sich das Imperium gegen das Äußere und die Äußeren ab, indem es diese als Barbaren klassifiziert. Diese Konzeptionen werden vom Roman nun in seinen postmodernen Verschiebungen aufgeweicht, denn Engelhardts Abenteuer ist „ein Schritt zurück in die exquisiteste Barbarei.“³²

Auch spiegelt sich Hitlers Ideologie in Engelhardts Kokovorismus. Zugleich demythisiert der ironische Ton die Geschichte(n). Mit zunehmendem Scheitern wird Engelhardt zum despotischen Antisemiten, wobei sein Wandel sich durch plötzliches Umschlagen auszeichnet. Diese Betrachtung reflektiert die deutsche Selbstwahrnehmung der Nachkriegszeit, die Antisemitismus und Nationalsozialismus als schlagartig auftretende Phänomene sehen wollte. Zentral für die Auseinandersetzung des Romans mit der NS-Zeit ist eine Passage, in der selbst Krachts Erzähler ohne ausschmückende Adjektive die „unvorstellbare Grausamkeit“ konstatieren muss: „Gebeine, Excreta, Rauch.“³³ Hier herrscht im Text tatsächlich Eindeutigkeit – „gewisse Dinge der Ethik und Moral [sind] nicht verhandelbar, nicht doppeldeutig und nicht hinterfragbar.“³⁴ Der Erzählton wird für einen kurzen Moment axiologisch zuverlässig.

So gilt auch für den Roman, dass dieser nicht grundsätzlich ironisch ist, sondern spielerisch (wobei natürlich auch mit der Ironie gespielt wird). Fällt jeglicher Sprachschmuck weg, bleibt im Text das Spiel als Konstante, denn das Spiel verbindet Ernstes und Unernstes, es lässt Sinn und Unsinn zugleich existieren. Oft jedoch zersplittert die Erzählstimme das Geschehen so sehr, dass eine klare Unterscheidung zwischen „Ernst und Ironie“, „Affirmation oder Subversion“, „Markierung oder Verstecken“ nicht mehr möglich ist, sondern das Erzählen „in der Schwebelage“³⁵ ist:

„[Für die Eingeborenen] sah es so aus, als sei es ein frommer Gottesmann, der dort vor ihnen betete, während es uns Zivilisierte viel-

31 Ebd., S. 94.

32 Kracht, *Imperium*, S. 67.

33 Ebd., S. 79.

34 Doll, *Der Umgang mit Geschichte*, S. 365.

35 Tobias Unterhuber, *Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht*, Würzburg 2019, S. 169.

leicht an eine Darstellung der Landung des Konquistadoren Hernán Cortés [...] erinnert, allerdings gemalt, falls dies denn möglich wäre, abwechselnd von Greco und Gauguin, die mit expressivem, schartigem Pinselstrich dem knienden Eroberer Engelhardt abermals die asketischen Züge Jesu Christi verleihen.“³⁶

In den erzählerisch verausgabenden Beschreibungen des Kolonisierens wird ebendieser Akt zugleich verspottet. In der Bildhaftigkeit der Umschreibungen zeigt sich auch, dass der Roman nur wenig mit tatsächlicher Historie zu tun hat, sondern diese in Südseeromantik verklärt.

Auch der Gouverneur, welcher sich eigentlich als maßvoller Beauftragter der Krone sieht, regiert Neupommern, das als ‚Schutzgebiet‘ ausgewiesen wird, von seinem Büro aus, das durch „blecherne [...] Takte von Wagners Ritt der Walküren“³⁷ durchdrungen wird. Die Vermeidung der Bezeichnung als Kolonie verdeutlicht wiederum nur die Sprachmacht der Besatzer. Ebendiese Bilder – Engelhardts und der Südsee – dekonstruiert der Text: Die Betrachtung und der Niedergang des kolonialen Diskurses zeigen sich exemplarisch an Engelhardt, die Geschicke des Kaiserreiches bleiben hierbei weitestgehend unerwähnt. So wird die „Verschiebung des Konzepts einer *Geschichte* [...] in Richtung verschiedener *Geschichten*“³⁸ vollzogen, deren Scheitern für das Scheitern der Imperien steht.

Dreimal taucht der titelgebende Begriff im Roman selbst auf, drei verschiedene Imperien ‚geschehen‘ im Buch. Jeder Untergang eines Imperiums lässt ein neues entstehen, wodurch das Bild einer Geschichte ohne Ende evoziert wird. Folglich könnte im Text auch nur ein einziges Imperium existieren, das in drei verschiedenen Ausprägungen auftritt – je nachdem, wie die sich verschiebenden Wiederholungen interpretiert werden. Auch weil die drei Imperiumsmarkierungen so spät und so nah beieinander erfolgen, werden diese eng verwoben.

Das erste Mal spricht der Erzähler von der Deportation „hinaus an die Ränder des Imperiums“³⁹ des ‚Dritten Reichs‘. Hierbei beschuldigt der Erzähler seine Vorfahren des bewussten Wegsehens und wird zur homodiegetischen Erzählinstanz. Dadurch verringert sich die Distanz zum Geschehen, das auch hier unmissverständlich ernst geschildert

36 Kracht, *Imperium*, S. 66.

37 Ebd., S. 52.

38 Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 145; kursiv im Original.

39 Kracht, *Imperium*, S. 231.

wird, wobei zugleich die Glaubwürdigkeit des Erzählers rückwirkend in Zweifel gezogen wird. Die Untat vollzieht sich am Rande, sie soll von der Bildfläche verdrängt werden, bleibt aber als Teil der großen modernen Narrative des Nationalsozialismus innerhalb des Imperiums.

Die zweite Erwähnung ist verknüpft mit dem Schicksal des Gouverneurs Hahl, der sich, wieder zurück in Berlin, einer Widerstandsgruppe gegen den Führer anschließt, aber stirbt, bevor deren Mitglieder ihr „bestialisches Ende am mit Klavierdraht versehenen Galgen des Imperiums“⁴⁰ nehmen. Der Begriff ‚Imperium‘ steht damit als „Metonymie für die NS-Herrschaft“⁴¹ und deren Morde. Daran angeknüpft sind die Gewalttaten des Kolonialismus, die im Text als Vorlauf der Katastrophe gezeichnet werden. Einzelne Figuren und das deutsche Volk der Untertanen verbinden beide Imperien.

Zuletzt tritt zur Rettung des abgemagerten, greisen Deutschen der US-amerikanische Imperialismus in die Diegese: Wie im Werbefilm werden Engelhardt Coca-Cola und Hot Dogs präsentiert, „das ist nun das Imperium“⁴² – Demokratie und Kapitalismus treten ihre Herrschaft an. Durch deren Bezeichnung als Imperium geht allerdings eine negative Akzentuierung einher, die sogleich die neuen Bilder subvertiert und als Marketing-Film enttarnt. Das bedeutet nicht, das kapitalistische System mit dem Nationalsozialismus gleichzusetzen – dennoch offenbart die Inszenierung die Maskerade der Überschreibung; denn alles ist „außergewöhnlich sauber, gescheitelt und gebügelt,“ „überaus wohlschmeckend [...],“ „überhaupt nicht unangenehm,“ „makellos weiß [...],“ „quietschbunt“ und „daunenkissenweich [...]“⁴³ So bleibt in dieser Impression des neuen Imperiums ein Quäntchen „pessimistische Reflexion über die ständige Wiederkehr des Gleichen in der Geschichte.“⁴⁴

40 Ebd., S. 237.

41 Osthues, *Literatur als Palimpsest*, S. 247.

42 Kracht, *Imperium*, S. 240.

43 Ebd., S. 240.

44 Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen*, S. 151.

5 Selbstbezüglichkeit und Bedeutungsverschiebungen

Dieses Gleiche zeigt sich bei Kracht in verschobener Wiederholung. Demgemäß fällt auch der Ringschluss des Romans aus: Filmrollen zeigen mit Hilfe von Projektoren wieder und wieder Engelhardts Geschichte. An das neue Imperium angepasst finden hierbei Veränderungen statt. So steht beispielsweise an Stelle des „malayische[n] Boy[s]“ „ein dunkelhäutiger Statist.“⁴⁵

In dieser Wiederholung stellt sich erneut die Frage nach der Ausprägung des Postmodernen im Roman. Denn die Postmoderne kann hier sowohl im Sinne Jürgen Habermas' als „Übergangsschritt auf dem Weg zur Vollendung der Moderne [...] [mit einem] Ausgleich zwischen den verschiedenen, gegenwärtig teils unterdrückten Diskursen“⁴⁶ gesehen werden, da sich durchaus ein Wandel zum Besseren vollzieht. Aber sie ist eben auch, um ganz bei Lyotard zu bleiben, als „Krieg dem Ganzen“⁴⁷ gegenüber dargestellt, weil selbst zum Schluss die großen Narrative Gegenstand der Kritik sind. *Imperium* demonstriert beides, denn der Roman greift die Strukturen der Moderne klar an. Hierbei nimmt Krachts Wiederholung mit Differenz kein fixes Ende, weshalb sich die postmoderne Idee im Text schlichtweg als „Reflexionsschleife [...]“⁴⁸ äußert.

Dadurch verweigert sich auch das Konstrukt des Imperiums weiteren Konkretisierungsversuchen und wirkt eher als Diskurs. In der postmodernen Überlegung gilt es dementsprechend, „diesen Begriff nicht nur als analytisches, sondern auch als diagnostisches Instrument zu nutzen.“⁴⁹ Das Imperium existiert hier folglich als Konzept, das zum einen der Erzählbarkeit dient, zum anderen aber auch ein Appell ist, „die historische Situation mit einer aktuellen politischen Situation zu überblenden.“⁵⁰ Krachts imperiale Schleifenstruktur vermag es hierbei, sowohl Ausprägungen der Postmoderne zu verhandeln, als auch ein Handwerkszeug der Krisendiagnostik aufzuzeigen. Keinesfalls ist

45 Kracht, *Imperium*, S. 11 und S. 242.

46 Doll, *Der Umgang mit Geschichte*, S. 27.

47 Lyotard, Was ist postmodern?, S. 48.

48 Eckard Schuhmacher, Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht, in: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, hrsg. von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker, Berlin 2018, S. 31.

49 Jahraus, Europa und der Begriff des Imperiums, S. 91.

50 Ebd., S. 96.

das Imperium dabei bloß politisch – die Bildung und der Niedergang von Imperien entspringt stets auch der kulturellen und gesellschaftlichen Situation.

Als Hauptdiagnose für das Scheitern stellt der Roman die Selbstbezüglichkeit. Neben den Referenzen, die der Text auf sich selbst führt, demonstriert auch Engelhardt die Gefahr der Selbstbezogenheit. Mehr und mehr zieht er sich in sich selbst zurück und isoliert sich gegenüber Einflüssen der Außenwelt, bis er konstatiert: „[S]ein Mysterium ist niemals Kabakon gewesen, sondern der bis ins Unendliche sich ausdehnende, revolvierende Teppich seiner Traumwelt [...]. Alles [andere] müsse fort.“⁵¹ Doch was zu Beginn harmlos scheint, wird mit zunehmender Isolation schädlich: Engelhardt wird zum Auto-Anthropophagen, „[macht sich] über den mittleren Zeh seines linken Fußes her [...]“⁵² und sieht schließlich als „eigentliche Nahrung des Menschen [...] de[n] Mensch selbst.“⁵³ Seine Selbstbezogenheit wird hierbei vom Erzähler bestärkt: Engelhardt sei der „Rex Solus“⁵⁴ in seiner „*splendid isolation*.“⁵⁵ Im selbstzerstörerischen Künstlertum stellt der Roman den Aussteiger erneut mit Hitler parallel, dessen Selbstbezogenheit sich politisch im Totalitarismus äußert. Beide scheitern in ihrem stark auto-poetischen Narrativ. In *Imperium* äußert sich dieser Mangel in der „Brüchigkeit des Erzählens.“⁵⁶ Denn auch der Erzähler des Romans ist Ausdruck einer Haltung, die „sich, ins Politische gewendet, als totalitäres System entpuppt“⁵⁷ und muss gerade deswegen inkonsistent auftreten. Gerade weil der Erzähler selbst vom Text kritisiert wird, stellt sich auch die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählens nicht mehr. Mit dem Scheitern der selbstbezogenen Systeme zerbricht auch der Erzähler. Seine Erzählung enttarnt sich als Schein, der sich über das Sein der Diegese geschrieben hat. Dieser Fokus auf den Anschein ist zudem als

51 Kracht, *Imperium*, S. 244.

52 Ebd., S. 151.

53 Ebd., S. 221.

54 Ebd., S. 229.

55 Ebd., S. 73; kursiv im Original.

56 Philip Ajouri, Selbstbezüglichkeit und ihre Störungen. Zu einer gesellschaftspolitischen Dimension der Poetik Christian Krachts und seines Romans ‚Imperium‘, in: *Christian Krachts Ästhetik*, hrsg. von Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh, Stuttgart, 2019, S. 203.

57 Ebd., S. 208.

solcher im Text auszumachen: Die Kolonialiserten „schiene[n] [Engelhardt's] [...] Autorität zu akzeptieren“ und das deutsche Gesetz ist innerhalb der Kolonie „lediglich Tünche, um die Aufrechterhaltung einer modernen Form der Sklaverei, sprich wirtschaftlicher Ausbeutung, [...] zu kaschieren.“⁵⁸ Die Handlung verbleibt dadurch in „einem vagen, kaum verlässlichen, irritierend oszillierenden Als-ob,“⁵⁹ welches über das reine literarische Spiel hinausgeht. Da sich der Bruch des Textes auf totalitäre Strukturen bezieht, wird das Spielerische politisch, ja sogar kritisch.

Einzelne Bedeutungsebenen und Spielarten ordnen sich im Roman alle dem Diskurs unter. Die Deutungsoffenheit und eine „permanent ausgestellte Unsicherheit“ sind hierbei „prägende [...] Strukturmerkmale [...]“. ⁶⁰ Beim Spiel der Verschiebungen, Brüche und Differenzen geht es demnach nicht um die Findung einer Wahrheit, sondern um die Reibung an Existierendem, an Vorgefundenem.

6 Fazit

Zurück zur eingangs thematisierten transnationalen Ästhetik narrativer Performanz. Die Ausstellung der Artifizialität, also das Sichtbarmachen des Theatralen, wurde in vielerlei Hinsicht aufgezeigt: Die Spielformen von Pastiche und Palimpsest sind, ebenso wie metafiktionale Subversion und Selbstbezüglichkeit, Standpfeiler des Romans. Mit seinen sowohl nebeneinander dargestellten – beziehungsweise erzählten – als auch konsekutiv aufeinanderfolgenden Imperien kann *Imperium* als transimperialer Roman bezeichnet werden. Doch ist er deswegen gleich transnational?

Im Roman wird das Nationalkulturelle fokussiert und Ausgrenzungen und Brüche, die mit dem Impuls zur Homogenisierung einhergehen, werden problematisiert. Folglich zeigt sein Transnationalitätsparadigma auf, wo Narrative der Moderne überwunden werden, reflektiert die Verstrickung des Nationalen in globalisierende Prozesse

58 Kracht, *Imperium*, S. 73 und 169.

59 Eckard Schuhmacher. ‚...als entgleite ihm die ohnehin recht brüchige Realität‘. 2013. https://www.deutschlandfunk.de/als-entgleite-ihm-die-ohnehin-recht-bruechige-realiaet.1184.de.html?dram:article_id=246292 (zuletzt abgerufen am 17.04.23).

60 Doll, *Der Umgang mit Geschichte*, S. 398.

und offenbart die „Nation“ als ein diskursiv erzeugtes Konstrukt, das unter bestimmten historischen Bedingungen in Erscheinung tritt.“⁶¹ Die Imperien beziehungsweise Nationen sind nicht grundsätzlich gegeben, sie werden fortwährend neu erzählt und dadurch erzeugt. Erst durch die Rechtfertigungsnarrative der Moderne wird die Nation möglich, wobei *Imperium* zugleich die Kontingenz dieses Auftretens enttarnt. In Konsequenz erfüllt die Nation bei Kracht eine Doppelfunktion: Sie wird zunächst diagnostiziert, aber daraufhin eben auch als Diagnosewerkzeug für tieferliegende politische, kulturelle und gesellschaftliche Krisen verwendet.

Versteht man diese Offenlegung als kritische Perspektive, so ist Krachts Werk als transnational zu betrachten; allemal wurde sein Spiel mit dem Konzept des Transnationalen evident. Hier demonstriert der Roman die zerstörerische Selbstbezüglichkeit einer totalitären Nation, die nicht in Kontakt treten will mit dem Anderen, sondern es kolonisiert und vernichtet. Allem voran ist *Imperium* also ein Appell zum Transnationalen.

Literaturverzeichnis

- Philip Ajouri, Selbstbezüglichkeit und ihre Störungen. Zu einer gesellschaftspolitischen Dimension der Poetik Christian Krachts und seines Romans ‚Imperium‘, in: *Christian Krachts Ästhetik*, hrsg. von Susanne Komfort-Hein und Heinz Drügh, Stuttgart, 2019, S. 199–210.
- Claudia Berger, Die Ästhetik narrativer Performanz: Transnationale Erzählformen in der Gegenwartsliteratur, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin 2019, S. 459–470.
- Doerte Bischoff, Susanne Komfort-Hein, Programmatische Einleitung, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin 2019, S. 1–46.
- Max Doll, *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms ‚Halbschatten‘, Daniel Kehlmanns ‚Vermessung der Welt‘ und Christian Krachts ‚Imperium‘*, Frankfurt am Main 2017.

61 Doerte Bischoff, Susanne Komfort-Hein, Programmatische Einleitung, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin 2019, S. 4.

- Monika Harand, *Die Aussteiger als Einsteiger. Zivilisationsflüchtige Romanhelden in der völkischen Literatur (1931–1944)*, Stuttgart 1988.
- Robin Hauenstein, *Historiographische Metafiktionen. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer*, Würzburg, 2014.
- Oliver Jahraus, Europa und der Begriff des Imperiums, in: *Europa im Umbruch. Identität in Politik, Literatur und Film*, hrsg. von Michaela Raß und Kay Wolfinger, Stuttgart 2020, S. 91–108.
- Christian Kracht, *Imperium*, Köln 2012.
- Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 2015 (1982), S. 33–48.
- Jean-François Lyotard, Randbemerkungen zu den Erzählungen, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 2015 (1984), S. 49–53.
- Julian Osthues, *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Bielefeld 2017.
- Shrikant Arun Pathak, *Alles aufs Spiel gesetzt: Realität, Geschichte und Fiktion in der Gegenwart. Eine Analyse von Metafiktion, Hyperrealität und Stilmachung in ausgewählten Romanen von Christian Kracht, Timur Vermes und Daniel Kehlmann*, Kalasakta 2019.
- Eckard Schuhmacher, ‚... als entgleite ihm die ohnehin recht brüchige Realität‘. 2013. https://www.deutschlandfunk.de/als-entgleite-ihm-die-ohnehin-recht-bruechige-realitaet.1184.de.html?dram:article_id=246292 (zuletzt abgerufen am 17.04.23).
- Eckard Schuhmacher, Die Ironie der Ambivalenz. Ästhetik und Politik bei Christian Kracht, in: *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, hrsg. von Matthias N. Lorenz und Christine Riniker, Berlin 2018, S. 17–33.
- Tobias Unterhuber, *Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht*, Würzburg 2019.

Marco Maffeis
(Wuppertal)

Die Erweiterung von Robert Menasse

Sein zweiter EU-Roman zwischen europäischen Träumen und albanischem Revival der Nation

Abstract

Robert Menasses *Die Hauptstadt* (2017) wurde von der Kritik als der erste EU-Roman gekürt. Sein folgender Roman *Die Erweiterung* (2022) präsentiert sich als zweite Episode einer Trilogie, indem er einen ähnlichen Erzählstil fortsetzt, aber zugleich von neuen Themen handelt: Diesmal steht der Beitritt Albaniens in die EU im Fokus. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, sowohl die gemeinsamen erzählerischen Aspekte, die *Die Erweiterung* mit *Die Hauptstadt* teilt, als auch die Besonderheiten des zweiten Teils zu beschreiben und zu interpretieren, und zwar die Disparität zwischen den EU-Mitgliedstaaten und den Beitrittskandidaten und die politische Nutzung von Symbolen wie der Helm des Skanderbeg.

1 Einleitung

Beim bis dato letzten Roman¹ des österreichischen Autors Robert Menasse handelt es sich in zweierlei Hinsicht um eine „Erweiterung“: In erster Linie geht es um die Frage nach der Erweiterung der Europäischen Union durch neue Mitgliedstaaten, doch die Ambiguität des Titels spielt auch auf eine Erweiterung des vorigen Romans *Die Hauptstadt*² an. Die Figuren und die Handlungsorte sind zwar neu, doch die Romane weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf, sodass der eine als die ideelle Fortsetzung des anderen angesehen werden kann.

1 Robert Menasse, *Die Erweiterung*, Berlin 2022.

2 Robert Menasse, *Die Hauptstadt*, Berlin 2017.

Auf die Berührungspunkte zwischen *Die Hauptstadt* und *Die Erweiterung* wird in den Abschnitten 2. bis 5. tiefer eingegangen. Insbesondere bietet der nächste eine Übersicht über wiederkehrende Elemente in beiden Romanen; die darauffolgenden schildern die Erzählstrukturen jeweils von *Die Hauptstadt* (3.) und *Die Erweiterung* (4.), deren Parallele durch Vergleiche nachvollziehbar werden. Der 5. Abschnitt stellt Mutmaßungen über die Frage an, welche Funktionen die zutage geförderten Gemeinsamkeiten für die Romane erfüllen. In den Abschnitten 6. und 7. werden hingegen die Alleinstellungsmerkmalen von *Die Erweiterung* untersucht. Dazu zählen die Diskussion über die Disparität zwischen den EU-Mitgliedstaaten und den Beitrittsländern (im 6. Abschnitt) und schließlich (7.) die Darstellung eines besonderen Kunstobjekts, das mit sozio-politischen Bedeutungen aufgeladen wird.

2 Die „Erweiterung“ von *Die Hauptstadt*: konzeptuelle und erzählerische Gemeinsamkeiten

„Es ist inzwischen fast schon zu einem abgedroschenen Gemeinplatz geworden, dass die Europäische Union ein neues Narrativ braucht“³, hieß es schon 2012. Ein Jahr später hielt der damalige Kommissionspräsident Barroso eine Rede über „A new narrative for Europe“, in der es ihm darum ging, „to continue to tell the story of Europe. Like a book: it cannot only stay in the first pages, even if the first pages were extremely beautiful. We have to continue our narrative, continue to write the book of the present and of the future“.⁴ Meist kamen die eingeforderten EU-Narrative in nicht-narrativen, sondern theoretischen Texten zum Ausdruck, wie in polit(olog)ischen Kolumnen, Essays und Aufsätzen. Menasse bildete dabei zunächst keine Ausnahme: 2012 veröffentlichte er den Essay *Der europäische Landbote*, 2014 *Heimat ist die schönste Utopie* und 2016, zusammen mit Ulrike Guérot, ein *Manifest für die Begründung einer Europäischen Republik*. Bereits am Ende von *Der europäische Landbote* lässt er jedoch erahnen, dass er ein europäisches Narrativ in einer neuen Form vorbereitet:

3 Manuel Müller, *Ein neues Narrativ für die europäische Integration*, in: *Der (europäische) Föderalist*, 16.08.2012.

4 Durão Barroso 2013.

„Seither lässt mich diese Idee nicht los: einen Roman zu schreiben, der das Panorama einer Epoche entfaltet, in der die handelnden Figuren wie zu jeder Zeit ihre Sorgen, Hoffnungen, Sehnsüchte und Probleme haben, diese irgendwie zu meistern versuchen, scheitern oder sich irgendwie pragmatisch neurotisch ruhigstellen – und dabei eine Welt aufrechterhalten, von der sie nicht wissen und sich nicht einmal vorstellen können, dass sie am nächsten Tag nicht mehr existiert. Es ist eine Erfahrung, die unsere Großeltern am eigenen Leib gemacht haben, eine Erfahrung, die wir dann in Europa 1989 [sic] beobachten konnten, und ziemlich sicher eine Erfahrung, die wir selbst in absehbarer Zeit machen werden, wenn sich entscheidet, ob das System der Nationalstaaten oder das System der Überwindung der Nationalstaaten untergeht. So oder so leben wir am Vorabend eines Untergangs.“⁵

2017 erscheint der Roman *Die Hauptstadt*, das langersehnte Buch, das endlich – mit Barroso – eine Geschichte Europas erzählt. Es dauert nicht lange, bis die Kritik *Die Hauptstadt* als den „ersten EU-Roman“⁶ kürzt. Tatsächlich ist das Buch präzedenzlos, da es die europäischen Institutionen, die meist zum weltfremden, überbürokratisierten Moloch pauschalisiert werden, erstmals romanfähig macht. *Die Hauptstadt* ist eine Geschichte und eine Meta-Geschichte, denn es erzählt über die EU und darüber, wie diese sich selbst erzählt. Ein Jubiläum der EU – das ist *grosso modo* die Handlung – steht bevor und die Beamt:innen der Brüsseler Kommission überlegen, wie sie dieses nutzen können, um das Image der EU aufzupolieren; gleichzeitig wird vorgeschlagen, eine neue, einheitliche europäische Hauptstadt in Auschwitz zu bauen. Anhand dieser Beispiele wird der *mise-en-abyme*-Charakter des Romans klar: Die Figuren beschäftigen sich mit der Diskussion und Umsetzung eines neuen Narrativs über Europa, aber zugleich *ist* der Roman selbst ein neues Narrativ über Europa, da er wie kein anderer vor ihm die europäische Institution literarisch darstellt.

2022 wird *Die Erweiterung* herausgegeben, in dem der Beitritt Albanien in die EU thematisiert wird, und noch im selben Jahr bestä-

5 Robert Menasse, *Der Europäische Landbote. Die Wut der Bürger und der Friede Europas oder warum die geschenkte Demokratie einer erkämpften weichen muss*, Wien 2012, S. 108.

6 Andreas Isenschmid, *Herrliche Drittmittelgedanken*, in: *DIE ZEIT*, 07.09.2017.

tigt Menasse in einem Interview, dass der Roman der Mittelteil einer geplanten EU-Trilogie ist.⁷ „Aber jeder Roman“, so betont er in einem Interview, „soll unabhängig von den anderen gelesen werden können, und gemeinsam sollen sie ein Panorama entfalten“.⁸ Ist die Trilogie mit anderen Worten eine Landschaft, ein Gesamtbild, so wirkt jedes Buch wie ein Heranzoomen, ein Detail, eine Fokussierung auf einen bestimmten Schwerpunkt. Dadurch entwickelt sich bei jedem Roman ein Spannungsverhältnis zwischen seiner Alleinstellung, worauf weiter unten näher eingegangen wird, und der Zugehörigkeit zur Trilogie, die im Folgenden beleuchtet wird. Die Frage ist: Was verbindet *Die Hauptstadt* und *Die Erweiterung* miteinander?

Der erste gemeinsame Aspekt, der auffällt, ist eine ähnliche Entstehungsgeschichte der Romane. Um eigene Eindrücke und Erfahrungen von anderen zu sammeln, begab sich Menasse über längere Zeit zu den Orten, wo seine Romane später tatsächlich stattfinden: Brüssel für *Die Hauptstadt* und Tirana für *Die Erweiterung*. Diese Art der „Feldforschung“ wird auch für den dritten Teil methodisch angewandt werden, wie der Autor zugibt: „[D]a werde ich zunächst noch einige Zeit in einer anderen europäischen Stadt leben“.⁹ Allerdings zielt die Recherche vor Ort nicht auf einen exakt wirkenden Realismus ab:

„Recherchieren klingt so journalistisch. Ich lebe gern und notwendigerweise auf den Schauplätzen meiner Romane. Und ich versuche, mit möglichst vielen Menschen ins Gespräch zu kommen, und ich versuche sie zu verstehen, was sie beschäftigt, wie sie die Dinge sehen, was sie hoffen, was sie frustriert. Kein Einzelner ist dann ein reales Vorbild für eine Romanfigur, aber für mich bilden sich Typen heraus. Das ergibt ein Gewebe von Geschichten, die dann auch die Fantasie in Gang setzen, aber auch den Wunsch, das in eine Ordnung zu bringen, denn auch was in der Realität nicht funktioniert, muss als Roman funktionieren.“¹⁰

Zu den transparentesten Anspielungen auf reale Personen, deren Namen aber kaschiert werden, zählen Fenia Xenopoulou in *Die Hauptstadt* und der albanische Ministerpräsident in *Die Erweiterung*.

7 Wolfgang Huber-Lang, *Menasse-Roman über Erweiterung: „Österreich geht mir zu nah“*, in: *Salzburger Nachrichten Online*, 07.10.2022.

8 Ebenda.

9 Ebenda.

10 Ebenda.

Die erste basiert auf Themis Christophidou, die, wie die Romanfigur, Zypriotin ist und das Amt der Generaldirektorin für Bildung, Jugend, Sport und Kultur innehat. Vom tatsächlich stattgefundenen Treffen zwischen Menasse und Christophidou berichtet *Der europäische Landbote* im 23. Kapitel: Sowohl in diesem faktualen Text als auch in der Romanfiktion wird die Generalkommissarin als eine kulturferne Person beschrieben.¹¹ Der albanische Staatschef wird hingegen in *Die Erweiterung* immer nur als „Zoti Kryeminister“¹² und nie mit seinem Namen angesprochen, aber es ist leicht erkennbar, dass es sich um den amtierenden Ministerpräsidenten Albanien Edi Rama handelt: Dass er früher Basketballspieler gewesen ist, dass er auch ein Künstler ist und dass er als Bürgermeister von Tirana die postkommunistischen Mietskasernen der Stadt bunt hat anmalen lassen, sind keine Erfindungen Menasses, sondern Tatsachen.

Beide Romane teilen außerdem einen doppeldeutigen Titel. Im ersten wie im zweiten Falle lassen sich die Titel auf einer naheliegenden aber auch auf einer alternativen Art interpretieren. Der Titel *Die Hauptstadt* lässt auf dem ersten Blick vermuten, dass Brüssel damit gemeint ist, was tatsächlich durch die Handlung und durch die Gestaltung des Einbandes zunächst bestätigt wird, auf dem eine Stilisierung vom Gebäude Berlaymont, Sitz der EU-Kommission, zu sehen ist. An der Stelle muss jedoch präzisiert werden, dass keine der Städte, die EU-Institutionen beherbergen (also weder Brüssel noch Straßburg noch Luxemburg) den offiziellen Titel einer ‚EU-Hauptstadt‘ tragen darf. In Brüssel sind aber die drei zentralen Organe der EU vertreten – die Kommission, der Rat und das Parlament, obwohl der offizielle Sitz in Straßburg ist –, weswegen die belgische Hauptstadt als wichtiger gilt. Allerdings ist Brüssel nicht die einzige Hauptstadt, von der im Roman die Rede ist, denn im zehnten Kapitel spricht Prof. Alois Erhart von seiner Idee, in Auschwitz die neue EU-Hauptstadt zu bauen. Dass der Titel auch Auschwitz meinen kann, wird durch ein weiteres Detail vom Buchcover plausibilisiert: zwei wie Wachtürme anmutende Gebäude,

11 Vgl. Menasse, *Der Europäische Landbote*, S. 79–81; Ewout van der Knaap, *Ein Narrativ für die EU: Zu Robert Menasses Roman Die Hauptstadt* 2020, S. 21–43.

12 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 18.

die mit einem Gefängnis oder einem KZ assoziierbar sind.¹³ Bei *Die Erweiterung* trifft die oben erwähnte Zweideutigkeit des Titels, ebenfalls zu: Der Roman als Erweiterung der EU durch Albanien¹⁴ und als Erweiterung des EU-Romans *Die Hauptstadt*.

Schaut man auf textinterne Merkmale der Romane, so ist es unübersehbar, dass ihnen ein gemeinsamer erzählerischer Stil zugrunde liegt. Dazu gehören eine vielköpfige Figurenkonstellation, diverse Handlungsorte, nicht übersetzte Passagen in Fremdsprachen und eine komplexe Plot-Struktur, die aus teils parallelen, teils sich überlappenden Erzählsträngen besteht, die so ein multiperspektivisches Erzählen ermöglichen. *Die Hauptstadt* hat so nicht nur einen, sondern fünf rote Fäden, die im Prolog an einem Knotenpunkt beginnen, sich im Laufe der Geschichte kreuzen und am Ende nur teilweise wieder treffen. Die Knoten entstehen, wenn die Figuren sich gleichzeitig am gleichen Ort befinden, wie am Anfang am Brüsseler Place Sainte-Catherine, wo ein Mord begangen wird, und ein Schwein seltsamerweise frei herumläuft – beides Elemente, die den Beginn des Plots darstellen.

3 Erzählstruktur und Figuren von *Die Hauptstadt*

Im ersten der fünf Erzählstränge geht es um das “Big Jubilee Project”, eine Idee der Europäischen Kommission, anlässlich des 50. Jubiläums vom EG-Fusionsvertrag¹⁵ ein großes Fest zu veranstalten, das an die

13 Die Darstellung der Wachtürme auf dem Einband strebt allerdings nicht nach historischer Genauigkeit – die Wachtürme im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau hatten spitze Dächer – sondern sie wirkt ikonisch.

14 Auch in diesem Fall weist ein Detail auf dem Einband auf den Textinhalt hin: Hier ist ein riesiges Kreuzfahrtschiff zu sehen, das ähnlich stilisiert ist wie die Gebäude auf dem Buchcover von *Die Hauptstadt*: keine Konturen, viele Fenster, davon die meisten dunkel. Albanien wird hier, so wie Auschwitz durch die Wachtürme, indirekt repräsentiert: Am Bug des Kreuzfahrtschiffes steht als Galionsfigur ein Ziegenbock, der auch auf dem Helm des albanischen Nationalheld Skanderbeg als Motiv auftaucht.

15 Der am 08.04.1965 in Brüssel geschlossene Fusionsvertrag (offiziell: „Vertrag zur Einsetzung eines gemeinsamen Rates und einer gemeinsamen Kommission der Europäischen Gemeinschaften“) schuf für die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft (EWG), die Europäische Atomgesellschaft (EAG) und die Europäische Gemeinschaft für Kohle und Stahl (EGKS) gemeinsame Organe. Er wird deshalb als Geburtsstunde der Europäischen Kommission angesehen. Vgl. Werner Weidenfeld;

ursprünglichen Ideale der Kommission gedenken soll. Die mehr schlecht als recht verdeckte Absicht der Veranstaltung ist es, dadurch das Image der EU zu verbessern. Die Protagonist:innen dieses Erzählstrangs sind der Österreicher Martin Susman und seine Chefin, die bereits erwähnte Griechisch-Zypriotin Fenia Xenopoulou, beide Beamt:innen in der EU-Generaldirektion für Kultur. Weitere Nebenfiguren lassen sich mit ihnen verbinden: die Engländerin Grace Atkinson, die die ursprüngliche Idee für das “Big Jubilee Project” hatte, der aus Hamburg stammende Kabinettschef in der Generaldirektion Handel Kai-Uwe Frigge, der eine Liebesbeziehung mit Fenia hat, Bohumil Szmekal und Kassáandra Mercouri, Kolleg:innen von Martin, sowie Martins älterer Bruder Florian Susman, Lobbyist für die Union der Europäischen Schweineproduzenten. Das Projekt, das die Einladung der letzten Auschwitz-Überlebenden umfasst und der Werte der Integration gedenken soll, wird von den Chefs der Mitgliedstaaten im Europäischen Rat boykottiert. Sie befürchten, es werde in dieser Feier ein Antinationalismus propagandiert, der ihre Unabhängigkeit gegenüber dem Zentralisierungsdruck der EU bedroht. Durch die langwierigen Schritte in der Maschinerie der EU-Institutionen wird das Projekt letzten Endes versanden und nicht realisiert werden. Somit steht die gescheiterte Veranstaltung für den Immobilismus der EU, der durch interne Machtkämpfe zwischen ihren Hauptorganen verursacht wird.

Der Protagonist des zweiten Erzählstrangs ist der emeritierte Wiener Wirtschaftsprofessor Alois Erhart. Er wird nach Brüssel geladen, um im Rahmen des Kongresses “New Pact for Europe” eine Rede zu halten. In seinem Vortrag spricht er sich für eine neue EU-Hauptstadt in Auschwitz aus, die einerseits die chronische und scheinbar unlösbare Auseinandersetzung zwischen Brüssel und Straßburg lösen, andererseits das ehemalige KZ als historischen Ort ins Zentrum der EU bringen und ihm eine neue Bedeutung verleihen soll. Ob sein utopischer Vorschlag Konsequenzen hat, bleibt unklar.

Drittens geht es um den Mord im Hotel Atlas, der durch eine interne Fokalisierung aus der Perspektive von Kommissar Émile Brunfaut erzählt wird. Weniges über den Fall wird ermittelt – und davon überhaupt erzählt: Die Leser:innen erfahren nicht, wer gestorben ist

und warum. Sie erfahren aber, dass Kommissar Brunfaut durch „Weisung von höchster Stelle“¹⁶ verboten wird, sich weiter mit dem Fall zu beschäftigen. Es gehe da um „Interessen“¹⁷ einer mächtigen und nicht weiter spezifizierten Institution, die den Fall verschwinden lassen will. Parallel zu Brunfauts Ermittlungen wird von Ryszard alias Mateusz Oswiecki erzählt, einem ultrakatholischen Auftragsmörder. Es wird angedeutet, aber nie explizit gesagt, dass er im Zusammenhang mit dem Mord steht, da er am Anfang des Romans aus dem Hotel Atlas tritt, als die Polizei eintrifft, und während seiner Flucht aus Brüssel quält ihn die Reue, den falschen Mann getötet zu haben. Am Ende des Buches erfährt Brunfaut durch einen Freund, dass die NATO bzw. die katholische Kirche (und somit möglicherweise Mateusz) hinter dem Fall stehen könnten, doch er scheint dieser Geschichte wenig Glauben zu schenken.

Der flämischsprachige Belgier David de Vriend ist der Protagonist des vierten Erzählstranges. Am Anfang des Romans verlässt er seine Wohnung, die sich dem Hotel Atlas gegenüber befindet, und zieht ins Altersheim Maison Hanssens nahe dem Brüsseler Hauptfriedhof. Dort begegnet er zufällig Alois Erhart und Kommissar Brunfaut. De Vriend ist einer der letzten Auschwitz-Überlebenden, dem Martin Susman und seine Kolleg:innen für das „Big Jubilee Project“ auf der Spur sind. Er verkörpert das europäische Ideal der Stunde null, das nun in Vergessenheit geraten sind: So wie das Ideal der Zusammenarbeit zwischen den Mitgliedstaaten – als Gegenbild zum Grauen des Holocausts – durch den EU-Rat sabotiert wird, so wird der nunmehr pensionierte De Vriend ins Altersheim verdrängt; seine Geschichte wird verschwiegen. Im letzten Kapitel befindet er sich ebenfalls durch Zufall zur gleichen Zeit zusammen mit Alois Erhart, Martin Susman und Fenia Xenopoulou in der U-Bahn-Station Maelbeek, wo sie infolge einer terroristisch motivierten Bombenexplosion sterben.

So wie das „Big Jubilee Project“ aus der Tagesordnung der Kommission, der Mordfall vom Schreibtisch des Polizisten und die Leben der fünf Protagonist:innen fort sind, so verschwindet am Ende des Romans auch das Schwein. Dieses bildet den fünften, kleineren Erzählstrang, der sich über den ganzen Text zieht. Das Tier löst in den Brüs-

16 Menasse, *Die Hauptstadt*, S. 98.

17 Menasse, *Die Hauptstadt*, S. 97.

seler Boulevard-Medien eine regelrechte Hysterie aus, da es an verschiedenen Orten mehrfach und für längere Zeit gesichtet wird. Die Klatschzeitungen vermuten sogar, es handele sich nicht um eins, sondern um mehrere Schweine. Als eine Kampagne von der Zeitung *Metro* ausgerufen wird, dem Tier einen Namen zu geben, wird der Name „Mohamed“ – mutmaßlich als organisierte Aktion – vorgeschlagen und das Schwein hört plötzlich auf, mediale Aufmerksamkeit zu erregen. Das Schwein wird zur Universalmetapher der EU, da mit beiden sowohl positive als auch negative Wertungen verbunden sind – in den Worten Menasses: „vom Glücksschwein bis zur Drecksau“. ¹⁸ Dieselbe symbolische Assoziation zwischen dem Schwein und der EU kehrt in *Die Erweiterung* wie ein Zitat wieder: „Das Schwein ist ein intelligentes Tier, dachte er, und irgendwie das Wappentier der Kommission“. ¹⁹ So entsteht zwischen dem ersten und dem zweiten Band der Trilogie eine direkte intertextuelle Verbindung.

4 Erzählstruktur und Figuren von *Die Erweiterung*

Auch *Die Erweiterung* bildet eine ähnlich vernetzte Erzählstruktur, in der, mit Borges, sich die Pfade verzweigen. ²⁰ Der zweite Band der Trilogie beginnt allerdings im Vergleich zum Ersten mit einer Variation, kontrapunktisch: Der Prolog stellt Figuren vor, die im Laufe des Romans nie wieder auftauchen und ist somit nicht der Knotenpunkt, ab dem sich die Erzählstränge teilen. Am Anfang steht Albaniens Nationalheld Skanderbeg im Vordergrund: Eine historische Figur, die in der erzählten Zeit des Romans zwar bereits gestorben ist, aber durch ihre Symbolkraft weiterlebt und in der Erzählung eine Hauptrolle spielt. Skanderbeg ist der Beiname von Gjergj Kastrioti (1405–1468) und leitet sich vom türkischen Namen für Alexander „Iskender“ und von „Beg“ ab, was „Herrscher“ bedeutet. Der Bezug auf „Iskender“ begründet sich durch die Tatsache, dass Skanderbeg als der neue Alexander der Große angesehen wurde, weil er erstmals die albanischen Stämme vereinte und sie gegen die Osmanen anführte. Für seine Verdienste als

18 Menasse, *Die Hauptstadt*, S. 320.

19 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 112.

20 Vgl. die Erzählung „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“ in: Jorge Luis Borges, *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, Frankfurt am Main 2017.

Verteidiger des Christentums erklärte ihn ein Papst zu *Athleta Christi*: Da zu dieser Zeit die Vorstellung Europas mit der christlichen Welt zusammenfiel, galt er auch schon zu Lebzeiten als europäischer Held. Als Symbol ist er also zweideutig: Held Europas und der albanischen Nation zugleich. *Die Erweiterung* wird von seinem Namen von Anfang bis Ende durchzogen. Der Roman beginnt im Kunsthistorischen Museum in Wien, wo der Helm von Skanderbeg ausgestellt wird: Dieser wird plötzlich entwendet, was, ähnlich wie in *Die Hauptstadt* mit dem Atlas-Fall, eine Ermittlung über den Diebstahl auslöst. Sein Name taucht wieder in Denkmälern in Rom und London, im Hauptplatz von Tirana und (letztlich) in einer SS-Division im Zweiten Weltkrieg auf. Der Roman endet an Bord eines Kreuzfahrtschiffes und auf den Noten einer Oper von Vivaldi, welche beide Skanderbegs Namen tragen.

Der zweite Erzählstrang umfasst das politische Vorhaben (das dem „Big Jubilee Project“ in *Die Hauptstadt* entspricht), Albanien als Mitgliedstaat in die EU zu führen. Der Mann, der diesen Wunsch mit allen Mitteln verwirklichen will, ist der Ministerpräsident Albaniens: Er bemüht sich, zahlreiche Reformen umzusetzen, um die Mindestanforderungen der EU zu erreichen. Doch diese Reformen reichen nicht aus, um einige Mitgliedstaaten – allen voran Frankreich und die Niederlande – zu überzeugen, ihr Veto bei den Beitrittsverhandlungen im europäischen Rat zurückzuziehen. Diese weigern sich, ein „mehrheitlich muslimisches Land“²¹ in die EU aufzunehmen. Dem albanischen Präsidenten ist klar: Sein kleines und bevölkerungsarmes Land ist für den europäischen Markt wenig interessant, verfügt aber über immense Bodenschätze. Er sinniert: „Es kommt nicht nur auf die Fläche des Territoriums an, sondern auch auf dessen Tiefe. Und in der Tiefe Albaniens schlummerten Kupfer, Chrom, seltene Erden, Erdöl“.²² Damit übt er Druck auf die EU aus, indem er immer wieder mit ihrem Handelskonkurrenten China kokettiert. Doch weil auch das nicht zu funktionieren scheint, rät ihm der Dichter Fate Vasa, der zu seiner engsten Entourage gehört, die Kraft der Symbole einzusetzen: „Vergiss nicht: Die Europäer interessieren sich für Märkte und für Symbole, für Symbole interessieren sie sich ganz verzweifelt, weil sie keine mehr haben,

21 Dieses Detail wird im Roman mehrmals erwähnt, s. Menasse, *Die Erweiterung*, 68, 266, 559.

22 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 317.

sie nennen es Narrative“.²³ Sein Symbol ist der Helm von Skanderbeg, sich ihn aufsetzen seine Machtdemonstration. Damit kann der Präsident erpressen: entweder nimmt die EU Albanien auf oder das scheinbar kleine Land gründet einen Staat, der alle Albaner:innen in sich vereint, ein Großalbanien à la Skanderbeg, das auch Nordmazedonien und Kosovo umfasst und das prekäre Gleichgewicht im Balkan gefährden würde. Dem Plan steht allerdings die Tatsache im Wege, dass sich der Helm in Wien befindet: Weil eine offizielle Restitutionsforderung scheitert, wird eine getreue Kopie angefertigt. Beide Helme werden später gestohlen, wiedergefunden und als Fälschungen enttarnt – auch das Wiener Exponat.

Der dritte Erzählstrang, der mit dem letzten eng verknüpft wird, ist eine Liebesgeschichte zwischen dem Pressesprecher des albanischen Präsidenten Ismail Lani und der non-binären Person Ylbere Lenz, die über den Beitritt Albanien in die EU im Radio berichtet. Ein weiteres Liebespaar, das im parallelen, vierten Erzählstrang beschrieben wird, ist jenes zwischen dem Österreicher Karl Auer und der Albanerin Baia Muniq Kongoli. Beide arbeiten an den erforderlichen juristischen Maßnahmen für den Beitritt: sie als Vorsitzende des Justizreform-Ausschusses im albanischen Parlament, er auf der Seite der EU-Kommission, in der Generaldirektion für Nachbarschaft und Erweiterung.

Karls direkter Vorgesetzter ist der Pole Adam Prawdower. Er und sein „Blutsbruder“ Mateusz²⁴ bilden den fünften Erzählstrang. Adams und Mateusz' Familien sind seit Generationen befreundet und im politischen Widerstandskampf aktiv. Als Kinder schwören sie einander und der Kämpfenden Solidarność Treue, doch vierzig Jahre später könnten die Schicksale der Blutsbrüder nicht gegensätzlicher sein: Mateusz ist Ministerpräsident Polens geworden und vertritt nationalistische, homophobe, islamophobe und antisemitische Positionen, während

23 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 64.

24 Wie im Falle des albanischen Ministerpräsidenten wird der vollständige Name dieses Protagonisten nicht erwähnt, allerdings liegt die Anspielung auf Mateusz Morawiecki auf der Hand, wie der Autor zugibt (vgl. Ronald Düker, *Kreuzfahrt auf Albanisch*, in: *DIE ZEIT*, 11.12.2022): Er ist auch Sohn eines Dissidenten gegen das kommunistische Regime und seit 2017 Ministerpräsident Polens für die EU-skeptische, rechtspopulistische Partei PiS. Die Homonymie mit der Figur von *Die Hauptstadt* scheint zufällig – oder anders ausgedrückt: Für einen Zusammenhang bzw. eine Kontinuität finden sich keine konkreten Belege.

Adam, selbst aus einer jüdischen Familie stammend, eifrig an dem Eintritt Albaniens in die EU arbeitet. Ihre Meinungsverschiedenheit ist mit der Zeit zu bitterem Hass eskaliert. So konstatiert Adam, enttäuscht über Mateusz: „Ja, sie hatten für die Freiheit gekämpft. Und jetzt, aufgestiegen zum Regierungschef, führte er das Land so, als wäre es noch immer oder wieder besetzt oder fremdbestimmt. Von jüdischen Bankern aus Brüssel. Das war nicht Treue zum Schwur des Freiheitskampfes, das war Verrat an die Freiheit, die sie errungen hatten“.²⁵

Die fünf Erzählstränge vereinen sich am Ende an Bord der SS Skanderbeg: Dort findet am albanischen Nationalfeiertag eine von der europäischen Kommission organisierte Balkankonferenz statt, die ursprünglich in Posen geplant war, aber wegen antirechtsstaatlichen Gesetzesänderungen in Polen aufs Kreuzfahrtschiff verlegt wurde. Dort sind alle Protagonist:innen anwesend: der albanische Präsident mit dem wiedergefundenen Helm des Skanderbeg, Adam und Mateusz, Karl und Baia, Ismail und Ylberë, sowie die gesamte europäische politische Elite – hinzu kommt ein blinder Passagier, eine mysteriöse Ziege, die das Pendant zum Schwein in *Die Hauptstadt* bildet. Am Ende überschlagen sich die Ereignisse bis zur Katastrophe: Ein Norovirus bricht am Bord aus, das alle Fahrgäste, von der Kellnerin zum Politiker, ansteckt. Die wenigen Schiffsärzte sind schnell überfordert und es gibt schon bald die ersten Toten. Wegen der vielen Durchfallfälle läuft das Toilettenpapier blitzartig leer. Das Schiff müsste sofort unter Quarantäne gesetzt werden und am nächsten Hafen anlegen, aber keine Hafenbehörde will die infizierten Passagiere und Leichen an Land lassen. Von allen Hafenbehörden kommt die Antwort, gefälligst zum Heimathafen zurückzukehren. Derweil hat sich die politische Elite auf dem höchsten Deck verschanzt, wo hinter geschlossenen Türen die Verhandlungen über die Zukunft Albaniens laufen. Für die anstehende Pressekonferenz hat Ylberë ihnen die Frage gestellt: „Der Helm des Skanderbeg ist das Symbol für ein geeintes Albanien. Was ist das Symbol für ein geeintes Europa?“²⁶ Vom Deck 8 kommt keine Reaktion mehr: weder über die Erweiterung noch über den Umgang mit dem Virus. Das Einzige, was die Funkstille bricht, ist irgendwann die Antwort auf Ylberës Frage, die erwartungsgemäß lautet: „die europäischen

25 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 33.

26 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 627.

Werte“.²⁷ Das Schiff treibt von Hafen zu Hafen, bekommt Medikamente und Windeln von einem marokkanischen Hafen, aber darf immer noch nirgendwo anlegen. Schließlich trifft das riesige Kreuzfahrtschiff auf ein kleines Boot, mit dem es dasselbe Schicksal teilt: Auch dessen Passagiere sind in Seenot und werden von allen Hafenbehörden abgewiesen – es ist ein Flüchtlingsboot. Trotz des Virusausbruches werden die Migrant:innen an Bord gelassen. Das Ende deutet darauf hin, dass die politische Elite via Helikopter gerettet wird, während alle anderen unvermeidlich am Norovirus sterben.

5 Die Komplexität Europas erzählerisch erfassen

In den letzten beiden Abschnitten wurde die verzweigte Erzählstruktur der Romane und ihre breite Figurenkonstellation beschrieben, die hier nur die Hauptrollen umfasst. Nun richtet sich der Fokus der Analyse auf weitere Aspekte, die zur Vielschichtigkeit der Romane beitragen.

Räumlich gesehen zeichnen sich *Die Hauptstadt* und *Die Erweiterung* ebenfalls durch eine vielfältige Landschaft aus: Die Schauplätze vom ersten Band sind hauptsächlich Brüssel (insbesondere der Place Sainte-Catherine, das Europa-Viertel und der Hauptfriedhof) und Polen, wo Mateusz untertaucht und wo sich der imaginierte Sitz der neuen europäischen Hauptstadt befindet. Darüber hinaus sind vereinzelt Verweise auf die Herkunftsländer der Protagonist:innen in Form von Analepsen, also nach Österreich, Deutschland, Tschechien, England, Griechenland und Zypern. Im zweiten Band wird der räumliche Handlungsrahmen noch mehr erweitert, über die Grenzen der Europäischen Union hinaus: Im Zentrum der Geschichte steht Albanien, hauptsächlich Tirana, aber auch die albanischen Alpen und der Hafen von Durrës, wovon aus das Kreuzfahrtschiff ihre odysseehafte (Irr-) Fahrt im Mittelmeer startet, deren Route auf einer Doppelseite am Anfang des Buches abgebildet ist. *Die Erweiterung* springt außerdem zwischen weiteren Handlungsorten hin und her: zum Wiener Kunsthistorischen Museum, zur europäischen Kommission in Brüssel, nach Warschau und Posen, wo Adam und Mateusz ihre Jugend verbracht

27 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 640.

haben, und nach Bari, wo der Helm von Skanderbeg dank der italienischen Polizei wieder auftaucht.

Ein weiterer Aspekt, der zur Heterogenität der beiden Romane beiträgt, ist die Präsenz verschiedener Passagen auf Fremdsprachen. In *Die Hauptstadt* mischt sich die deutsche Sprache, die hier und da österreichische Regionalismen einfügt, mit den beiden Amtssprachen Brüssels, Französisch und Niederländisch, mit der Verkehrssprache Englisch, sowie mit Polnisch, Mateusz' Sprache. *Die Erweiterung* integriert schon im Prolog einzelne unübersetzte Wörter, jene der Tourist:innen, die den Helm von Skanderbeg bestaunen. Albanisch spielt im Laufe der Erzählung neben der Hauptsprache Deutsch die wichtigste Rolle. Im sechsten und letzten Teil des Romans ist die Erzählperspektive in stetiger Bewegung, als ob der Erzähler ein Passagier oder ein Kellner wäre, der, durch das Schiff schlendernd, mal diesem, mal jenem Gespräch lauschen würde, ohne die Menschen zu kennen oder die jeweiligen Sprachen zu verstehen. Ein Beispiel:

„Und wo stelle ich mein Glas ab? Waiter!

Why can't I use this elevator? The other ones have such long lines.

Oh, I see. Sorry.

On doit aller là-bas. On ne peut pas monter ici.

Gdzie mam zostawić szklanę?

Stell doch dein Glas da drauf!

Was? Hier?

Wird sich schon wer drum kümmern.

Rettungsübung! Also bitte! Das ist lästig, so unnötig wie in den Flugzeugen.

Wird wohl notwendig sein. Das Schiff gilt ja nicht als unsinkbar, es ist nicht die Titanic.

Sie scherzen!

*Velünk együtt megtehetik. Nincs tisztelet!*²⁸

Neben Deutsch sind hier Englisch, Französisch, Polnisch, Ungarisch zu „hören“; in den letzten Zeilen des Romans ertönt außerdem auf Italienisch Vivaldis Arie *S'a voi penso, o luci belle*.

28 Menasse, *Die Erweiterung*, 570. Die im Original kursiv gesetzten Passagen werden im Folgenden ins Deutsche übersetzt. Englisch: „Warum kann ich nicht diesen Aufzug benutzen? Bei den anderen ist die Schlage so lang“; Französisch: „Wir müssen dorthin, hier kann man nicht hochfahren“; Polnisch: „Wo soll ich mein Glas abstellen?“; Ungarisch: „Sie können es mit uns machen. Kein Respekt!“.

Nimmt man alle bisher beschriebenen narrativen Techniken zusammen, könnte man sich fragen: Wozu? Was ist die Funktion dieses Erzählstils? Wenn man bedenkt, dass es sich um eine EU-Trilogie handelt, dann liegt es auf der Hand, dass diese Erzählmerkmale alles in allem als eine Metapher für die Komplexität der EU aufzufassen sind. Die Romane zeigen deutlich, wie zwei Großprojekte – das “Big Jubilee Project” und der Beitritt Albanien in die EU – je nach Eigeninteressen und Weltanschauungen der Figuren als Wunsch oder als Bedrohung angesehen werden, wie sie gefördert und boykottiert werden. So wie sich die Handlung der Romane um multiple Schauplätze entwickelt, so ist die Europäische Union ohne eine Hauptstadt *de facto* polyzentrisch; so wie die EU die Demokratie unter ihren Grundwerten zählt, so sind die Romane mit ihren vielköpfigen Figurenkonstellationen und dynamischen Fokalisierungen polyphonisch; und schließlich sind die Romane polyglott wie die Länder Europas.

6 *Die Erweiterung* oder von den Widersprüchlichkeiten, ein Teil der EU werden zu wollen

Nachdem bisher Aspekte untersucht wurden, die die beiden Romanen gemeinsam haben und die das Gesamtpanorama des Menass'schen EU-Romans umreißen, geht es im vorliegenden Abschnitt um die besonderen Schwerpunkte von *Die Erweiterung*. Das Hauptaugenmerk richtet sich, wie erwähnt, auf die politische Situation Albanien: ein Land, das nach dem Zerfall des Kommunismus seit 2003 offizieller Beitrittskandidat der EU ist und sich seitdem bemüht, „EU-kompatibel“ zu werden. Was dies genau bedeutet, ist weder evident noch ein für allemal festgesetzt. Albanien wurde so zu einem Labor, wo die Fragen aufgedröselt werden, was der ‚europäische Traum‘ heißt und wie er praktisch umgesetzt werden kann. Mit anderen Worten hält das Land der Europäischen Union den Spiegel vor – es zeigt die EU *ex negativo*.

Andererseits wirft *Die Erweiterung* Licht auf einen Widerspruch, womit Albanien rechnen muss und der die Frage noch weiter verwirrt, was es heißt, ein Mitgliedstaat der EU zu sein: Während in Albanien, also außerhalb der EU, die Wahlen mit pro-europäischen Gedanken gewonnen werden, erzielen manche EU-Mitgliedstaaten politische Erfolge, indem sie EU-skeptischen Parolen verbreiten oder gar offen antieuropäische Politiken verfolgen, wofür Polen exemplarisch ist.

Mateusz' Regierung hat Gesetze erlassen, die die Gewaltenteilung aufheben, insbesondere zwischen der Justiz und der Exekutive, woraufhin der europäische Gerichtshof Polen verklagt hat. Spätestens dann wird Adam klar, dass die Balkankonferenz nicht in Posen stattfinden darf:

„Wie sollte man mit EU-Beitrittskandidaten zum Beispiel über notwendige Justizreform in deren Ländern verhandeln, wenn der Gastgeber der Konferenz, ein EU-Mitglied, selbst europäisches Recht brach? Das wäre zynisch, völlig kontraproduktiv.“²⁹

Baia, die die Bestrebungen Albanien im Justizbereich sehr gut kennt, macht denselben Widerspruch gegenüber Karl deutlich:

„Deutschland will etwas, das ist recht und billig. Frankreich will etwas nicht, das ist recht, auch wenn es teuer kommt. Aber wenn Albanien etwas will – oh, da schaut man lächelnd zu, wie wir eine Rolltreppe hinauflaufen, die herunterfährt. [...] EU-Mitgliedstaaten wie Polen und Ungarn machen antieuropäische Politik und untergraben die Rechtsstaatlichkeit, während Länder wie Albanien darum betteln, in die EU aufgenommen zu werden, weil sich die Bürger davon Rechtsstaatlichkeit erwarten.“³⁰

Das Zitat zeigt außerdem, wie wenig auf Augenhöhe die Verhandlungen vonstattengehen. Für Albanien ist der Beitritt die einzig mögliche Zukunft, er ist unumgänglich und zum Greifen nah, doch für die EU ist er bloß eine Option, für die sie immer neue Vorbehalte äußert. Vor der Balkankonferenz verständigt sich die Generaldirektion für Erweiterung, für die Adam und Karl tätig sind, zur folgenden gemeinsamen Haltung gegenüber den Beitrittskandidaten: „Hoffnungen schüren, also ein positives Narrativ, aber ohne Zeitplan. Das ist wichtig: ohne Zeitplan. Sonst steigen die Polen aus, und Ungarn, wahrscheinlich auch Österreich“.³¹ Der Plan ist perfide: Offiziell zusagen, aber auf ein unbestimmtes Morgen verschieben; Ja sagen, aber nicht verbindlich.

29 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 137.

30 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 252.

31 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 426.

7 Der Helm des Skanderbeg als eine *“invented tradition”* und als *“imagined community”*-stiftend

Von internen Gegensätzlichkeiten ist schließlich auch Skanderbeg gekennzeichnet: Zunächst scheint paradoxal, wie er, je nach Narrativ, als Held der albanischen Nation oder als europäischer Held gelten kann. Natürlich liegt es im Interesse der albanischen Regierung, Skanderbeg – und für ihn stellvertretend, sein Helm – als mächtiges Symbol der Einheit darzustellen. So erklärt es Fate Vasa: „Hatte die EU ein Symbol ihrer Einheit? Nein. Aber die Albaner hatten eins, diesen Helm“. ³² Was der Beraterstab des albanischen Präsidenten tut, lässt sich mit dem Begriff der *invented tradition* ³³ beschreiben, den Eric Hobsbawm und Terence Ranger prägten. Durch den Helm des Skanderbeg wird eine künstliche Tradition geschaffen bzw. erfunden, die auf älteren Traditionen aufbaut. Indem er sich dessen Helm aufsetzt, wird der albanische Präsident zum neuen Skanderbeg, welcher sich selbst wiederum als der neue Alexander der Große inszeniert: Alexander hatte die Perser bekämpft, Skanderbeg hatte Europa gegen die Osmanen verteidigt, nun will der Präsident in seine Fußstapfen treten und die Größe Albaniens gegenüber den zurückhaltenden EU-Mitgliedstaaten beweisen. Dabei ist es gleichgültig, ob der Helm authentisch oder ein Artefakt ist, weil ja selbst diese Tradition ein Konstrukt ist: Selbstverständlich glaubte niemand, dass Skanderbeg eine Reinkarnation des neuen Alexanders ist, so wie es letztlich nicht wichtig ist, dass Skanderbeg zeit seines Lebens den in Wien ausgestellten Helm nie berührt hatte oder dass der Ministerpräsident eine Kopie verwendet. Das, was zählt, ist der performative Akt, eine Kontinuität mit der Tradition zu behaupten, die die starke Symbolkraft des Nationalheiligtums bedient. Nicht zufällig wird die Enthüllung der Theke, in der der wiedergefundene Helm aufbewahrt wird, als Höhepunkt der Konferenz gestaltet: Damit zeugt der albanische Präsident – und mit ihm sein ganzes Land – von seiner Glaubwürdigkeit und, wie ein Zauberer, der das Kaninchen aus

32 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 317.

33 Eric Hobsbawm; Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 2012, S. 1. Das Konzept meint Traditionen, die in eine fiktive, d. h. erfundene Vergangenheit projiziert werden, insbesondere mit dem Ziel, gesellschaftliche Normen und Strukturen in der Gegenwart zu legitimieren.

dem Hut holt, von seinem Talent. Wieder einmal geht es um eine symbolische Zurschaustellung von Macht.

Gleichzeitig versinnbildlicht der Helm das Konzept der *imagined community*³⁴ und dient als dessen Instrument: Er stiftet eine gemeinsame Identität für eine „imaginierte Gemeinschaft“, die sich in denselben Werten erkennt und von einer kohärenten Einheit in ihrem Inneren ausgeht. Im Roman konkurrieren zwei *imagined communities*: Die supranationale Institution der EU und die Nation Albanien, oder besser gesagt die panalbanische Vorstellung der ethnischen Einheit aller Albaner:innen im Inland und in der Diaspora. Die Bildung einer panalbanischen Nation wird als *Ultima Ratio* angesehen, um von der EU als ebenbürtiger Partner angenommen zu werden, und außerdem als Recht, auf das gepocht wird: „Die Deutschen durften sich vereinigen, und wir sollen es nicht dürfen?“³⁵

8 Fazit

Der tragische Schluss von *Die Erweiterung* kondensiert verschiedene Bedeutungsebenen, die unter dem Strich als Metapher für die EU betrachtet werden können. So verschmilzt das Kreuzfahrtschiff die Symbole des Skanderbeg – im Namen und im Datum seiner Jungfernfahrt – mit älteren Narrativen – das Schiff erinnert an die *Odyssee*, an den *Fliegenden Holländer*, an *Titanic* – und mit aktuellen Ereignissen, mit denen die EU konfrontiert ist. Dazu zählen die Erweiterung der EU im Osten, die spätestens seit dem russischen Angriff auf die Ukraine wieder lautstark auf der Tagesordnung ist, die Corona-Pandemie und die sogenannte Flüchtlingskrise.

Der Roman führt vor Augen, wie die EU auf die Erweiterung reagiert wie auf eine Pandemie – das unausgesprochene Motto lautet: Rette sich, wer kann. Darüber hinaus herrscht bei den Entscheidungsträgern politischer Stillstand. Hier wird die Kritik laut, die Menasse gegenüber der EU äußert: Er ist weder ein blinder Optimist, der die EU schönreden will, noch ein Europaskeptiker a priori. Er erkennt die Widersprüche dieser Institution, die im Guten wie im Schlechten uns

34 Vgl. Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London 1983.

35 Menasse, *Die Erweiterung*, S. 20.

alle angeht und zeigt mit dem Finger genau dahin, wo sie ausbaufähig ist. Durch das Exempel Albaniens macht er deutlich, dass die Alternative zur Weiterentwicklung der EU eine Rückkehr zu den Nationalstaaten ist. Skanderbeg, der für diese aktuelle und reale Gefahr steht, repräsentiert den Scheideweg, an dem sich die Länder heute befinden: Entweder wird er zu einem europäischen oder zu einem nationalen Symbol, entweder wird der europäische Traum für diejenigen ermöglicht, die sich danach sehnen, oder es werden die Alpträume des Nationalismus wieder wahr, von denen wir dachten, wir hätten uns längst verabschiedet. Dafür, so lautet Menasses Botschaft, sollten sich die Entscheidungsträger der EU von ihrem kurzsichtigen EU-Zentrismus und von der Idee von einem Europa der zwei Geschwindigkeiten³⁶ verabschieden und eine ehrliche Erweiterung auf Augenhöhe zulassen.

Die Veröffentlichung vom letzten Teil der EU-Trilogie steht zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch aus. Es bleibt abzuwarten, welche Details des europäischen Panoramas Menasse beleuchtet wird und ob er die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den ersten beiden Romanen, vom mehrdeutigen Titel bis zur heterogenen, sich auf mehreren Erzählsträngen entwickelnden Struktur, auch im Dritten wiederholen wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Borges, Jorge Luis, *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*. 14. Aufl., Frankfurt am Main 2017.

Menasse, Robert, *Die Hauptstadt*, Berlin 2017.

Menasse, Robert, *Die Erweiterung*, Berlin 2022.

36 Die Idee vom Europa der zwei (oder der verschiedenen) Geschwindigkeiten entstand im Hinblick auf die EU-Osterweiterung von 2004 und war so konzipiert, dass einige EU-Mitgliedsstaaten mit einer weitreichenden Zusammenarbeit wichtige Impulse setzen, die für die neueren Mitglieder als Modell der Integration dienen sollten. Nach diesem Konzept gäbe es ein schnelleres Kerneuropa, das schon integriert ist, und ein langsames Europa, das es noch zu integrieren gilt. Vgl. Klaus Brummer, *Europa der verschiedenen Geschwindigkeiten* 2017.

Sekundärliteratur

- Anderson, Benedict, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London 1983.
- Brummer, Klaus, *Europa der verschiedenen Geschwindigkeiten*. Aus Politik und Zeitgeschichte, Nr. 37 (2017). Online verfügbar unter: www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/255609/europa-der-verschiedenen-geschwindigkeiten/ (Zuletzt geprüft am 08.12.2023).
- Düker, Ronald, Kreuzfahrt auf Albanisch, in: *DIE ZEIT*, Nr. 51 2022 (11.12.2022). Online verfügbar unter: www.zeit.de/2022/51/die-erweiterung-robort-menasse-roman-buchrezension (Zuletzt geprüft am 27.09.2023).
- Durão Barroso, José Manuel, *A New Narrative for Europe*. European Commission Press Release Database, Brüssel, 23.04.2013. Online verfügbar unter: ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/SPEECH_13_357 (Zuletzt geprüft am 27.09.2023).
- Guérot, Ulrike; Menasse, Robert, Manifest für die Begründung einer Europäischen Republik, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 63: *Europa*, hrsg. von Robert Menasse und Jo Lendle. München 2016, S. 55–60.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge, 2012.
- Huber-Lang, Wolfgang, Menasse-Roman über Erweiterung: „Österreich geht mir zu nah“, in: *Salzburger Nachrichten Online* 2022 (07.10.2022). Online verfügbar unter: www.sn.at/kultur/literatur/menasse-roman-ueber-erweiterung-oesterreich-geht-mir-zu-nah-128042026 (Zuletzt geprüft am 27.09.2023).
- Isenschmid, Andreas, Herrliche Drittmittelgedanken, in: *DIE ZEIT*, Nr. 37 2017 (07.09.2017). Online verfügbar unter: www.zeit.de/2017/37/robort-menasse-die-hauptstadt-roman (Zuletzt geprüft am 27.09.2023).
- Menasse, Robert, *Der Europäische Landbote. Die Wut der Bürger und der Friede Europas oder warum die geschenkte Demokratie einer erkämpften weichen muss*, Wien 2012.
- Menasse, Robert, *Heimat ist die schönste Utopie. Reden (wir) über Europa*, Berlin 2014.
- Müller, Manuel, Ein neues Narrativ für die europäische Integration, in: *Der (europäische) Föderalist* 2012 (16.08.2012). Online verfügbar unter: www.foederalist.eu/2012/08/ein-neues-narrativ-fur-die-europaische.html (Zuletzt geprüft am 27.09.2023).
- van der Knaap, Ewout. Ein Narrativ für die EU: Zu Robert Menasses Roman Die Hauptstadt. *Journal of Austrian Studies* Jg. 53 (2020). 21–43.
- Weidenfeld, Werner; Wessels, Wolfgang, *Europa von A bis Z. Taschenbuch der europäischen Integration*. 12. Aufl., Baden-Baden, 2011.

Benjamin Löber
(Bremen)

Einbrechende Utopien bei Amat Escalantes *La región salvaje*

Abstract

Amat Escalantes Film *La región salvaje* (2016) erzählt von vier jungen Menschen, deren Leben sich durch die Interaktion mit einer außerirdischen Lebensform radikal ändern. Das aus zahlreichen Tentakeln bestehende Alien verkörpert, so die These des Beitrags, auf mehreren Ebenen Formen des Utopischen und deren Ambivalenzen zwischen Zwang und Begehren. Zunächst lässt es sich als das Hereinbrechen der kollektiven Utopie des Chthuluzäns nach Donna Haraway verstehen. Außerdem formuliert der Film die transnationale Utopie eines geeinten Südamerikas in Abgrenzung zu imperialen Bestrebungen der USA, wie sie José Martí bereits 1890 formulierte. Mittels der Überlegungen Fredric Jamesons soll der Beitrag aufzeigen, wie anhand des Werks auf beiden Ebenen utopische Überlegungen nie frei von Ideologie sein können und in letzter Konsequenz auf die Gegenwart hindeuten.

1 Erstkontakt

„Die Utopie ist zum einen als eine subversive Klang-, Text- und Bilderwelt in Form von wuchernden und gedeihenden Träumen und Albträumen, Sehnsüchten, Ängsten, Schreckensvisionen und alternativen Räumen zu verstehen, ohne dabei einem letzten Sinn und Zweck zu folgen; zum anderen als permanenter und lustvoller Prozess, der einen – im wörtlichen Sinne – verrückten Blick auf das Hier und Jetzt ermöglicht, indem er sich dem radikal Anderen, dem Nirgendwo, dem utopischen Nirgendland öffnet.“¹

1 Chloé Zirnstein, *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*, München 2006, S. 13.

Amat Escalante spinnt in *La región salvaje* (Mexiko, 2016) die Leben von vier Protagonist:innen um die Präsenz eines außerirdischen Wesens. Dieses vermag es, sowohl ultimative, nicht auf Reproduktion ausgelegt, körperliche Befriedigung, als auch Schmerzen und sogar den Tod herbeizuführen. In einer der wenigen wissenschaftlichen Abhandlungen über den Film vergleicht Violeta Alarcón Zayas sexuelle Beziehungen zwischen Mensch und Monster im zeitgenössischen Film. Der Alienkörper, hier bestehend aus zahlreichen phallischen Tentakeln, ist demnach das radikale Andere *par excellence*.² Sich ihm zu öffnen, wie es im Film durch den Penetrationsakt explizit geschieht, führt uns somit unweigerlich in die Felder des Utopischen. Seine Existenz lässt die Dichotomien von Mensch und Natur, von Mann und Frau radikal einbrechen.³ *La región salvaje*, das utopische Nirgendland, ist gleichsam der Ort des wilden Denkens, des *pensée sauvage*. Der Ethnologe Claude Lévi-Strauss prägte diesen Begriff in seinem gleichnamigen Werk und bezeichnete damit die Denkweisen von naturnah lebenden Kulturen. Ihre universalistischen und mythisch erklärten Weltauffassungen stünden den Ordnungsprinzipien des gezähmten Denkens gegenüber.⁴ Letzteres zeichne sich durch die Fixierung auf dichotome Gegensatzpaare aus. Eben solche Gegensatzpaare, die der Körper des Aliens im Film brüchig werden lässt. Der Begriff des Wilden Denkens wurde später von dem marxistischen Literaturtheoretiker Fredric Jameson aufgegriffen, um seine Theorie des politischen Unbewussten zu beschreiben. Diese beschäftigt sich mit der Analyse von Kultur als symbolischen Akt, der auf die materiellen Gegebenheiten ihrer Produktion hinweist. Der Prozess der exakten Historisierung von Texten sei daher von größter Bedeutung. Besonders bei Werken des globalen Südens, so Jameson, sei aufgrund von kolonialer Ausbeutung und bis heute andauernden Abhängigkeiten, stets eine national-allegorische Lesart fruchtbar zu machen.⁵ In *La región salvaje* finden sich innerhalb

2 Vgl. Violeta Alarcón Zayas, Relaciones sexo-afectivas a través de lo monstruoso en *La región salvaje* y *La forma del agua*, In: Martín Farbre; M. Mateu, (Hrsg.): *De lo fantástico y lo inadmisibile*, Valladolid: Editorial Cinestesia, 2019, S. 3.

3 Vgl. ebd. S. 11.

4 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*. Aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt am Main, 1973, S. 159.

5 Fredric Jameson, Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism, In: *Social Text 15*, New York, 1986, S. 69.

der Verstrickungen des Aliens sowohl Spuren einer dem Wilden Denken nahen Form des postmodernen Universalismus, als auch nationaler Kollektivität. Letztere beziehen sich dabei, dem Produktionskontext des Filmes naheliegend, auf Lateinamerika.

Die Ambivalenz, die von der Präsenz des Aliens aufgespannt wird, führt weiterhin zu der Frage nach dem generellen Stellenwert des Utopischen innerhalb des Forschungsgegenstands. *La región salvaje* erzählt dabei, so die These dieses Artikels, auf zweierlei Ebenen von der Brechung utopischer Konstruktionen. Dabei verweisen, wie zu zeigen sein wird, beide Ebenen in letzter Konsequenz auf die Zustände der Gegenwart. Um die Schritte der späteren Analyse zu kontextualisieren, werden im Folgenden, anschließend an eine kurze Inhaltszusammenfassung und den historischen Kontext, die Grundannahmen der marxistischen Textanalyse nach Fredric Jameson erläutert. Zur Rahmung der Untersuchung soll der Fokus auf dem Begriff des politischen Unbewussten liegen. Zudem soll der Begriff der Utopie im Kontext des Mediums Film eingeordnet werden.

Die filmische Formsprache von *La región salvaje* ist es schließlich auch, die den Ausgangspunkt für den ersten Teils der Analyse darstellt. Die Ästhetik des Films, die sich zwischen Tentakeln, Verfall, Wurzeln, fließenden Bewegungen, Unheimlichem und Körpern bewegt, legt eine genauere Beobachtung der Verhältnisse von Mensch und Natur nahe. Eine Theoretikerin, die sich mit eben jenem menschlichen Verhältnis zur Natur und dem Leben in seiner artenübergreifenden Gesamtheit beschäftigt, ist die sozialistische Feministin und Wissenschaftstheoretikerin Donna J. Haraway. Das dem Alien bereits zweifelsfrei inwohnende Tentakuläre nimmt in ihrem Denken eine prominente und subversive Position ein. Um ihre postmodernen Theoriebildung nachzuvollziehen, werden die Eckpunkte der Begriffe tentakuläres Denken, Anthropozän/Kapitalozän und schließlich Chthuluzän skizziert. Letzteres wird im Sinne dieser Arbeit als utopische Konstruktion betrachtet. Die Spuren von Haraways Denken anhand der Filmbilder nachzuvollziehen und aufzuzeigen, dass Haraways Fadenspiele nicht frei von ideologischen Fallstricken sind, wird den ersten Teil der Analyse einnehmen.

La región salvaje ist zudem durchzogen von nationaler Codierung. Das ambivalente Verhältnis des Aliens zwischen Genuss und Gewalt nimmt hierbei ebenfalls eine wichtige Rolle ein. Ausgehend

von den mexikanischen Nationalfarben, lässt sich am Film eine Verschiebung zu markanten Blaufärbungen ablesen. In Kombination mit ikonografischen Hinweisen auf weitere nicht inkorporierte Gebiete der USA, deutet diese Konstellation auf den Diskurs um die gegenwärtige und historische Stellung Puerto Ricos hin. Darüber hinaus lassen sich Zeichen der Idee einer panamerikanischen Einheit ausmachen. Hierfür wird vor allem der Text *Nuestra América* (1891) des kubanischen Autors José Martí von Bedeutung sein. Die dort vorgeschlagene Form der transnationalen Kollektivität schließt alle spanischsprachigen Länder der amerikanischen Kontinente mit ein. Sie soll vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Einflussnahme den utopischen Bezugsrahmen für den zweiten Teil der Analyse darstellen. Anhand von Schlüsselszenen soll in beiden Teilen der Untersuchung die Brechung der utopischen Konstruktionen sichtbar gemacht werden. Die Schlussbetrachtung soll, um die Rahmung dieses Artikels zu vervollständigen, beide Ergebnisse mit Rückgriff auf Fredric Jameson zusammenfassen.

2 Zwischen Mexiko, Puerto Rico und den USA

Um die von Jameson eingangs bereits erwähnte Historisierung im Zuge der Analyse des Films vorzunehmen, sei nun zunächst ein kurzer Überblick über die für diese Arbeit wichtigsten geschichtlichen und politischen Eckpunkte der Beziehungen zwischen den USA und Lateinamerika gegeben. Im Anschluss daran soll eine kurze inhaltliche Zusammenfassung von *La región salvaje* in die theoretischen Ausführungen überleiten.

Die Erfahrungen Mexikos und Südamerikas mit den USA sind geprägt von Interventionen und kultureller Polarisierung. Gleichzeitig fanden immer wieder Versuche statt, eine gemeinsame Geschichte der Befreiung vom europäischen Kolonialismus und vom Kampf für die Unabhängigkeit zu entwerfen. Die erste Ausformung eines solchen Panamerikanismus wurde im Zuge der Monroe-Doktrin 1823 formuliert.⁶ Ziel war es, die eigene politische Einflussosphäre gegen mögliche europäische Interventionen abzugrenzen. Eine Veränderung “from a

6 Marianne Braig, *Hinterhof der USA? Eine Beziehungsgeschichte*, In: bpb.de, 2011, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/33096/hinterhof-der-usa-eine-beziehungsgeschichte/#footnote-target-6> (zuletzt aufgerufen 1.10.2022).

defensive principle towards an attempted justification of US interference in the domestic affairs of Latin American states”⁷ fand 1904 durch die *Roosevelt-Corollary* statt. Mit der Rechtfertigung durch den Begriff ‚chronic wrongdoing‘ wurde das Interventionsrecht mit der Fehlerhaftigkeit und dem Versagen staatlicher Institutionen jenseits der eigenen staatlichen Grenzen begründet.⁸ Gegenentwürfe zu einem US-hegemonialen Panamerikanismus gab es bereits vor der Ausformulierung der Monroe-Doktrin. 1891 verfasste der kubanische Schriftsteller und Intellektuelle José Martí sein politisches Essay *Nuestra América*. Nach der Landnahme Kaliforniens und New Mexicos durch die USA infolge des Amerikanisch-Mexikanischen Krieges, warnt er mit Berufung auf die gemeinsame Geschichte und Kultur, die Staaten Lateinamerikas zur Vorsicht vor den imperialen Bemühungen der USA.⁹ Mexiko nimmt in dieser Konstellation eine Grenzstellung als Brücke zwischen dem US-amerikanischen Norden und dem lateinamerikanischen Süden ein. Die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts rasch wachsenden legalen und illegalen Wirtschafts- und Migrationsbeziehungen zu den USA verstärken die Abhängigkeit Mexikos zusätzlich.

Einen wichtigen Referenzpunkt für den weiteren Verlauf dieser Arbeit stellt in ähnlichem Sinne die Geschichte Puerto Ricos dar. Die Insel war, zusammen mit Kuba, Teil der letzten europäischen Kolonien in der ‚neuen Welt‘. Auf Grundlage der ersten Formulierung der Monroe-Doktrin drangen die USA 1898 in Puerto Rico ein. Die Insel sollte die Stellung als Außenposten während eines möglichen Versuchs der Rückeroberung der Amerikanischen Kontinente seitens Spanien einnehmen. Auf der Insel konnte zuvor, nach langen revolutionären Kämpfen gegen die spanische Fremdherrschaft während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, für kurze Zeit eine teilautonome Regierung eingesetzt werden.¹⁰ 1917 wurde Puerto Rico durch den *Jones-Shafroth Act* ein organisiertes, aber nicht inkorporiertes Territorium

7 Heiko Meiertöns, *The Doctrines of US Security Policy. An Evaluation under International Law*, Berlin, 2010, S. 32.

8 Vgl. Braig 2011.

9 Vgl. José Martí, *Our America*. In: *La Revista Ilustrada Ausgabe 1 (1891)*, New York, 1891, S. 2.

10 Vgl. Ronald Fernandez, *The Disenchanted Island. Puerto Rico and the United States in the Twentieth Century*, New York, 1992, S. 3.

der Vereinigten Staaten.¹¹ Zu diesem Zeitpunkt nahmen die Importe und Exporte zwischen Puerto Rico und den USA bereits über 80% des Handelsvolumens der Insel ein.¹² Während der 1930er und 1940er Jahre unternahm die US-Regierung mit Einflussnahme auf die puerto-ricanische Legislatur verstärkt Versuche, nationalistische und separatistische Organisationen und deren symbolische Manifestationen gezielt zu unterdrücken. Als 1952 Puerto Rico das erste Mal an demokratischen Wahlen teilnahm, wurde das Verbot der ehemaligen puerto-ricanischen Flagge aufgehoben. Das ehemalige Himmelblau des Dreiecks, verknüpft mit einem der ersten Flaggenentwürfe während der Unabhängigkeitsbewegungen Ende des 19. Jahrhunderts, wurde durch das dunklere Blau des Sternenbanners ersetzt.¹³ Der ab diesem Zeitpunkt geltende Status als Commonwealth der USA, so die offizielle Verlautbarung „would not necessarily be permanent; rather, it could constitute a stopover on the way to an eventual status – either statehood or independence – which the Puerto Rican people would determine.“¹⁴ Seit 1995 ist der Blauton der puerto-ricanischen Flagge zwar nicht mehr genau festgeschrieben, der Status der Insel hingegen hat sich bis in die Gegenwart nicht verändert.

In eben dieser Gegenwart, jedoch in Mexiko, spielt *La región salvaje*. Erzählt werden die Geschichten von vier jungen Menschen, die sich um die Existenz eines außerirdischen Wesens spannen. Das Alien aktiviert den Sexualtrieb all jener Lebewesen, die sich ihm nähern oder mit ihm in Berührung kommen. Es besteht aus zahlreichen phallusartigen Fangarmen, verfügt über keine Art sprachlicher Kommunikation und wird in einer abgelegenen Hütte im Wald von einem alten Ehepaar gehütet und erforscht. Die vier Protagonist:innen des Films verbindet ihre, auf mehrere Weisen unterdrückte oder unbefriedigende Sexualität. Verónica (Simone Bucio) ist eine alleinstehende junge Frau, die das Alien bereits häufiger besucht hat. Zu Beginn des Films wird sie jedoch von den Fangarmen verletzt und muss sich deswegen in ärztliche Be-

11 Vgl. ebd. S. 67. Durch das Erhalten der US-amerikanischen Staatsbürgerschaft konnten noch im selben Jahr Puerto Ricaner für den Eintritt der USA in den ersten Weltkrieg eingezogen werden. (vgl. Juan Gonzalez, *Harvest of Empire: A History of Latinos in America*, New York, 2001, S. 62).

12 Vgl. Fernandez (1992), S. 59.

13 Nancy Morris, *Puerto Rico. Culture, Politics, and Identity*, Westport, 1995, S. 52.

14 Ebd.

handlung begeben. Dort trifft sie auf Fabián (Edén Villavicencio). Er ist Krankenpfleger und in einer klandestinen homosexuellen Beziehung zu seinem Schwager Ángel (Jesús Meza). Dieser ist verheiratet mit Alejandra (Ruth Ramos), mit der er zwei Kinder hat. In ihrer Beziehung erscheinen beide Eheleute jedoch emotional und sexuell voneinander entfremdet. Alejandra wird, nachdem sie und Verónica sich über Fabián angefreundet haben, von ihr zu dem Alien geführt. Die vier Protagonist:innen stehen im Verlauf des Films mehr und mehr unter dem Druck ihrer jeweiligen sozialen bzw. gesellschaftlichen Situation. So muss Verónica die Beziehung zu dem Alien beenden, um nicht weiter körperlich verletzt zu werden. Sie sucht daraufhin in flüchtigen Beziehungen Befriedigung, scheitert jedoch daran. Fabián möchte die Beziehung zu Ángel aufgrund der fehlenden Offenheit beenden und tut dies auch. Später wird er von Verónica zu der Hütte im Wald geführt, wo ihn das Alien jedoch tödlich verletzt. Ángel kann seine eigene Homosexualität nicht anerkennen und möchte der gesellschaftlichen heteronormativen Ordnung entsprechen. Er ist im Konflikt zwischen den Prinzipien der christlichen Ehe, der Versorgung der Familie durch seine Tätigkeit als Vermessungsassistent und dem sexuellen Verlangen nach Fabián. Da es mit ihm einen offenen Streit gab, wird Ángel für den Mord an Fabián verantwortlich gemacht und festgenommen. Durch deren Beziehungen zu den Behörden, wird er von seinen Eltern aus dem Gefängnis geholt. Da er seine Ehefrau verdächtigt, ihn verraten zu haben, sucht er sie auf und bedroht sie mit einer Pistole. Als deutlich wird, dass Alejandra die Beziehung beenden will, verletzt sich Ángel selbst durch eine Schusswunde. Er wird von Alejandra zur Hütte im Wald gefahren, wo sie ihn in den Raum des Aliens legt. Dort findet sie die Leiche von Verónica. Diese und Ángels Leiche werden von ihr und dem Forscher in eine Grube geworfen. Die letzte Einstellung des Films zeigt Alejandra wie sie in einer, mit Blut befleckten Bluse, ihre Kinder von der Schule abholt.

3 Fredric Jameson: Utopie, Filmbilder und das Unbewusste der Geschichte

Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler und Marxist Fredric Jameson identifiziert in *The Political Unconscious* (1981) Literatur als einen symbolischen Akt, dessen Signifikate in den materiellen Gegebenheiten der Gesellschaften ihrer Produktion zu finden sind. Als

Konstruktion einer exakten Geschichtsphilosophie, die sich weder an der Illusion einer Abgeschlossenheit der Vergangenheit, noch an den Projektionen des Liberalismus abarbeitet, bietet Jameson den Marxismus an.

“Only Marxism can give us an adequate account of the essential *mystery* of the cultural past (...) This mystery can be reenacted only if the human adventure is one: only thus – and not through the hobbies of antiquarianism or the projections of the modernists – can we glimpse the vital claims upon us of such long dead issues as the seasonal alternation of the economy of a primitive tribe, the passionate disputes about the nature of the Trinity, the conflicting models of the *polis* or the universal Empire, or, apparently closer to us in time, the dusty parliamentary and journalistic polemics of the nineteenth-century nation states.”¹⁵

Ein weiterer Bezugsrahmen für Jameson ist die psychoanalytische Theorie Jacques Lacans und deren drei Register des Symbolischen, Imaginären und Realen. Letzteres lasse sich als die historische Totalität verstehen, die sich der Darstellung des Symbolischen und des Imaginären stets entzieht.¹⁶ Es sei nun das Ziel einer marxistischen Kulturanalyse, durch Historisierung jene Spuren innerhalb eines kulturellen Textes, dem Symbolischen, sichtbar zu machen, die auf das verborgene, aber stets fortlaufende Urnarrativ, das des Klassenantagonismus, hinweisen.¹⁷ Die Gesamtheit dieser Spuren bezeichnet Jameson, mit Rückgriff auf die Psychoanalyse, als das politische Unbewusste. Jameson schreibt: “It is in detecting the traces of that uninterrupted narrative, in restoring to the surface of the text the repressed and buried reality of this fundamental history, that the doctrine of a political unconscious finds its function and its necessity.”¹⁸ Die Form der Analyse erschöpfe sich jedoch nicht in der Sichtbarmachung. Vielmehr gehe es darum, gesellschaftliche Widersprüche offenzulegen und die Funktionsweisen jener narrativen Elemente zu untersuchen, die auf etwaige Spuren des

15 Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, New York, 1981, S. 20.

16 Vgl. Johannes Angermüller, Fredric Jameson. Marxistische Kulturtheorie, In: Stephan Moebius, Dirk Quadflieg (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart. 2. erweiterte und aktualisierte Auflage*, Wiesbaden, 2011, S. 364.

17 Vgl. Jameson 1981, S. 20.

18 Jameson 1981, S. 20.

Klassenantagonismus hinweisen. Um die Textur des politischen Unbewussten erkennbar zu machen, sei es weiterhin Aufgabe einer marxistischen Kulturkritik, eine Rekonstruktion der historischen und materiellen Gegebenheiten aus bereits bestehenden empirischen Texten einer Gesellschaft vorzunehmen. In der Weiterführung der psychoanalytischen Bezugnahme solle dies “in much the same way that the master-fantasies of the individual unconscious are reconstructed through the fragmentary and symptomatic texts of dreams, values, behavior, verbal free association, and the like”¹⁹ ablaufen. Erschwert wird dieser Prozess durch die im globalen Norden aufgrund des Liberalismus stattgefundenen Teilung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichem. Nach Jameson ist es charakteristisch für die kapitalistische Lebensweise, Kultur abgetrennt von der politischen Sphäre zu betrachten, was eine Rekonstruktion der Interdependenzen beider Sphären umso wichtiger macht.²⁰

Da sich diese Arbeit mit einem mexikanischen Film beschäftigt, sei hier kurz auf die Besonderheiten eingegangen, die sich nach Jameson bei der Analyse von Texten des globalen Südens ergeben. In seinem Aufsatz *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* (1986) heißt es, dass Literatur des globalen Südens durch koloniale Gewalt und neokoloniale Abhängigkeiten im globalisierten Kapitalismus über ein politisch-materialistisches Bewusstsein verfügt. Aus diesem Grund habe sie nicht den eben bereits erwähnten, in der Literatur der westlichen Industriestaaten vorhandenen Riss zwischen dem Politischen und dem Privaten inne. Jameson schreibt:

“All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel.”²¹

Als geradezu auffälligstes Beispiel westlicher Repräsentationstechnik im Spätkapitalismus, bietet sich der Film ebenso für eine solche natio-

19 Fredric Jameson, *Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future?* (1982) In: Fredric Jameson, *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London/New York, 2005, S. 283.

20 Vgl. Jameson 1981, S. 19–20.

21 Ebd. S. 88.

nal-allegorische Lesart an. Die Möglichkeit der Repräsentation von Utopien im Film nimmt, der Argumentation dieser Arbeit folgend, dabei eine besondere Stellung ein.

Als Utopie gilt der Entwurf einer möglichen, zukünftigen Lebensform oder Gesellschaftsordnung, die nicht an zeitgenössische, historisch-kulturelle Rahmenbedingungen gebunden ist.²² Die klassische literarische Utopie lässt sich weiterhin als Denkform verstehen, die den konfliktfreien „Idealzustand der menschlichen Gesellschaft in einer fernen Zukunft und an einem in sich geschlossenen Ort, meist einer Insel“²³ darstellt. Um die Utopie jedoch in den Film zu übertragen, bedarf es einer Handlungsdiagnostik, die den utopischen Zustand um ein Spannungsmoment ergänzt. Da ohne solche Handlungsereignisse kein Film entstehen kann, weisen Filmbilder mit utopischen Narrativen stets auch eine inhärente Utopiekritik auf.²⁴ Diese Ambivalenz lässt sich durch Jamesons Gedanken zum Utopiebegriff erweitern. Ähnlich der Geschichte entziehe sich auch die Utopie der punktuellen Symbolisierung, da sie, wie jegliche kulturelle Textur ästhetische Reflexion ihres sozialen, historischen und vor allem unvermeidlich ideologischen Kontextes ist. „All of our images of Utopia [...] will always be ideological and distorted by a point of view which cannot be corrected or even accounted for, as when we observe that this or that Utopia could not have been aware of later social developments.“²⁵

Die Utopie könne also, so Jameson, stets nur Aussagen über die Gegenwart, nicht aber über die Zukunft treffen, da sie sich dem ideologischen Rahmen ihrer Produktion nicht entziehen kann. Für die spätere Beschäftigung mit national-allegorischen Spuren im Film ist davon abgeleitet der Begriff des Klassenbewusstseins im Verhältnis zur Utopie von Bedeutung. Jameson identifiziert in jeder Art des Klassenbewusstseins einen utopischen Impetus: „All class consciousness – or in other words, all ideology in the strongest sense, including the most exclusive forms of ruling-class consciousness just as much as that

22 Vgl. Rita Falke, Utopie – Logische Konstruktion und Chimère. Ein Begriffswandel, In: Friedrich Krey; Rudolf Villgrader, (Hrsg.): *Der Utopische Roman*, Darmstadt, 1973.

23 Zirnstein 2006, S. 9.

24 Zirnstein 2006, S. 81.

25 Fredric Jameson, *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London/New York, 2005, S. 171.

of oppositional or oppressed classes – is in its very nature Utopian.”²⁶ Begründet sei dies durch die Unmöglichkeit einheitlicher sozialer Kollektivität.²⁷ Mit einer anderen Begrifflichkeit des sozialen Universalismus, dem artenübergreifenden Denken, beschäftigt sich Donna Haraway, deren Thesen im folgenden Kapitel behandelt werden sollen. Ihre Geflechte postmoderner Theoriebildung und die Ambivalenzen die damit einhergehen, stellen den ersten Teil der Analyse von *La región salvaje* dar.

4 Tentakulärer Universalismus bei Donna Haraway und Widersprüche des Chthuluzäns

Biologie wird von Donna Haraway als eine Form von kultureller Produktion verstanden. Jegliche Form von Symbiosen zwischen Lebewesen produzieren Geschichten. Haraway geht es nicht darum, Gesellschaft in der Natur aufzulösen, sondern vielmehr die Gemeinsamkeit mit Natur zu praktizieren. Hierfür bedient sie sich einer Vielzahl von transdisziplinärer Begrifflichkeiten und Neologismen. Die zentrale Figur, die sie in dieser Form des abstrakten Denkens zur Anwendung bringt, ist die der neugierig tastenden Tentakeln.

„Die Tentakulären sind keine entkörpernten Figuren; sie sind Neseltiere, Spinnen, fingernde Wesen, beispielsweise Menschen und Waschbären, Tintenfische, Quallen, neuronale Extravaganzen, faserige Gebilde (...) Die Tentakulären sind auch Netze und Netzwerke, IT-Kritter, innerhalb und außerhalb von Wolken. Tentakularität handelt vom Leben entlang von Linien – einem so großen Reichtum von Linien – nicht vom Leben an Punkten oder in Sphären.“²⁸

Um darzulegen, wie sich dieser Ansatz für *La región salvaje* fruchtbar machen lässt, ist es notwendig, sich entlang der Verschiebungen zu bewegen, die sie für die Beschreibung der Zeit der Menschen auf der Erde erläutert und schließlich kritisiert. Haraway geht zunächst vom

26 Jameson 1981, S. 289.

27 Vgl. ebd.

28 Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Aus dem Englischen von Katrin Harrasser*, Frankfurt/New York, 2018, S. 49–50.

Begriff des Anthropozäns aus, um die planetenverändernden Prozesse zu fassen, die die Menschen seit der Erfindung der Dampfmaschine und damit des Prototyps fossiler Verbrennung in Gang gesetzt haben.²⁹ Verbunden mit dem Begriff des Anthropozäns sieht Haraway Geschichten der gewaltsamen Extraktion von Edelmetallen, von Plantagenwirtschaft des Kolonialismus und die Verdrängung und Auslöschung indigener Völker.³⁰ Haraway stellt heraus, dass die Geschichten des ‚Anthropos‘, der Spezies Mensch, unter dem Paradigma des Anthropozäns stets von männlicher Herrschaftsgewalt dominiert waren.³¹ Um neben den geschlechtsspezifischen Machtkonstellationen Klassenaspekte und Relationalität des digitalen und globalen Kapitalismus und dessen Auswüchse sichtbar zu machen, bringt Haraway zusätzlich den Begriff des Kapitalozäns ins Spiel. Beide Konzepte müssen, ihrer Argumentation folgend, einer radikalen Kritik unterworfen werden.

„Die Geschichten des Anthropozäns und des Kapitalozäns taumeln ständig an einem Rand entlang und laufen Gefahr, viel zu groß zu werden. Marx war besser im Geschichtenerzählen, Darwin auch. Wir können ihren Mut und ihre Fähigkeiten, Geschichten zu erzählen, die gerade groß genug sind, aber beerben; Geschichten ohne Determinismus, Teleologie und Plan.“³²

Die Zeit eben jener Geschichten sei das Chthuluzän. Der Begriff besteht aus zwei altgriechischen Wörtern: χθών (Khthôn) und καινός (Kainos). Das Chthonische meint das Irdische im Gegensatz zu den Himmelsgöttern; Kainos (-zän) soll heißen: eine Zeit des Anfangens und ständigen Weitermachens.³³ Das Chthuluzän richtet sich somit kritisch gegen das westliche Skript des Anthropozäns und des Kapitalozäns. Anders als in diesen Systemen nämlich „sind menschliche Wesen im Chthuluzän nicht die einzig entscheidenden AkteurInnen, während alle anderen nur reagieren können.“³⁴ Wie lassen sich nun die Hinweise der drei Zeitlichkeiten mit dem Tentakulären und schließlich der Utopie in Verbindung bringen?

29 Vgl. Haraway 2018, S. 70.

30 Vgl. ebd., S. 71.

31 Vgl. ebd.

32 Ebd., S. 74.

33 Vgl. ebd., S. 75.

34 Ebd., S. 80–81.

Eine erste Spur des Chthuluzäns in *La región salvaje* findet sich in der Topografie des Ländlichen. Der Fluss, der zur Hütte des Aliens führt, hat stets eine auffallend milchige Trübung. Dazu passend arbeitet Haraway mit der Begrifflichkeit ‘muddle’.

„Ich verwende muddle als theoretische Trope und als beruhigende Suhle, um die Metapher visueller Klarheit als einzige Bedeutung und einzigen Affekt von sterblichem Denken zu problematisieren. Leere und klare Sicht sind schlechte Fiktionen des Denkens, SF und zeitgenössischer Biologie nicht angemessen.“³⁵

Weitere Hinweise auf Haraways Denken finden sich in der ersten Einstellung von Fabiáns verletztem Körper. Während einer langsamen Kamerafahrt ist dieser leicht, zu übersehen, am unteren Bildrand im Schlamm/‘muddle’ platziert, bevor die Kamera weiter dem Fluss und der Schafherde folgt. Die von Haraway postulierte Gleichwertigkeit der Arten wird hier durch das beiläufige Nicht-Fokussieren des menschlichen, im Sterben liegenden Körpers aufgegriffen. (vgl. Abb. 1)



Abb. 1: Fabiáns Leiche (Escalante 2016) – 00:36:32

35 Ebd., S. 239.

Mit weiter gefasstem Blick auf die Topografie des Films lässt sich feststellen, dass eine deutliche Dichotomie aus Stadt und Land vorliegt. Die Abgeschlossenheit des forschenden Ehepaares wird der Stadt und den darin wirkenden sozialen Ordnungsprinzipien entgegengesetzt. Dass die Grenzen dieser Prinzipien nicht undurchlässig sind, zeigt, obschon sie mittels ihrer Wissenspraktiken der Natur und dem tentakulären Wesen sehr nahe sind, die heterosexuelle und eheliche Beziehung des forschenden Paares (vgl. 00:18:09–00:18:56). Zusätzlich unterminiert *La región salvaje* auch in die entgegengesetzte Richtung die räumliche Trennung zwischen Einstellungen der ländlichen Peripherie und der Stadt. In jenen Szenen, in denen die dem Anthropozän bzw. Kapitalozän zugeordneten sozialen Machtkonstellationen und Praktiken von Geschlecht und Begehren bröckeln oder erzwungenermaßen im Verborgenen ausgeführt werden müssen, bieten kadrierte Bebilderungen der Natur Fluchtpunkte (Abb. 2). Ángel ist seinem Namen nach bereits dem Himmlischen zuzuordnen und füllt in der Konfiguration des Films, Haraway folgend, den menschlichen Himmelsgott aus. Sein Beruf beschäftigt sich mit der Vermessung der Landschaft. Die menschliche Kontrolle über die Natur ist in dieser Tätigkeit angelegt. Er und seine Familie lassen sich als Akteure des Anthropozäns lesen. In ihrer Wohnung weisen Jagdtrophäen auf die gewaltsame Hierarchie zwischen Tier und Mensch hin. Weiterhin verweist das historische Bild eines Segelschiffs an der Wand auf die koloniale Vergangenheit Mexikos und die damit verbundenen Genozide des Anthropozäns.

Wie bereits skizziert, bietet Haraway die Denkfigur des Chthuluzäns als Alternative an. Es ist ein Begriff „für ein Anderswo, für ein Anderswann, das war, immer noch ist und sein könnte.“³⁶ Als tentakuläre Manifestation des Chthuluzäns entwirft das Alien durch die Fähigkeit zur absoluten, nicht auf Reproduktion ausgelegten, körperlichen Befriedigung, eine sexuelle Utopie. Wie Violeta Alarcón Zayas mit Bezug auf George Bataille herausstellt, verkörpert Escalantes Wesen somit die beiden äußeren Pole der Sexualität: Lust und Tod.³⁷

36 Haraway 2018, S. 49.

37 Vgl. Alarcón Zayas 2019, S. 16.



Abb. 2: Coitus a tergo (Escalante 2016) – 00:13:48



Abb. 3: Überwuchernde Perspektive (Escalante 2016) – 00:12:41

Bis hierhin festhalten lässt sich also, dass *La región salvaje* sowohl auf der Ebene des *discours* als auch der *histoire* durchzogen ist mit Zeichen des Chthuluzäns. Dessen Hereinbrechen birgt Momente der Befreiung als auch der Gefahr. Neben der bereits erwähnten Ambivalenz des Tentakulären, lässt sich ein solches Eindringen am Bild spinnenhafter Palmenblätter, die gegen die Fensterscheibe von Alejandras Wohnung

schlagen, ablesen (00:55:49–00:55:54). Hier findet sich zusätzlich die bereits aufgegriffene chthuluzäne Undurchsichtigkeit wieder. Das dunkle Licht und die langsame Kamerafahrt verknüpfen zudem das Tentakuläre mit dem Moment des Bedrohlichen. Auf auditiver Ebene wird der Effekt durch einen langen tiefen Ton verstärkt. Ähnlich funktioniert die Kamerafahrt, die langsam das Auto von Ángels Vermesungsteam perspektivisch überwuchern lässt (Abb. 3). Die ebenso langsamen Zooms auf sich im Wind wiegenden Bäume (00:39:12–00:39:34) und auf ein offenliegendes Wurzelgeflecht, nachdem Fabián sich auf den Weg zur Hütte macht (00:27:14–00:27:49), reihen sich in diese Ikonografie nahtlos ein.

Betrachten wir nun das tentakuläre Alien als eine symbolische Manifestation einer sexuellen Utopie bzw. als Utopie im Sinne des Denkens Donna Haraways, müssen wir auch hier davon ausgehen, dass wir es mit Verzerrung und Ideologie zu tun haben. Vor allem, wenn sich die Analyse wie bei *La región salvaje* auf einen Text des globalen Südens bezieht. Eine Art der Verzerrung lässt sich in der bereits angesprochenen Ambivalenz von Genuss und Gewalt ablesen. *La región salvaje* bedient auf der einen Seite auch in letzter Konsequenz die von Haraway angebrachte Humusmetapher des Chthuluzäns, nach der wir Menschen im ständigen Kreislauf zwischen Leben und Tod nicht mehr als Humusboden sind.³⁸ Gleichzeitig jedoch birgt dieses Denken die Gefahr in seinem Universalismus lokale, nationale und individuelle Geschichten zu überdecken. Die Einstellung, in der Alejandra zusammen mit dem Wissenschaftler die Leichen von Verónica und Ángel in eine Grube wirft, ist aus der Froschperspektive gefilmt. Nennen wir sie an dieser Stelle Kompostperspektive (Abb. 4). Alejandra bemerkt hier „Amontonado los cuerpos“ [„Die Leichen stapeln sich“] (01:31:24). Die Kamera bringt die Zuschauenden in die gedoppelte Position des Humus und der damit verbundenen Utopie zum Opfer gefallenen Körper gleichermaßen. Der Wissenschaftler und Alejandra werden zwar überwuchert, doch sind sie noch klar zu erkennen. Durch das Medium Film wird der Blick der Vergangenheit in die Gegenwart mit all ihren ideologischen Verstrickungen und Gewaltgeschichten sichtbar gemacht.

38 Vgl. Haraway 2018, S. 80.



Abb 4: Kompostperspektive (Escalante 2016) – 01:31:19

5 Panamerika und die Blauamsel: Imperiales Wuchern in das Mexiko der Gegenwart

Haraways Ausführungen über einen Universalismus von Mensch und Natur im Chthuluzän lassen sich als postmoderne Utopiebildung und als Versuch der Neuordnung bisheriger gesellschaftlicher Strukturen lesen. Der transnationale Fokus des Analyseteils soll hingegen auf einer historischen Manifestation universalistischer Bemühungen liegen. Dafür sollen zunächst jene Spuren im Film herausgearbeitet werden, die auf die Stellung Mexikos und Puerto Ricos in Angesicht der vergangenen und gegenwärtigen imperialen Bemühungen der USA hinweisen. Anschließend wird der Bezug zu José Martí und seinem Text *Nuestra América* hergestellt, um auch hier anhand des Films einen Bruch utopischer Konstruktion nachzuweisen. Einige der auffälligsten Spuren finden sich in den bereits eingeführten Naturbebilderungen an den Wänden der im Film gezeigten Behausungen. Sie bilden im Sinne Haraways nicht nur Hinweise auf die Untrennbarkeit von Mensch und Natur, sondern auch den Ausgangspunkt der national-allegorischen Perspektive auf den Film. Wichtig hierfür sind zunächst die Kacheln in Alejandras Wohnung. Sie zeigen Bündel von Dahlien, seit 1963 die

Nationalblumen Mexikos.³⁹ Sie ist bereits vor der Überführung erster Knollen nach Europa durch die spanische Krone auf dem Gebiet des heutigen Mexikos kultiviert worden und war für die Azteken eine wichtige Nutzpflanze.⁴⁰ Ihr symbolischer Gehalt weist also gleichsam eine präkoloniale als auch nationale Ebene auf. Die erste Einstellung, während der eine der Kacheln zu sehen ist, zeigt Alejandras Masturbationsakt nach dem entfremdeten Geschlechtsverkehr mit Ángel (Abb. 5). Die Dahlie, und damit die mexikanische Einheit, wird hier von Anfang an in den Kontext des unerfüllten Begehrens gesetzt.



Abb. 5: Die Dahlie in der Dusche (Escalante 2016) – 00:07:37

Eine ähnliche Formation findet sich in jenem Bild, das hinter Ángel und Fabian während des coitus a tergo zu erkennen ist (Abb. 2). Das Bild, in einer Nahaufnahme derselben Sequenz nochmal im Fokus während der erneuten Annäherung der beiden Männer, zeigt einen Yucatanblauraben. Der Verbreitungsraum dieser Rabenart beschränkt sich fast ausschließlich auf den Süden Mexikos, genauer auf die na-

39 Marian Harvey, *Mexican Crafts and Craftspeople*. Associated University Presses, Cornwall, 1987, S. 19.

40 Ebd. S. 21.

mensgebende Yucatánhalbinsel.⁴¹ Die klandestine Affäre Ángels und Fabiáns wird durch die Komposition, als auch durch die Montage, in direkten Bezug zu dem Vogel gesetzt. Auch hier findet sich durch den lokalen Bezug auf das Zentrum der indigenen Maya-Kultur der Halbinsel Spuren der mexikanischen Geschichte. Die Farbe Blau führt uns schließlich bereits hier zu jener maßgeblichen Farbverschiebung, die die Diskurse um die politische Stellung Mexikos und Puerto Ricos im Angesicht der USA aufruft. Neben den bereits aufgegriffenen national-allegorischen Elementen finden sich in der Kleidung von Verónica und Fabián, kurz vor dessen Besuch in der Hütte, die mexikanischen Nationalfarben (Abb. 6). Die historische Bedeutung der Farben wies Grün die Unabhängigkeit von Spanien und Rot die Union zwischen dem amerikanischen und dem europäischen Kontinent zu.⁴² Fabiáns



Abb. 6: Verónica und Fabián (Escalante 2016) – 00:26:21

anschließende Verletzung durch das Alien, die schließlich zum Tode führt, macht die Berührung Verónicas zu einer Abschiedsgeste. Der Allegorie folgend ist das, was bleibt, die unabhängige Nation Mexiko, losgelöst von Spanien. Diese besteht jedoch stets im Angesicht der

41 BirdLife International, 2020, *Cyanocorax yucatanicus*. The IUCN Red List of Threatened Species published in 2020: <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2020-3.RLTS.T22705693A137744682.en> (zuletzt abgerufen am 5.10.2022).

42 Alfred Znamierowski, *The World Book of Flags*, London 2002, S. 200.

Ambivalenz zwischen Genuss und Kontrolle des Wesens. Die politischen Verhältnisse zwischen den USA und Mexiko und vor allem Puerto Ricos führen zu der Annahme, in den Tentakeln des Aliens lasse sich ein imperiales Begehren seitens der USA identifizieren. Die auf Abbildung 6 festgehaltene Geste findet ihre verschobene Entsprechung in der Berührung Verónicas durch Alejandra. Hier trägt letztere einen blauen Pullover (Abb. 7). An die Stelle der Abhängigkeit von Europa tritt nun in Blau ein neuer Anderer. Durch die bereits beschriebene Anpassung der Farbe in der Flagge von Puerto Rico zur Annäherung an die Farben der USA, nimmt gerade Blau eine wichtige Verweiskfunktion innerhalb der vorgeschlagenen Deutungsperspektive ein.

Verónica, verknüpft mit der Unabhängigkeit Mexikos, wird nun also ersetzt durch das Blau Puerto Ricos, dessen Trägerin von der Gewalt des Aliens verschont bleibt. Das Verhältnis zwischen Mexiko und Puerto Rico, so bietet es der Film an, sind somit geprägt von einer gemeinsamen lateinamerikanischen Identität auf der einen und den unterschiedlichen Beziehungen zu den USA auf der anderen Seite.

Das eingangs schon untersuchte unterdrückte bzw. versteckte Begehren lässt sich in diesem Kontext als historischer Widerspruch nach Jameson identifizieren. Analog zur Ambivalenz des Aliens zwischen Lust und Gewalt, finden sich, der Deutung folgend, auch angesichts eines Begehrens des imperialen Anderen, widersprüchliche gesellschaftliche Positionen zwischen Fremdherrschaft und nationaler Unabhängigkeit. Während zwei langsamer Kamerafahrten durch die Gassen der mexikanischen Stadt und auf die Tür von Verónicas Wohnung zu, geht von der Lichtquelle über der Tür ein blauer Schein aus. Beide Einstellungen sind mit eben jenem sonoren und bedrohlichen Ton unterlegt, der weiter oben im Text bereits mit dem Hereinbrechen des Chthuluzäns verknüpft worden ist.

Die Einflüsse der USA in Richtung Mexikos, in Richtung der nationalen Zeichen innerhalb der Wohnung, werden demnach auf auditiver Ebene zusammen mit etwas Bedrohlichem und auf visueller Ebene mit dem Status Puerto Ricos als Commonwealth der USA formuliert. Besonders auffällig ist in diesem Kontext als weiterer Hinweis auf eine liminale Form der Staatlichkeit, die Karte der beiden Zwillingsinseln Ofu und Olosega (Abb. 8). Zum ersten Mal sichtbar wird sie während Verónica einen, mittels seines Akzents als US-Amerikaner erkennbaren,



Abb. 7: Verónica und Alejandra (Escalante 2016) – 01:05:28



Abb. 8: Ofu und Olosega (Escalante 2016) – 00:17:14

Liebhaber bei sich zu Besuch hat. Auch hier besteht eine Spur des libidinösen Begehrens Richtung der Vereinigten Staaten. Ebenfalls Teil der Komposition sind als Verweis auf Mexiko erneut die Dahlien auf der Kachel links neben der Karte und auf Verónicas Kaffeetasse. Ihr Dampf wabert über die Zwillinginseln und konstruiert damit eine direkte visuelle Brücke zu Mexiko. Ofu und Olosega gehören zu Amerika-

nisch-Samoa. Als Teil von Amerikanisch-Ozeanien ist es ein nicht inkorporiertes und nicht organisiertes Außengebiet der Vereinigten Staaten im südlichen Pazifik. Die Einwohner:innen sind keine Staatsbürger:innen der Vereinigten Staaten von Amerika, sondern Staatsangehörige mit unbegrenzter Einreise- und Aufenthaltsberechtigung in den USA. Sie besitzen kein Wahlrecht bei Präsidentschaftswahlen, sondern entsenden eine nicht abstimmungsberechtigte delegierte Person in den Kongress.⁴³ Diese rechtliche Stellung wirkt sich auf die Gesellschaftsstruktur der Inseln aus.

“It brings along a paradox for the American Samoan people: The liminal position that they occupy in American society is what protects their traditional way of life, in a way that full legal integration would not do (...) Emancipating American Samoans by simply handing them US citizenship will not be a satisfactory solution: Many American Samoans would lose specific rights that they currently enjoy because of their liminal status. Property rights and political procedures may change in ways that would be detrimental rather than beneficial to the current social system.”⁴⁴

Der rechtliche Status als nicht inkorporiertes und unorganisiertes Gebiet birgt folglich jene erzwungene Ambivalenz gegenüber dem imperialen Anderen, die sich in den Spuren Puerto Ricos im Film ablesen lassen. Bis hierhin hat die Analyse der national-allegorischen Elemente von *La región salvaje* in kompositorischer und narrativer Hinsicht ergeben, dass die mexikanische Staatlichkeit in einer Linie mit den ambivalenten rechtlichen Stellungen zweier Überseegebiete formuliert wird. Wie ist diese Zeichenkonstellation nun, um sie für die These dieser Arbeit fruchtbar zu machen, mit dem Kontext des Utopischen zusammenzubringen?

Eine Schlüsselszene für die Zusammenführung beider Themengebiete bildet Ángels Angriff auf Alejandra in Verónicas alter Wohnung gegen Ende des Films. Auf dieselbe Art und Weise wie die Rahmungen der Bilder in den Innenräumen Fluchtpunkte des utopischen Chthuluzäns bieten, bildet sich durch die Perspektive der Einstellung ein kad-

43 Vgl. Melanie van der Elsen, *The Paradox of Liminality: American Samoa's Attenuated Sovereignty in the Twenty-First-Century American Empire*, Nijmegen, 2019, In: *Aspeers. Emerging voices in american studies – Ausgabe 12*, 2019, S. 47.

44 Ebd. S. 48.

rierter Fluchtpunkt hinter Ángel. Deutlich zu erkennen ist der Südamerikanische Kontinent. Durch den Türrahmen abgeschnitten ist er jedoch nicht an seiner nördlichsten Spitze (Abb. 9). Vielmehr scheint es so, als wäre der südliche Teil Mexikos, einschließlich der mit dem Blauraben in Verbindung gebrachte Yucatánhalbinsel, noch Teil des Ausschnitts. Auffällig ist hierbei die gemeinsame topografische Höhe auf der sowohl Yucatán für Mexiko, als auch Puerto Rico liegen. Die Geschichten beider Länder werden hier erneut und diesmal wortwörtlich auf eine Linie gesetzt. Ebendiese Linie bildet den oberen Rand einer Gemeinschaft von Staaten, die im Zuge einer frühen Pan-Bewegung im Text *Nuestra América* von José Martí zusammen formuliert wurde. Dieses Denken schließt Mexiko in die Idee einer neuen anti-imperialistischen Staatengemeinschaft mit ein.



Abb. 9: Panamerika als Fluchtpunkt (Escalante 2016) – 01:23:36

Der These dieses Beitrags folgend, erzählt *La región salvaje* von Brechungen utopischer Konstruktionen. Wie bereits herausgearbeitet wurde, birgt, mit Jameson gesprochen, jede Art des Klassenbewusstseins utopische Züge. Eine Form der absoluten Kollektivität bleibt illusorisch. Betrachten wir die Pan-Bewegung ‘*Nuestra América*’ aufgrund ihrer anti-imperialistischen Gründungsagenda ebenfalls als eine Form kollektiven Bewusstseins, müssen wir auch hier von einer Brechung ausgehen. Meines Erachtens lässt diese sich auf zwei Ebenen

erkennen: Wie festgehalten wurde, verweisen die Zwillingsinseln im Vordergrund des Bildausschnitts auf den Status des US-Außengebietes Amerikanisch-Samoa. Durch den Fluchtpunkt in der Tür wird dieser Status gemeinsam mit einer lateinamerikanischen Einheit formuliert. Die im Film sichtbaren Spuren Mexikos und Puerto Ricos verweisen schließlich als direkte Grenzbereiche US-amerikanischer Machtausübung auf einerseits politischer und andererseits topografischer Ebene, auf Mittel- und Südamerika. Diese werden, entsprechend der skizzierten Umstände der sogenannten ‚Hinterhofpolitik‘, von *La región salvaje* als historische und gegenwärtige Objekte imperialen Begehrens seitens der USA markiert. Die Brechung der Utopie eines lateinamerikanischen Bewusstseins durch die imperiale Präsenz des Anderen erfährt in der Arie, die während der Szene im Hintergrund aus dem Radio läuft, ihre Vollendung. Es ist der Beginn von Mozarts Zauberflöte *Dieses Bildnis ist bezaubernd schön*. Prinz Tamino wird darin ein Bild der Prinzessin Pamina gezeigt, in deren Antlitz er sich unmittelbar verliebt. Im Text heißt es: „O wenn ich sie nur finden könnte / O wenn sie doch schon vor mir stände / ich würde, würde, warm und rein! / Was würde ich? / Ich würde sie voll Entzücken / an diesen heißen Busen drücken, / und ewig wäre sie dann mein.“⁴⁵ Im Moment des gewaltsamen Begehrens Ángels, die ursprüngliche Ehe- und Familienkonstellation wiederherzustellen, wird das utopische Bildnis einer lateinamerikanischen Kollektivität durch das Begehren des imperialen Anderen gebrochen. Um die Analyse abzuschließen, ließe sich mit Rückgriff auf Fredric Jameson formulieren, dass *La región salvaje* eben jene Widersprüche zwischen Genuss und gewaltsamer Abhängigkeit der Geschichte und der Gegenwart sichtbar macht, die sich für unabhängige Staaten des globalen Südens mit einer fortwährenden politisch-kapitalistischen Einflussnahme ergeben.

45 Wolfgang Amadeus Mozart; Johann Böhme, *Diess Bildnis ist bezaubernd schön. Die Zauberflöte*, Hamburg, 1791, S. 5 [PDF] <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN171396628X> (zuletzt aufgerufen am 9.10.2022).

Schlussbetrachtung

“[T]he pressing need of our America is to show itself as it is, one in spirit and intent, swift conquerors of a suffocating past, stained only by the enriching blood drawn from the scarfs left upon us by our masters.”⁴⁶

[“El deber urgente de nuestra América es enseñarse cómo es, una en alma e intento, vencedora veloz de un pasado sofocante, manchada sólo con sangre de abono que arranca a las manos la pelea con las ruinas, y la de las venas que nos dejaron picadas nuestros dueños.”]⁴⁷

Ein letztes Mal sei hier auf José Martí eingegangen. Der gegen Ende von *Nuestra América* zu findende Satz führt uns unweigerlich zur letzten Szene von *La región salvaje*. Noch vom Blut Ángels befleckt, holt Alejandra in einer vormals weißen Bluse ihre Söhne von der Schule ab. Nach der Frage Iváns: “¿Por qué estás tan manchada mamá? [“Why are you so stained mommy?”] (01:32:20) folgt die finale und abrupte Abblende. Es ist das Blut der Geschichte Lateinamerikas und gleichsam jenes auf dem weißen Stern der Flagge Puerto Ricos, der die Insel repräsentiert. Durch die Verstrickungen mit dem Alien als dem absoluten Anderen zwischen Begehren und gewaltsamer Abhängigkeit, öffnet *La región salvaje* einen Deutungsraum, in dem die Brechung und die Widersprüche vergangener und zukünftiger Utopien ablesbar werden. Vergangenheit und Zukunft verweisen dabei, so ergibt die Analyse, auf die Wunden der Gegenwart. Die Ausführungen Jamesons, nach denen Utopien aufgrund ihres historisch-materiellen Produktionsrahmens stets und primär Aussagen über die Gegenwart treffen, finden in *La región salvaje* ihre verfilmte Entsprechung. Die dazugehörigen Bewegungen der utopischen Zeichen und ihrer Brechung werden im Film auf zwei unterschiedlichen Deutungsebenen verhandelt.

Zunächst konnten Spuren des von Donna Haraway formulierten Chthuluzäns als universalistische und artenübergreifende Utopie ausgemacht werden. Die Beobachtung erschöpft sich jedoch nicht in der bloßen Anwesenheit von Spuren. Das mit dem Chthuluzän verbun-

46 Martí 1891, S. 4.

47 José Martí, *Nuestra América*, In: *La partido general*, 30.1.1891, [PDF] <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf> (zuletzt aufgerufen am 11.10.2022).

dene Tentakuläre und die auf alle Lebewesen gleichermaßen verweisende Humusmetapher wird sowohl auf der Ebene des *discours* als auch der *histoire* mit dem Moment des Bedrohlichen konnotiert. In seiner Ambivalenz zwischen sexueller Utopie und Gewalt zeigen sich, der Beobachtung folgend, die Gefahren, die mit Haraways Denken einhergehen. Durch die Perspektive der beschriebenen Szene, in der uns als Zuschauenden gewahr wird, dass das Alien bereits zahlreiche Menschen getötet hat, erfährt die Utopie ihren Bruch. Die von Jameson postulierte ideologische Färbung einer jeden Utopie findet sich in den erläuterten Widersprüchen und Ambivalenzen des Aliens wieder. Haraway vergisst in ihrer Theorie eben jenen wichtigen Rückgriff auf individuelle, kollektive und nationale Geschichte, ohne deren Rekonstruktion die Antagonismen der Gegenwart im Verborgenen bleiben müssen, egal wie wuchernd wir uns unsere gegenwärtigen Utopien imaginieren.

Durch die historische Rahmung konnte auch die von Jameson für die kulturelle Textur des globalen Südens vorgeschlagene national-allegorische Lesart für den Film fruchtbar gemacht werden. Jene, dem politischen Unbewussten zuzuordnenden Widersprüche, ließen sich hier ebenfalls in einer Ambivalenz zwischen Genuss und Gewalt bzw. Herrschaft herausarbeiten. Der, durch nationale Symbole hergestellten, Verknüpfung zwischen Mexiko und unterdrücktem Begehren, wird im Film das Alien gegenübergestellt. Ähnlich dem Ergebnis des ersten Teils der Analyse, wird dessen Präsenz mit dem Moment des Bedrohlichen zusammen formuliert. In derselben Bewegung findet, erkennbar an einer Verschiebung farblicher Codierungen von den mexikanischen Nationalfarben zum symbolträchtigen Blau Puerto Ricos, eine Parallelisierung beider national-historischer Diskurse statt. Durch die Verweise sowohl auf Puerto Rico, aber auch Teile Amerikanisch-Samoas als nicht inkorporierte Gebiete der USA, wird die Stellung letzterer als imperialer Anderer markiert. In dessen unmittelbarer Grenzzone steht Mexiko, so die vorgeschlagene Lesart, in ebenso großer Abhängigkeit zur Hegemonialmacht des Doppelkontinents. Die utopische Brechung, die der These dieser Arbeit folgend, auch hier zu finden ist, konnte im anti-imperialistischen Gedanken des 'Nuestra América' gefunden werden, wie ihn José Martí formuliert hat. Die ebenfalls durch eine Karte sichtbar gemachte Idee einer solchen Staatengemeinschaft wird im Film nicht nur durch das Bildnis Ofu und Olosegas gestört, sondern über-

dies von den Klängen der ersten Arie der Zauberflöte. Die vormalig mit dem Gedanken des 'Nuestra América' verbundenen Chancen auf die Annäherung an eine Art des Klassenbewusstseins, ist im Angesicht des imperialen Anderen nicht möglich. Es bildet sich aus den historisch-materialistischen Gegebenheiten ökonomischer Hegemonie immer schon ein Genießen heraus. Es ist jenes Genießen, das die eigentliche Unterdrückung und die Utopie der Kollektivität stetig im Verborgenen hält. Ähnlich der Sprache selbst, bleibt die Utopie, wie es Fredric Jameson erklärt, eine Symbolisierung. Dem Realen der Geschichte kann sich nur fortwährend angenähert werden. Über den Bereich des Imaginären aber macht uns *La región salvaje* deutlich, dass kollektive Utopien, ob sie nun der Vergangenheit angehören oder auf die Zukunft deuten, in letzter Konsequenz immer schon die Zustände der Gegenwart abgebildet haben.

Literaturverzeichnis

- Amat Escalante, *La Región Salvaje*, Mantarraya Producciones, Mexiko, 2016.
- Violeta Alarcón Zayas, Relaciones sexo-afectivas através de lo monstruoso en La región salvaje y La forma del agua, In: Martín Farbre; M. Mateu, (Hrsg.): *De lo fantástico y lo inadmisibile*, Valladolid: Editorial Cinestesia, 2019, S. 1–22.
- Johannes Angermüller, Fredric Jameson. Marxistische Kulturtheorie, In: Stephan Moebius, Dirk Quadflieg (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart. 2. erweiterte und aktualisierte Auflage*, Wiesbaden, 2011, S. 359–370.
- BirdLife International, 2020, *Cyanocorax yucatanicus*. The IUCN Red List of Threatened Species published in 2020: <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2020-3.RLTS.T22705693A137744682.en> (5.10.2022).
- Marianne Braig, *Hinterhof der USA? Eine Beziehungsgeschichte*, In: bpb.de, 2011, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/33096/hinterhof-der-usa-eine-beziehungsgeschichte/#footnote-target-6> (zuletzt aufgerufen 1.10.2022).
- Rita Falke, Utopie – Logische Konstruktion und Chimère. Ein Begriffswandel, In: Friedrich Krey; Rudolf Villgrader, (Hrsg.): *Der Utopische Roman*, Darmstadt, 1973.
- Ronald Fernandez, *The Disenchanted Island. Puerto Rico and the United States in the Twentieth Century*, New York, 1992.
- Juan Gonzalez, *Harvest of Empire: A History of Latinos in America*, New York, 2001.

- Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Aus dem Englischen von Katrin Harrasser*, Frankfurt/New York, 2018.
- Marian Harvey, *Mexican Crafts and Craftspeople*. Associated University Presses, Cornwall, 1987.
- Fredric Jameson, *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London/New York, 2005.
- Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, New York, 1981.
- Fredric Jameson, Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future? (1982) In: Fredric Jameson, *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London/New York, 2005, S. 281–196.
- Fredric Jameson, Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism, In: *Social Text 15*, New York, 1986, S. 65–88.
- Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken. Aus dem Französischen von Hans Naumann*, Frankfurt am Main, 1973.
- José Martí, Nuestra América, In: *La partido general*, 30.1.1891, [PDF] <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf> (zuletzt aufgerufen 11.10.2022).
- José Martí, Our America. In: *La Revista Ilustrada Ausgabe 1 (1891)*, New York, 1891.
- Heiko Meiertöns, *The Doctrines of US Security Policy. An Evaluation under International Law*, Berlin, 2010.
- Nancy Morris, *Puerto Rico. Culture, Politics, and Identity*, Westport, 1995.
- Wolfgang Amadeus Mozart; Johann Böhme, *Diess Bildnis ist bezaubernd schön. Die Zauberflöte*, Hamburg, 1791, S. 5 [PDF] <https://resolver.sub.uni-hamburg.de/kitodo/PPN171396628X> (zuletzt aufgerufen 9.10.2022).
- Melanie van der Elsen, The Paradox of Liminality: American Samoa's Attenuated Sovereignty in the Twenty-First-Century American Empire, Nijmegen, 2019, In: *Aspeers. Emerging voices in american studies – Ausgabe 12*, 2019, S. 37-56.
- Chloé Zirnstein, *Zwischen Fakt und Fiktion. Die politische Utopie im Film*, München 2006.
- Alfred Znamierowski, *The World Book of Flags*, London 2002.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Fabians Leiche (Escalante 2016) – 00:36:32
- Abb. 2: Coitus a tergo (Escalante 2016) – 00:13:48
- Abb. 3: Überwuchernde Perspektive (Escalante 2016) – 00:12:41
- Abb. 4: Kompostperspektive (Escalante 2016) – 01:31:19
- Abb. 5: Die Dahlie in der Dusche (Escalante 2016) – 00:07:37
- Abb. 6: Verónica und Fabian (Escalante 2016) – 00:26:21
- Abb. 7: Verónica und Alejandra (Escalante 2016) – 01:05:28
- Abb. 8: Ofu und Olosega (Escalante 2016) – 00:17:14
- Abb. 9: Panamerika als Fluchtpunkt (Escalante 2016) – 01:23:36

II Übersetzung als transnationale Praxis

Alexa Bornfleth
(Tübingen)

Die Zugunruhe der Texte

Erasure Poetry als transnationaler ‚Übertrag‘
in Uljana Wolfs und Christian Hawkeys *sonne from ort*

Abstract

In ihrem *Erasure-Poetry-Band sonne from ort* streichen Uljana Wolf und Christian Hawkey Elizabeth Barrett Brownings *Sonnets from the Portuguese* und Rainer Maria Rilkes Übersetzungen dieser aus und legen so eine experimentelle Form der Übersetzung vor. Auf der Grundlage eines Beispielsonetts und von Wolfs Übersetzungstheorie, mit einem Exkurs zu ähnlichen Konzepten bei Walter Benjamin und Paul Celan, legt der Beitrag dar, inwiefern textuelle Migration durch Übersetzungen sowohl offengelegt als auch befördert wird. Wie die *Erasure Poetry* aufzeigt, können Texte gerade als transnationale und transhistorische Palimpseste von Zeiten und Orten über die Zeit hinweg bestehen.

Einleitung

„Hat nicht jeder Text eine Zugunruhe“?,¹ fragt die Lyrikerin Uljana Wolf in ihrem Essay *Ausweissen, Einschreiben. A Technique for Recording Migratory Orientation of Captive Texts*. Sie vergleicht Texte mit Vögeln und spricht von der Neigung der in einem Käfig ‚gefangenen‘ Texte zur Migration. Wohin also geht der erste Vogelzug der Texte? Schon während der Textgenese gibt es immer andere Texte, die in

1 Uljana Wolf, AUSSWEISSEN, EINSCHREIBEN, oder A TECHNIQUE FOR RECORDING MIGRATORY ORIENTATION OF CAPTIVE TEXTS, in: *Metonymie*, hrsg. von Norbert Lange, Berlin 2014, S. 50–57, hier S. 52.

den Text ‚einwandern‘ – jeder Text ist zu einem gewissen Grad intertextuell. Von den Produzierenden her wandert der Text dann zu den Leser:innen, die bei Wolf das Entscheidende sind. Durch ihre Rezeption und Interpretation wird die ‚Zugunruhe‘ der Texte freigesetzt, der Käfig wird geöffnet.

Eine besondere Art von Leser:innen, die die Doppelrolle von Rezipierenden und Produzierenden einnehmen, sind Übersetzer:innen. Sie sind nicht nur Zielpunkt der textuellen Migration, sondern Ausgangspunkt von weiterer Wanderung, da sie den Käfig hin zu einer ganz neuen Leserschaft öffnen, die wiederum den Text neu interpretiert. Durch Translation wird die Wanderbewegung der Texte der Alltagsbedeutung von ‚Migration‘ angenähert: Texte migrieren über Zeiten und vor allem Orte hinweg. Translation bedeutet Transnationalität im Sinne von *transfere*, sie leistet eine Übertragung von einem Ort zum anderen. Paul Celan, selbst als Dichter immer auch Übersetzer und als Übersetzer immer auch Dichter, beschreibt dieses Unterwegssein der Texte in seiner sogenannten *Bremer Rede* so: „Das Gedicht kann [...] eine Flaschenpost sein“.²

Formelhaft verkürzt sagt Celan: Dichten und Übersetzen bringt Papier über einen Fluss. Uljana Wolf geht noch einen Schritt weiter: „übersetzen macht Papier flüssig“.³ Das Übersetzen ermöglicht neue Interpretationen und fördert die Pluralität der Bedeutungen zutage. Und nun geht es in *Ausweissen*, *Einschreiben* noch um ein Drittes. Es geht um eine Form der Übersetzung und experimentellen Lyrik, die nicht nur Papier über einen Fluss bringt und Papier flüssig macht, sondern auch den Fluss selbst – den Prozess der Übertragung – zu Papier bringt: die sogenannte *Erasure Poetry*. Diese Form von Ausstreichungspoésie, die aus der Bearbeitung und partiellen Löschung eines Prätextes entsteht, nutzt Wolf zur Sichtbarmachung wie zur Beförderung der textuellen Migration und als selbstreflexive, experimentelle Form der Übersetzung. Ausgehend von der eben dargelegten textuellen Migration, die durch Übersetzung intensiviert wird und dem Text ein transnationales Element verleiht, soll im Folgenden untersucht

2 Paul Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1992 [1983], S. 185–186, hier S. 186.

3 Wolf, AUSSWEISSEN, EINSCHREIBEN, S. 54.

werden: Inwiefern legt *Erasure Poetry* zum einen die Wanderbewegungen der Texte und damit ihre inhärente Transnationalität offen (sie bringt den Fluss zu Papier) und inwiefern setzt sie zum anderen die ‚Zugunruhe‘ der Texte frei und damit neue Migration in Gang (sie bringt das Papier weiter über den Fluss)?

Anhand des *Erasure-Poetry*-Bandes *sonne from ort* von Uljana Wolf und Christian Hawkey, einer Bearbeitung von Elizabeth Barrett Brownings *Sonnets from the Portuguese* und Rainer Maria Rilkes Übersetzungen dieser, wird aufgezeigt, dass Wolf und Hawkey ihre *Erasure Poetry* als transnationalen ‚Übertrag‘ verstehen. Der Band *sonne from ort* ist zugleich praktische Realisation von Wolf und Hawkeys Übersetzungskonzeption, bei der sich Überschneidungen mit Walter Benjamin und Paul Celan ergeben. Hawkey und Wolfs sowie Benjamins und Celans Übersetzungstheorien treffen sich darin, dass sie sprachliche Hybridität, transnationale Begegnung und textuelle Migration als die zentralen Elemente ansehen, die das Fortleben von Texten gerade durch Veränderung garantieren. Mit einem Blick auf ein Beispielsonett soll also zuletzt erläutert werden, inwiefern die *Erasure Poetry* Wolfs und Hawkeys eine performative Realisierung dieser Übersetzungstheorien ist und wie sie transnationale Migration deziert als Produktions- und Rezeptionselement nutzt.

1 Zur *Erasure Poetry*

Die von Wolf und Hawkey in *sonne from ort* betriebene *Erasure Poetry* geht als experimentelle literarische Form auf die existentialistische und dekonstruktivistische Philosophie, auf die bildende Konzeptkunst und auf literarische Experimente der 1960er und 1970er Jahre zurück. *Erasure Poetry* meint zunächst eine Art von Lyrik, die durch die Bearbeitung und teilweise Löschung, zum Beispiel in Form des Durchstreichens, Ausweißens oder Schwärzens, eines Prätextes generiert wird. In einem Überblicksartikel von Viola Hildebrand-Schat findet sich die folgende Definition:

„Wörtlich übersetzt verbirgt sich hinter der Bezeichnung ‚Erasure Poetry‘ zunächst nicht mehr als Auslöschpoesie. In erster Linie ist damit Poesie umschrieben, die aus einem schon bestehenden, häufig poetischen Text hervorgeht, wobei in dem Ausgangstext Worte und

Satzteile gelöscht werden und die zurückgelassenen Worte einen neuen Text bilden, der seine poetische Form ursächlich durch das Auslöschen erhält.“⁴

Es gibt also einen Prätext und durch Löschen oder Schwärzen von Teilen dieses Prätextes entsteht aus diesem heraus ein neuer Text, der ihn überschreibt. *Erasure Poetry* spielt mit den Grenzen von Texten über Zeiten und Orte hinweg und hat damit starke Berührungspunkte zu den Themen Transnationalität und Übersetzung.

Erstmals im Druck verwendet wird die später auch von Jacques Derrida unter dem Namen *sous rature* eingesetzte Technik in *Zur Seinsfrage* von Martin Heidegger (1956).⁵ Hier streicht Heidegger unzulänglich gewordene, aber gleichzeitig unumgängliche metaphysische Begriffe wie ‚Sein‘ durch, lässt sie dabei jedoch lesbar.⁶ Außer in der Philosophie sind die Vorläufer der literarischen *Erasure Poetry* in der Bildenden Kunst zu suchen, vor allem in Marcel Duchamps *objets trouvés* und weiteren Formen der dadaistischen Avantgarde wie Collagen von Kurt Schwitters oder Tristan Tzara.⁷ Als erste *Erasure* in der Bildenden Kunst aber, gar als Initiationsakt der Postmoderne, sieht Brian McHale Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* von 1953.⁸ Mit de Koonings Zustimmung hatte Rauschenberg ein Werk des Malers ausgestrichen.

Literarischer Vorgänger der *Erasure Poetry* war die *Found Poetry*.⁹ Als eines der ersten Beispiele nennt Perloff *This Is Just To Say* von

4 Viola Hildebrand-Schat, *Erasure Poetry. Zwischen Poesie und Kunst, Appropriation und Conceptual Writing*, in: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, hrsg. von Annette Gilbert, Bielefeld 2012, S. 299–313, hier S. 302.

5 Vgl. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris 1967, S. 31; John Nyman, *Double/Cross: Erasure in Theory and Poetry*, in: *Electronic Thesis and Dissertation Repository*, London (Ontario) 2018, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5529/> (Zuletzt aufgerufen am 16.09.2023), S. 75.

6 Vgl. ebenda, S. 24.

7 Vgl. Hildebrand-Schat, *Erasure Poetry*, S. 303.

8 Vgl. Brian McHale, *Poetry under Erasure*, in: *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, hrsg. von Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik, Amsterdam und New York 2005, S. 277–301, hier S. 279.

9 Vgl. Marjorie Perloff, *Found Poetry*, in: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, hrsg. von Roland Greene et al., 4. Auflage, Princeton und Oxford 2012, S. 503–504, hier S. 503.

William Carlos Williams von 1934, eine Notiz am Kühlschrank an seine Frau, die Williams durch Versifizierung zum Gedicht machte. Das konkrete Phänomen der *Erasure Poetry* schließlich nahm in den 1960er Jahren seinen Ausgang. Die frühesten Beispiele sind Tom Phillips' *A Humument* (1966), eine Bearbeitung eines vergessenen viktorianischen Romans, Jackson MacLows *5 Biblical Poems* (1968), nach dem Zufallsprinzip vorgenommene Ausstreichungen von Bibelversen, Armand Schwerners *The Tablets* (1968), eine zum Großteil fingierte, bruchstückhafte Übersetzung von mesopotamischen Tontafeln, und Ronald Johnsons *Radi os* (1977), eine Ausweißung von Miltons *Paradise Lost*.

2 Uljana Wolf und Christian Hawkey: *sonne from ort*

Ähnlich wie schon Armand Schwerner mit seinen ausgestrichenen mesopotamischen Tontafeln nutzen Uljana Wolf und Christian Hawkey ihre *Erasure Poetry* in *sonne from ort* zur Reflexion über Übersetzung, Urheberschaft und das literarische Fortleben von Texten durch transnationale textuelle Migration. Und in welchem Genre könnte man sich besser mit diesen Fragen befassen als im Sonett? Als „genuin transkulturelles Genre“¹⁰ ist das Sonett eine Gedichtform, deren Geschichte viele unterschiedliche Nationalliteraturen und Zeiten umspannt und deren Formen über Ländergrenzen hinweg tradiert wurden – man denke etwa an das italienische Petrarca-Sonett, das englische Shakespeare-Sonett oder das französische Ronsard-Sonett. Außerdem haben Shakespeares Sonette, die um die „Two Immortalities“¹¹ – Unsterblichkeit durch Literatur und Fortpflanzung – kreisen, literarisches Fortleben als prototypisches Reflexionsthema von Sonetten etabliert.

Wolf und Hawkey stoßen mit der Wahl der Sonettform also ohnehin auf fruchtbaren transkulturellen Boden und haben sich für ihr *Erasure*-Projekt eine Vorlage gesucht, deren Textgenese und Rezep-

10 Katrin Gunkel, *Poesie und Poetik translingualer Vielfalt. Zum Englischen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wien 2020, S. 126.

11 Leslie A. Fiedler, Some Contexts of Shakespeare's Sonnets, in: *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*, hrsg. von Edward Hubler et al., New York 1962, S. 55–90, hier S. 82.

tionsgeschichte besonders transnational sind. Das Bemerkenswerte an *sonne from ort* ist, dass der Band gleich zwei Prätexte zur Grundlage hat: Elizabeth Barrett Brownings *Sonnets from the Portuguese* von 1850 und Rainer Maria Rilkes Übersetzungen dieser Sonette, die 1907 unter Mithilfe von Alice Faehndrich – deren Verfasserschaft ebenfalls ausgestrichen wurde – auf der Insel Capri entstanden. Zunächst einmal soll diese höchst komplexe Ausgangskonstellation kurz erläutert werden. Die deutschen und englischen Versionen der Sonette sind nebeneinander gedruckt; Hawkey streicht Barrett Browning aus und Wolf Rilke, sodass die beiden *Erasure*-Poet:innen gleichsam ihre jeweilige Vorlage und ihre eigenen Ausstreichungen übersetzen.

In einem vielschichtigen Palimpsest überlagern sich in *sonne from ort* insgesamt fünf Orte, Zeiten und (Liebes-)Paare – drei davon real und zwei fiktiv. Neben der Originaldichterin Elizabeth Barrett Browning in London¹² Mitte des 19. Jahrhunderts und dem in den Sonetten apostrophierten Robert Browning gibt es Anfang des 20. Jahrhunderts die Übersetzer:innen Rainer Maria Rilke und Alice Faehndrich auf Capri sowie die *Erasure*-Poet:innen Uljana Wolf und Christian Hawkey in New York und im Berlin der Gegenwart. Außerdem spielen zwei fiktive Paare aus Portugal im 16. und 17. Jahrhundert eine Rolle. Denn Barrett Brownings *Sonnets from the Portuguese* sind eine Übersetzungsfiktion, als Übersetzung präsentiert, um ihre Privatsphäre zu schützen und sich in die europäische Sonetttradition zu stellen.¹³ Die Sonette wurden ursprünglich in einer Anthologie nach einem Gedicht namens *Catarina to Camoens* veröffentlicht, sodass diese Catarina

12 Viele der *Sonnets from the Portuguese* präsentieren ein lyrisches Ich, dessen Situation ziemlich genau Barrett Brownings persönlicher Lage in ihrer Londoner Zeit entspricht. Schon 1846 aber, vor der Publikation der Sonette, brannte Elizabeth Barrett Browning mit Robert Browning nach Italien durch, wo sie sich zunächst in Pisa, dann in Florenz niederließen. Die Liste der fünf sich überlagernden Orte könnte also noch erweitert werden; es ist jedoch Barrett Brownings London, das von Wolf und Hawkey explizit evoziert werden soll, etwa mit den ‚o‘-Lauten im Titel *sonne from ort*: vgl. Wolf, AUSSWEISSEN, EINSCHREIBEN, S. 56.

13 Vgl. Andreas Wittbrodt, Rainer M. Rilkes Übersetzung der Sonette Elizabeth Barrett Brownings sowie Louise Labés und ihr Bezug zum Petrarkismus, in: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf und Zürich 1999, S. 168–187, hier S. 169.

die Rolle der vermeintlichen Originalautorin der Sonette annimmt.¹⁴ Die portugiesische Poetin Catarina, die ihren geliebten Renaissance-Dichter Luís de Camões anspricht, ist eine Rolle, in der Robert Browning Elizabeth Barrett Browning sah und die sie auch selbst in der umfangreichen brieflichen Korrespondenz des Paares häufig appropriierte.¹⁵

Rilke wiederum interessierte sich unter anderem aufgrund der Nähe zu den *Portugiesischen Briefen* für die Sonette. Denn in den *Portugiesischen Briefen* der Nonne Mariana Alcoforado an Noël Bouton sah er wie auch in Barrett Brownings Sonetten eine große weibliche Liebe ausgedrückt, die von ihm gefeierte ‚intransitive Liebe‘, die auch nach dem Tod über ihr Objekt hinausgeht und keiner Gegenliebe bedarf.¹⁶ Rilke wollte diese große, aber vermeintlich unartikulierte weibliche Liebe in männliches Sprechen übersetzen, einen Auftrag, den er im ebenfalls auf Capri entstandenen Gedicht *Gesang der Frauen an den Dichter* explizit formuliert.¹⁷ Eine weitere Pointe in dieser komplexen Überlieferungsgeschichte aber ist: Auch die *Portugiesischen Briefe*, die von Rilke in der französischen Übersetzung als *Lettres Portugaises* gelesen und ins Deutsche übersetzt wurden, sind nur eine Übersetzungsfiktion und wurden eigentlich vom vermeintlichen französischen Übersetzer Gabriel de Guilleragues selbst geschrieben, was Rilke allerdings nicht bewusst war.¹⁸ Über diesen intertextuellen Verflechtungen

14 Vgl. Carlos Spoerhase, Refabrikationen Rilkes. Uljana Wolfs materielle Poetik der Übertragung, in: *DVjs* 91 (2017), S. 455–477, hier S. 460.

15 Vgl. Brigitte Rath, Exceedingly Non-Monolingual. Associating with Uljana Wolf and Christian Hawkey’s *sonne from ort*, in: *SubStance* 50.1 (2021), S. 76–94, hier S. 89.

16 Die Verbindung zwischen Barrett Browning und Alcoforado zieht Rilkes Freundin Ellen Key in ihrem Essayband *Menschen*. In den *Portugiesischen Briefen* wie im Briefwechsel Barrett Brownings mit Robert Browning sieht sie Manifestationen der „Hoheit der großen Frauenseele“ (Ellen Key, Elisabeth Barrett Browning und Robert Browning, in: dies., *Menschen. Zwei Charakterstudien, autorisierte Übertragung von Francis Maro*, 2. Auflage, Berlin 1904 [1903], S. 85–315, hier S. 143). Vgl. zum Rilke’schen Konzept der intransitiven Liebe Hans-Jürgen Schings, Intransitive Liebe. Herkunft und Wege eines Rilkeschen Motivs. Mit einem Ausblick auf Georg von Lukács, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 445–461.

17 Vgl. Spoerhase, *Refabrikationen Rilkes*, S. 463.

18 Während Bernard Dieterle (Das übersetzerische Werk, in: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel, Stuttgart und Weimar 2004, S. 454–

der fünf Paare – Mariana Alcoforado und Noël Bouton, Catarina und Luís de Camões, Elizabeth Barrett Browning und Robert Browning, Rilke und Alice Faehndrich, Wolf und Hawkey – steht außerdem natürlich das architekturell vorgegebene, abstrakte Paar der Sonettgattung: eine abweisende, makellose Geliebte und ein liebender und werbender Dichter.

3 Uljana Wolf und Christian Hawkey: Textuelle Migration

Die skizzierte vielstufige Textgenese wird bei Wolf und Hawkey pointiert im Titel *sonne from ort* gespiegelt; auch die Eckpfeiler ihrer Übersetzungstheorie lassen sich allein schon aus Titel und Titelei dieses *Erasure-Poetry*-Bandes, der die Theorie von *Erasure Poetry* als Übersetzung performativ umsetzt, ableiten. Das „ort“ im Titel wird passenderweise aus „Portuguese“ gebildet, das als Ausgangssprache nie existierte. Laut Wolf selbst sollen durch die vielen O-Laute Barrett Brownings ‚London‘ und durch die „sonne“ die Insel Capri assoziiert werden.¹⁹ Die verschiedenen Sprachen bleiben neben- und untereinander sichtbar, die Herkunft verkommt zum „ort“. Die Verkürzung der Copyright-Hinweise in der Titelei zu „achwo“²⁰ zeigt, dass neben einer Pluralität von Sprachen auch eine Pluralität von Urheberschaft angenommen wird. Aus dem Hinweis auf Rilke wird „ÜBERTRAG VON“:²¹ Übersetzung ist eine ökonomische Gewinn- und Verlustrechnung, das Augenmerk wird nicht auf Ausgangspunkt und Ziel, sondern auf den Zwischenraum des Transfers gelegt. Es entsteht ein sprachliches Hybrid, die Verluste werden hierbei als Gewinne umco-

479, hier S. 473) die Verfasserschaft Gabriel de Guilleragues als gesichert annimmt, meint Ursula Geitner (Allographie. Autorschaft und Paratext – im Fall der Portugiesischen Briefe, in: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hrsg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek, Berlin 2004, S. 55–99, hier S. 60 und 64), dass die Briefe ursprünglich anonym gewesen seien und die Verfasserschaft bis heute ungeklärt sei.

19 Vgl. Wolf, AUSSWEISSEN, EINSCHREIBEN, S. 56.

20 Christian Hawkey und Uljana Wolf, *SONNE FROM ORT. Ausstreichungen/ Erasures englisch/deutsch nach den „Sonnets from the Portuguese“ von Elizabeth Barrett Browning und den Übertragungen von Rainer Maria Rilke*, Berlin 2012, S. 4.

21 Ebenda, S. 3.

diert. In *Ausweissen, Einschreiben* vergleicht Wolf Übersetzen mit einer Tipp-Ex-Bearbeitung, in der die Fehler produktiv würden: „übersetzen macht Papier flüssig“,²² schreibt sie.

Auch andere von Wolfs Lyrikprojekten wie *falsche freunde*, das sich um die englischen *false friends* dreht, gewinnen ihre Produktivität gerade aus Fehlern.²³ Die weißen Zwischenräume der *Erasure Poetry* sind Tipp-Ex-Linien; die Durchstreichungen vergleicht Wolf mit Kratzspuren – der Text ist ein Vogel, der versucht, aus dem Käfig seiner Seite, seiner Form, seines Produktions- und Rezeptionsortes und seiner Zeit zu fliehen: „Hat nicht jeder Text eine Zugenruhe, wie er so fest installiert auf seiner Seite, und die Spuren im Auge der Leserin, die, wenn sie die Zeichen und den scheinbar leeren Raum darum entziffert, Käfige öffnet.“²⁴ Aufgabe von Übersetzer:innen und Leser:innen ist es in diesem Bild für Wolf²⁵ also, die ‚Zugenruhe‘ der Texte freizusetzen, die als zukunfts offene und nie abgeschlossene Wanderbewegung verstanden wird. Bei dieser Übersetzungskonzeption von Übersetzung als textueller Migration, als transnationalem ‚Übertrag‘, bieten sich zwei Anknüpfungspunkte an Walter Benjamins Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* an: Auch bei Benjamin finden sich das Ideal einer sprachlichen Hybridität und die Idee des Fortlebens eines Werkes gerade durch textuelle Migration über Zeiten und Orte hinweg.

Sprachliche Hybridität drückt sich bei Benjamin in der sogenannten „reine[n] Sprache“²⁶ aus. Ein der reinen Sprache vergleichbares Ideal findet sich auch bei Wolf: In ihrem Gedicht *Doppelgeherrede* aus

22 Wolf, AUSSWEISSEN, EINSCHREIBEN, S. 54.

23 Vgl. Gunkel, *Poesie und Poetik translingualer Vielfalt*, S. 178–179; Roland Berbig, Nur reden, wenn es wie eine Übersetzung klingt. Uljana Wolf – Poetische Welten zwischen Berlin, Krakau und New York, in: *Wechselwirkungen II. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext*, hrsg. von Zoltán Szendi, Wien 2012, S. 189–202, hier S. 201.

24 Wolf, AUSSWEISSEN, EINSCHREIBEN, S. 52.

25 Von Wolf gibt es mehr poetologische Schriften, in denen sie sich explizit theoretisch äußert, aber es ist davon auszugehen, dass sich ihre poetologischen Positionen zu Übersetzung und *Erasure Poetry* auch auf Hawkey übertragen lassen, da das (literarische) Paar in *sonne from ort* genau diese poetologischen Positionen performativ realisiert.

26 Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: ders., *Charles Baudelaire: Tableaux Parisiens. Deutsch und mit einem Vorwort versehen von Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1963 [Heidelberg 1923], S. 7–24, hier S. 13.

dem Band *meine schönste lengevitch* tritt Friedrich Schleiermacher – oder *mr. veilmaker* – im Schlafanzug auf, weil er die Entwicklung hin zur Mehrsprachigkeit verschlafen hat.²⁷ Das von Schleiermacher verurteilte ‚Doppeltgehen‘ zwischen Sprachen ist für Wolf natürlich, als ‚Doppelgeherin‘ wandelt sie zwischen dem Deutschen, dem Englischen und anderen Sprachen, nur mit der Sprache selbst als Heimat. Wolf möchte eine Universalsprache finden, in der „alle anderen Sprachen der Welt sozusagen anwesend sind“.²⁸ Es gibt keine Ausgangs- und Zielsprache mehr, nur noch den Fluss dazwischen, der in der *Erasure Poetry* und Wolfs anderen Lyrikprojekten zu Papier gebracht wird.

4 Walter Benjamin: Hybridisierung und Fortleben

Die zwei entscheidenden Gemeinsamkeiten der Übersetzungskonzeption Walter Benjamins mit Hawkey und Wolf – Hybridisierung der Sprachen und Fortleben der Texte gerade durch Veränderung – sind zugleich die beiden Aspekte, die Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers* in die Nähe romantischer Übersetzungstheorien rücken. Deren Ziel ist nämlich, dass die Übersetzung eine gewisse Fremdheit und Spuren der Originalsprache bewahrt. Etwas messianisch anmutend führt Benjamin das Ideal aus, durch den Kontakt der Sprachen in Übersetzungen einen „Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen“²⁹ zu schaffen, in dem die „reine Sprache“³⁰ erahnt werden könne. Diese ‚reine Sprache‘, vergleichbar mit Wolfs ‚Universalsprache‘, ist eine hybride Sprache der Zwischenräume, in der die babylonische Sprachverwirrung aufgehoben ist. Was Roland Barthes mit seinem *texte générale* für die Texte möchte, die als einzelne Werke künstlich abgegrenzt würden und eigentlich eine Einheit seien,³¹ strebt Benjamin für die Sprachen an; die Übersetzung ist hierbei eine Art eschatologischer Vorgriff auf die endgültige Erfüllung. Anders als bei Wolf und Hawkey jedoch ordnet sich eine Benjamin’sche Übersetzung, obgleich

27 Vgl. Gunkel, *Poesie und Poetik translingualer Vielfalt*, S. 225.

28 Berbig, *Nur reden, wenn es wie eine Übersetzung klingt*, S. 201.

29 Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 15.

30 Ebenda, S. 13.

31 Vgl. Roland Barthes, *De l’œuvre au texte*, in: ders., *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 69–77, hier S. 69–70.

nicht im herkömmlichen Sinne treu, trotz ihres hybriden Charakters dem Original unter, sieht die Übersetzung gar als Dienst an diesem.

Passend zur Palimpsest-Metapher der fortwährenden Überschreibungen, die auch in Genettes Intertextualitätsverständnis und für die *Erasure Poetry* eine Rolle spielt, schreibt Benjamin außerdem: „Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.“³² Die Übersetzung, die einen Schein erzeugt, durch den das Original im Lichtverhältnis der ‚reinen Sprache‘ steht: Hier drängt sich neben der Metapher des Palimpsestes für Übersetzung und *Erasure Poetry* auch Freuds Bild des Wunderblocks auf. Beim Schreiben auf dem Wunderblock, einem Kinderspielzeug ähnlich der heutigen Zaubertafel, drückt der Stift ein Deckblatt in eine Wachstafel ein; auf dem Deckblatt wird dann die Schrift sichtbar. Die Schrift verschwindet wieder, sobald das Deckblatt von der Wachstafel abgehoben wird – dennoch bleiben auf der Tafel Spuren des Geschriebenen zurück, die bei passenden Lichtverhältnissen erkennbar sind.³³ Aleida Assmann, die Schriftmetaphern wie Freuds Wunderblock und das Palimpsest unter dem Paradigma des Gedächtnisses referiert, zieht eine Verbindung zwischen Analytiker:innen, Archäolog:innen und Philolog:innen:³⁴ Der Analytiker bei Freud wie der Übersetzer bei Benjamin und die *Erasure*-Poetin bei Wolf vollbringen eine philologische Leistung, die als Deckblatt des Wunderblocks oder als oberste Schicht des Palimpsestes die alte Schrift überschreibt, aber auch ein neues Licht auf sie wirft. Es ist ein Licht, das, um wieder zu Benjamin zurückzukommen, „nur um so voller aufs Original [fällt].“³⁵

Der zweite für die *Erasure Poetry* als experimentelle Übersetzung sowie für die Romantik wichtige Aspekt sind Benjamins Reflexionen zum Weiterleben eines Werkes, die Wolfs und Hawkeys Konzept der textuellen Migration ähneln. Während die Romantiker das Fortbestehen eines Textes dadurch gewährleistet sahen, dass der Text in der ro-

32 Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 20.

33 Vgl. Uwe Wirth, Archiv, in: *Grundbegriffe der Medientheorie*, hrsg. von Alexander Roesler und Bernd Stiegler, Paderborn 2005, S. 17–27, hier S. 21–22.

34 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 154.

35 Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 20.

mantischen Kritik als zukunfts-offenes Fragment ständiger Revision und Aktualisierung ausgesetzt war,³⁶ ist es bei Benjamin die Übersetzung, die das „Leben des Originals“ als dessen „stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung“ garantiert.³⁷ ‚Entfaltung‘ bedeutet dabei Veränderung: „Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.“³⁸ Theodor W. Adorno, zeitlebens stark vom *Zeitschrift-für-Sozialforschung*-Beiträger Benjamin beeinflusst, äußert sich später in seiner *Ästhetischen Theorie* ähnlich über das Fortbestehen von Kunstwerken: „Am Ende ist ihre Entfaltung eins mit ihrem Zerfall.“³⁹ Wie die *Erasure Poetry* zeigt, liegen ‚Wandlung und Erneuerung‘, ‚Zerfall‘, Löschen und Bewahren, nah beieinander. Die Veränderlichkeit des Textes, die auch einen gewissen Zerfall impliziert, ist diesem von vornherein eingeschrieben – vergleichbar mit den Kratzspuren des Textes bei Wolf, der schon *a priori* über seinen Käfig hinauswachsen möchte. Übersetzung wird von Benjamin beinahe als teleologischer Auftrag gesehen, da dem Original seine Übersetzbarkeit und Veränderlichkeit als Bestrebungen inhärent sind.⁴⁰

Ein in seiner Übersetzungskonzeption ebenfalls von Walter Benjamin beeinflusster Dichter-Übersetzer war Paul Celan, auf den als nächstes einzugehen ist. Auch bei Celan spielen passend zu Wolf und Hawkey Grenzübergänge und die an einer Textgenese beteiligten Personen als Körper und Individuen, die sich über Zeit und Ort hinweg begegnen, eine wichtige Rolle.

5 Paul Celan: Begegnung

Paul Celans Dichtungs- und Übersetzungskonzeption soll hier vor allem aus zwei poetologischen Reden rekonstruiert werden, die er anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises 1958 und des Büchner-Preises 1960 hielt, aus der sogenannten *Bremer Rede* und der

36 Vgl. ebenda, S. 16.

37 Ebenda, S. 10.

38 Ebenda, S. 12.

39 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno, 19. Auflage, Frankfurt am Main 2012 [1970], S. 266.

40 Vgl. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 8.

Meridian-Rede. Seine Aussagen beziehen sich auf Dichtung, aber da Celan sich als Dichter-Übersetzer verstand und betätigte, und viele seiner poetologischen Positionen sich erst in und durch seine Übersetzungen herauskristallisierten, ist von einer Übertragbarkeit der Überlegungen auszugehen. Übersetzen ist bei Celan das Über-Setzen einer Flaschenpost von einem Ufer zum anderen beziehungsweise zum Anderen, sie bringt Papier über einen Fluss. In der *Bremer Rede* heißt es:

„Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.“⁴¹

Wo findet man besseres ‚Herzland‘ als bei anderen Übersetzer:innen? Mit Übersetzer:innen und anderen Dichter:innen fühlte Celan sich über Zeit und Ort hinweg, wie durch einen Meridian, verbunden.

Der Meridian ist neben der Flaschenpost das zweite Leitbild, mit dem Celan seine Konzeption von Dichtung und Übersetzung als Begegnung illustriert. In der nach diesem Bild benannten *Meridian-Rede* scheitert der Dichter daran, mit „sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte“⁴² den Ort seiner Herkunft zu finden. Stattdessen findet er „eine Art Heimkehr“⁴³ in der Sprache. Und er findet eine Verbindungslinie: Ein Meridian ist ein halber Längengrad, der alle Orte verbindet, an denen gleichzeitig Mittag ist – alle *sonnen*, die zur gleichen Zeit an verschiedenen *orten* scheinen. Wer ein Gedicht liest oder übersetzt, für den scheint etwas von dessen Sonne durch den Text hindurch. In der *Meridian-Rede* heißt es:

„Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende. Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in

41 Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, S. 186.

42 Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*. Darmstadt, am 22. Oktober 1960, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1992 [1983], S. 187–202, hier S. 202.

43 Ebenda, S. 201.

sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*.“⁴⁴

Literatur wird bei Celan wie bei Benjamin, Wolf und Hawkey also synchron als transnationales und diachron als transhistorisches Palimpsest von Zeiten und Orten gedacht. Die bisher bei Wolf und Hawkey, Benjamin und Celan genannten Aspekte – die da wären: Hybridität der Sprachen, textuelle Migration, Fortleben durch Veränderung, eine Pluralität von Urheberschaft, Sprache als neue Heimat und eine Begegnungspoetik – sollen nun anhand eines konkreten *Erasure Poems* aus *sonne from ort*, Sonett XXIX, aufgezeigt werden.

6 *sonne from ort*: Sonett XXIX

Zunächst ist etwas Kontext zum Originalsonett von Elizabeth Barrett Browning und Rainer Maria Rilkes Übersetzung zu liefern:

“XXIX

I think of thee! –my thoughts do twine and bud
About thee, as wild vines, about a tree,
Put out broad leaves, and soon there’s nought to see
Except the straggling green which hides the wood.
Yet, O my palm-tree, be it understood
I will not have my thoughts instead of thee
Who art dearer, better! Rather, instantly
Renew thy presence; as a strong tree should,
Rustle thy boughs and set thy trunk all bare,
And let these bands of greenery which insphere thee,
Drop heavily down, –burst, shattered everywhere!
Because, in this deep joy to see and hear thee
And breathe within thy shadow a new air,
I do not think of thee – I am too near thee.”⁴⁵

Das englische Sonett XXIX von Barrett Browning dreht die petrarkistische Konvention um: Ein weibliches lyrisches Ich spricht den Geliebten an und fordert ihn auf, ihre Gedanken und ihre Verse durch seine

44 Ebenda, S. 202.

45 Elizabeth Barrett Browning, *Sonnets from the Portuguese*, Project Gutenberg 1999, zuletzt aktualisiert am 13.01.2015, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2002/pg2002-images.html> (Zuletzt aufgerufen am 17.09.2023), Sonett XXIX.

Anwesenheit und sexuelle Vereinigung zu ersetzen. Dies wird mit den Metaphern der Ranken und Blätter (Barrett Browning, V. 2: “wild vines”, V. 10: “bands of greenery”) ausgedrückt, die sich um einen Baum (V. 2: “tree”, V. 9: “trunk”) legen. Die Ranken sind die – auch als Verse versprachlichten – Gedanken an den Geliebten, die das reale Liebesobjekt, hier den Baum, überdecken und verfehlen. Rilke übernimmt das Austauschverhältnis zwischen Geliebtem und Gedanken, abstrahiert jedoch stärker und mildert die sexuellen Anspielungen ab. Formal intensiviert er das „Drängen“,⁴⁶ indem er substantivierte Verben, Partizipien im Aktiv, Enjambements und daktylische Abweichungen vom Jambus einsetzt.

Wolf und Hawkey realisieren nun performativ, was Barrett Browning theoretisch ausführt. Vielmehr als eine Verunstaltung des Originals ist ihre *Erasure Poetry* dessen Umsetzung und Radikalisierung. Sie zerreißen die Verse des Gedichts, die Gedanken, die Blätterranken: Das Gedicht löscht sich selbst aus, Sprache als spatio-temporaler Aufschub hat in der Anwesenheit des Geliebten ihren Daseinsgrund eingeblüht. Weder der Geliebte noch das Gedicht sind wie in den Sonettkonventionen üblich noch unantastbar. Hawkey macht aus Barrett Brownings Sonett:⁴⁷

“I THINK of thee! – my thoughts / / / / Yet, O / / / / / these bands
of greenery / / / breathe within [...] a new air, / too near thee”⁴⁸

Bei Hawkey sind die “bands of greenery” (Barrett Browning, V. 10) also schwarze Ausstreichungslinien, denen in einer neuen Zeit und an einem neuen Ort neues Leben eingehaucht wird, die aber trotzdem noch nah am Original sind. In Wolfs Ausstreichung von Rilkes Übersetzung heißt es noch verkürzter:

46 Rainer Maria Rilke, *Elizabeth Barret-Browning. Sonette aus dem Portugiesischen. Übertragen durch Rainer Maria Rilke*, Leipzig 1925, S. 31, Sonett XXIX, V. 4.

47 Anmerkung zur Zitation von *Erasure Poetry*: Die Anzahl der Versumbrüche wird durch die Anzahl der Virgeln markiert, komplett ausgestrichene Verse werden nur durch eine Virgel repräsentiert. Wenn innerhalb eines Verses zwischen zwei Wörtern ein Wort, mehrere Wörter, Wortteile oder Satzzeichen ausgestrichen wurden, wird dies mit ‚[...]‘ angezeigt. Da die Versstruktur trotz der Ausstreichungen erkennbar bleibt, wird die konventionelle Verszählung verwendet, d.h., auch komplett ausgestrichene Verse werden bei der Nummerierung als Verse gezählt.

48 Hawkey und Wolf, *SONNE FROM ORT*, S. 62, Sonett XXIX.

„ICH denk / mit breiten / / / / / / / / / / rissen / -Ah / /“⁴⁹

Wolf reißt nicht nur Rilkes Verse, sondern auch einzelne Wörter auseinander, aus „-Ahnen“ (Rilke, V. 12) wird „-Ah“. Weibliche Rezeption des Geliebten und weibliches Rezipiertwerden durch Rilke werden zur weiblichen Produktion, zu einem ausgestoßenen Seufzer. Die akzentuierte Präsenz der vielen Personen und Urheber:innen über Orte und Zeiten hinweg hat eine stärkere Körperlichkeit und Mündlichkeit der Sprache zur Folge. Übrig bleibt ein geseufztes „Ah-“, eine Art von Sprache, die sich mit der Anwesenheit des Geliebten und des Originaltextes versöhnen lässt und das starre Austauschverhältnis zwischen Sprache(n) und Körper aushebelt.

Insgesamt macht Sonett XXIX von Wolf und Hawkey die unterschiedlichen Schichten der transnationalen Begegnung deutlich: Die petrarkistische Tradition der Unantastbarkeit des Geliebten, Barrett Brownings schon angedachte Übertragung auf die Unantastbarkeit des Textes und die Rilke'sche Umwandlung weiblicher Liebe in männliche Produktion, was bei Hawkey und Wolf dann wieder umgekehrt wird. Hawkey stellt mit der „new air“ (Hawkey, V. 13) den anderen Produktions- und Rezeptionskontext der *Erasures* heraus, der für ein Fortleben der Sonette als grünes Leben – paradoxerweise gerade in schwarzen Strichen – notwendig ist.

7 Fazit

Die neuen Produktions- und Rezeptionskontexte, die im Beispiel von Sonett XXIX explizit angesprochen werden, sind eines der Elemente, das die *Erasure Poetry* mit dem Thema der Transnationalität in Verbindung bringt. Transnationalität wird in ihr dezidiert für die Produktion wie Rezeption genutzt. Die Migration, die ein Text durchlaufen hat, soll in der Textproduktion ausgestellt werden; die *Erasure Poems* sind dann wiederum darauf angelegt, diese textuelle Migration in der Rezeption weiterzuführen und von zukünftigen Leser:innen ebenfalls revidiert zu werden. Mit diesem Verständnis von Literatur setzt sich die *Erasure Poetry* nicht völlig über die Prämissen ihrer Originaltexte hinweg. Vielmehr wird die inhärente Transnationalität und Intertextua-

49 Ebenda, S. 63, Sonett XXIX.

lität jeglicher Literatur exponiert und radikaler umgesetzt – Literatur wird als zukunftsoffenes Palimpsest von Zeiten und Orten gedacht.

In der *Erasure Poetry* nähern sich, wie in der Übersetzung, Lesen und Schreiben, Interpretation und Produktion an, das Endprodukt changiert zwischen Autonomie und Abhängigkeit vom Original, zwischen Löschung und Bewahrung. Dementsprechend legen Wolf und Hawkey mit *sonne from ort* eine *Erasure Poetry* vor, die zugleich performativ realisierte Übersetzungstheorie ist. Übersetzen ist Über-Setzen von einem Ort und einer Zeit zum anderen: Sie bringt, wie in Celans Bild der Flaschenpost, Papier über einen Fluss. Dazu kommt, dass, wie Wolf sagt, durch Übersetzung das Papier flüssig wird. Eine Pluralität von Urheberschaft und Bedeutungen wird zutage gefördert, ob dies nun, je nach Bild, durch Beschreiben eines neuen Deckblatts auf dem Wunderblock, durch Abschaben eines Pergaments oder durch Bearbeitung mit einem schwarzen Stift oder Tipp-Ex geschieht.

Bei dieser Bearbeitung verändert sich der Text unweigerlich, aber lebt gerade durch diese Veränderung fort. Die *Erasure Poetry* überschreibt ihr Original – sie interpretiert und beleuchtet es neu, verdeckt es aber auch an anderen Stellen. Zentral sind für Wolf und Hawkey, womit sich Gemeinsamkeiten zu Walter Benjamins und Paul Celans Übersetzungskonzeptionen ergeben, sprachliche Hybridität, persönliche transnationale wie transhistorische Begegnung, was sich in einem körperlichen Sprechen spiegelt, und das Überdauern von Texten gerade aufgrund ihrer Veränderlichkeit. Die verschiedenen Sprachen und Urheber:innen sind neben- und untereinander präsent, entscheidender als das ‚Woher‘ des Textes ist das ‚Wohin‘. Dieses ‚Wohin‘, der Prozess des Transfers auf dem Fluss, wird selbst zu Papier gebracht, indem die verschiedenen Sprachen und Schichten sich überlagern und ihre Reibungen offen ausgestellt werden. Das ‚Woher‘ hingegen, der Ort der Herkunft, löst sich zugunsten von Sprache selbst als neuer Heimat auf.

In der Betonung des Transfers liegt auch die Chance, das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie zu verschieben, etwa hinsichtlich der Kanonbildung, Sprecherpositionen und Geschlechterverhältnissen. Im Hinblick darauf, was für Wiederaneignungen die *Erasure Poetry* zu leisten imstande ist, wären auch Forschungen an der Schnittstelle von Transnationalität, Postkolonialismus und Archivtheorie gewinnbringend. So gibt es einen reichen Output an postkolonialer *Erasure Poetry*, von Tracy K. Smiths Bearbeitung *Declaration* der *Declaration*

of *Independence* bis hin zu Marlene NourbeSe Philips *Zong!*, dessen Titel sich auf ein Sklavenmassaker auf dem britischen Schiff *Zong* im Jahr 1781 bezieht und das sich aus Textfragmenten eines Rechtsentscheids zu diesem Fall zusammensetzt. *Erasure Poetry* aus dem Blickwinkel der Transnationalität zu betrachten, ließe sich also nicht nur auf eine selbstreflexive, übersetzungstheoretische Art und Weise tun, sondern auch aus einer machtkritischen, geschichtsbewussten Perspektive.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Barrett Browning, Elizabeth, *Sonnets from the Portuguese*, Project Gutenberg 1999, zuletzt aktualisiert am 13.01.2015, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2002/pg2002-images.html> (Zugriff am 17.09.2023).
- Hawkey, Christian und Uljana Wolf, *SONNE FROM ORT. Ausstreichungen/Erasures englisch/deutsch nach den "Sonnets from the Portuguese" von Elizabeth Barrett Browning und den Übertragungen von Rainer Maria Rilke*, Berlin 2012.
- Rilke, Rainer Maria, *Elizabeth Barret-Browning. Sonette aus dem Portugiesischen. Übertragen durch Rainer Maria Rilke*, Leipzig 1925.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno, 19. Auflage, Frankfurt am Main 2012 [1970].
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Barthes, Roland, De l'œuvre au texte, in: ders., *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 69–77.
- Benjamin, Walter, Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., *Charles Baudelaire: Tableaux Parisiens. Deutsch und mit einem Vorwort versehen von Walter Benjamin*, Frankfurt am Main 1963 [Heidelberg 1923], S. 7–24.
- Berbig, Roland, Nur reden, wenn es wie eine Übersetzung klingt. Uljana Wolf – Poetische Welten zwischen Berlin, Krakau und New York, in: *Wechselwirkungen II. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext*, hrsg. von Zoltán Szendi, Wien 2012, S. 189–202.
- Celan, Paul, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1992 [1983], S. 185–186.

- Celan, Paul, Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1992 [1983], S. 187–202.
- Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris 1967.
- Dieterle, Bernard, Das übersetzerische Werk, in: *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel, Stuttgart und Weimar 2004, S. 454–479.
- Fiedler, Leslie A., Some Contexts of Shakespeare's Sonnets, in: *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*, hrsg. von Edward Hubler et al., New York 1962, S. 55–90.
- Geitner, Ursula, Allographie. Autorschaft und Paratext – im Fall der Portugiesischen Briefe, in: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hrsg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek, Berlin 2004, S. 55–99.
- Gunkel, Katrin, *Poesie und Poetik translingualer Vielfalt. Zum Englischen in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wien 2020.
- Hildebrand-Schat, Viola, Erasure Poetry. Zwischen Poesie und Kunst, Appropriation und Conceptual Writing, in: *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, hrsg. von Annette Gilbert, Bielefeld 2012, S. 299–313.
- Key, Ellen, Elisabeth Barrett Browning und Robert Browning, in: dies., *Menschen. Zwei Charakterstudien*, autorisierte Übertragung von Francis Maro, 2. Auflage, Berlin 1904 [1903], S. 85–315.
- McHale, Brian. Poetry under Erasure, in: *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, hrsg. von Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik, Amsterdam und New York 2005, S. 277–301.
- Nyman, John, Double/Cross: Erasure in Theory and Poetry, in: *Electronic Thesis and Dissertation Repository*, London (Ontario) 2018, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5529/> (Zugriff am 16.09.2023).
- Perloff, Marjorie, Found Poetry, in: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, hrsg. von Roland Greene et al., 4. Auflage, Princeton und Oxford 2012, S. 503–504.
- Rath, Brigitte, Exceedingly Non-Monolingual. Associating with Uljana Wolf and Christian Hawkey's *sonne from ort*, in: *SubStance 50.1* (2021), S. 76–94.
- Schings, Hans-Jürgen, Intransitive Liebe. Herkunft und Wege eines Rilkeschen Motivs. Mit einem Ausblick auf Georg von Lukács, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2017, S. 445–461.
- Spoerhase, Carlos, Refabrikationen Rilkes. Uljana Wolfs materielle Poetik der Übertragung, in: *DVjs 91* (2017), S. 455–477.

- Wirth, Uwe, Archiv, in: *Grundbegriffe der Medientheorie*, hrsg. von Alexander Roesler und Bernd Stiegler, Paderborn 2005, S. 17–27.
- Wittbrodt, Andreas, Rainer M. Rilkes Übersetzung der Sonette Elizabeth Barrett Brownings sowie Louise Labés und ihr Bezug zum Petrarkismus, in: *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. von Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf und Zürich 1999, S. 168–187.
- Wolf, Uljana, AUSSWEISSEN, EINSCHREIBEN, oder A TECHNIQUE FOR RECORDING MIGRATORY ORIENTATION OF CAPTIVE TEXTS, in: *Metonymie*, hrsg. von Norbert Lange, Berlin 2014, S. 50–57.

Chandrika Kumar
(Dehradun)

Die Übersetzung als Form transnationalen Schreibens und ihr Beitrag zur Komparatistik: Einige Überlegungen am Beispiel von Marshall Rosenberg

Abstract

Die Behauptung, dass, was von Autor:innen geschrieben worden ist, sei es fiktionale oder nicht-fiktionale Werke, als Literatur gelten soll, ist für die Komparatistik von großem Belang. Denn diese Werke, sowohl Fiktion als auch nicht-Fiktion, spielen in der Komparatistik eine entscheidende Rolle. Es ist nicht zu übersehen, dass in der Komparatistik eine ebenso wichtige Rolle dem Übersetzen eingeräumt wird, denn das Übersetzungsverfahren stellt oft Texte zur Verfügung, welche mit anderen Texten verglichen werden. In diesem Verfahren wird die Grenze einer Sprache, so weiterhin auch die Grenze einer Kultur, Region und Nation überschritten. Dadurch gewinnt die Übersetzung einen Charakter in der Form transnationalen Schreibens.

1 Einführung

Dieser Beitrag¹ befasst sich in erster Linie mit der Übersetzung als Form transnationalen Schreibens. Ein anderes Wort für die Tätigkeit

1 Meinem ehemaligen Mentor, Herrn Prof. Dr. Balasundaram Subramanian (1952–2023), ist dieser Beitrag in liebevoller Erinnerung gewidmet. Als Professor der Germanistik und der politischen Philosophie hat er an Institutionen, wie am IIT-Madras, an der JNU in Neu-Delhi und am IIT-Mandi in Indien gearbeitet. Als Forschungsstipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung hat er in Dresden, Jena und Bielefeld gewirkt. Er hat die indische Goethe-Gesellschaft mitbegründet und die Forschungsfelder, wie Rilke- und Kassner-Studien sowie die Weimarer Klassik mit seinen zahlreichen Beiträgen bereichert. Prof. Subramanian hat mir und meinesgleichen mehrfach mit seinen philosophischen Einsichten und großzü-

des Übersetzens im Deutschen ist ‚Sprachmittlung‘, die nach Jörn Albrecht einerseits keine begrifflichen Missverständnisse hervorruft und andererseits sowohl den mündlichen, als auch den schriftlichen Aspekt des Übersetzens in Betracht zieht.² Das Übersetzen bzw. Sprachmitteln ist kein neues Unternehmen, denn ihre Praxis dauert an, seitdem es mehr als eine Sprache gibt. Die Sprache gilt als Ausdrucksweise³ eines Volkes sowie dessen Kultur. In jeder Kultur sind verschiedene nützliche und schöpferische Werke über die Jahrhunderte bedingt durch ihre entsprechende Sprache entstanden. Mehrfaches Lesen und Auslegen von einigen Werken hat sie nicht nur am Leben gehalten, sondern auch zu ihrer Bedeutung beigetragen. Die Sprache und Kultur, die diese Werke pflegen, haben seit dem Ende des 18. Jahrhunderts eine Angehörigkeit zum Nationalstaat. Allerdings gibt es stets Versuche, nach wie vor die Grenzen des Nationalstaates zu überschreiten, sodass die Werke einer Sprachkultur ebenso den anderen Sprachkulturen und deren Völkern zugänglich sein und zugutekommen können. Diese grenzüberschreitenden Versuche treten in erster Linie in der Übersetzung auf und so gewinnt sie einen transnationalen Charakter. Weiterhin gibt das Übersetzen als sprachkulturelles und transnationales Unternehmen Anlass zur Komparatistik oder vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft.

Zudem liegen im Übersetzungsverfahren der Text und sein Kontext zugrunde – sowohl vor, als auch während und nach der Übersetzung. Deshalb spielt der Begriff ‚Text‘ ebenso eine wichtige Rolle bei der Übersetzung wie der Ausgangssprache, der Zielsprache und deren Kulturen. Ruft die Sprachkultur verschiedene Werke ins Leben, so macht die Übersetzung diese Werke meines Erachtens im Sinne von Roland Barthes⁴ zum Text. Nach Barthes gibt es zwar keinen materiel-

gigen Unterstützungen auf dem Lebensweg beigestanden. Nach kurzer Krankheit ist er am 5. Mai 2023, innerhalb eines Tages meiner Ankunft in Bremen zur Teilnahme am 13. Studierendenkongress Komparatistik (4.–6. Mai 2023 an der Universität Bremen) zum Thema Literatur und Transnationalität, verstorben.

- 2 Siehe dazu: Albrecht, Jörn. *Übersetzung und Linguistik*. 2. überarbeitete Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2013. Hier S. 54.
- 3 Siehe dazu: Surana, Vibha. *Die Europhonie der Kultur; Deutsch-indische Abmomente*. München: IUDICIUM Verlag, 2009. Hier S. 61.
- 4 Siehe dazu: Barthes, Roland. „Vom Werk zum Text“. *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. Stephan Kammer und Roger Rüdike. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005. S. 40–51.

len Unterschied zwischen dem Werk und dem Text, aber es ist durch die ‚Verschiebung‘ oder ‚Umkehrung‘ des Begriffs ‚Werk‘, dass der Text als ein neuer Gegenstand erhalten wird.⁵ Dennoch kann man den Text, so Barthes, als Gegenstand nicht „zeitlich veranschlagen“⁶. Der trefflichste Unterschied zwischen dem Werk und dem Text liegt nach Barthes darin, dass das Werk „ein Bruchstück Substanz“⁷ ist, wohingegen der Text „ein methodologisches Feld“⁸ ist. Ferner ist der Text „nicht die Zersetzung des Werks, sondern das Werk ist der imaginäre Schweif des Textes“⁹. Das Werk befindet sich auf dem Regal einer Bibliothek, aber der Text kann nicht dort enden.¹⁰ Seine konstitutive Bewegung ist die Durchquerung der Werke, die Durchquerung mehrerer Werke.¹¹ Der Text ist auf diese Weise etwas Neues, eine neue Produktion, sei es in der Form einer neuen Bearbeitung, Interpretation oder Übersetzung.

Die Begriffe ‚Text‘ und ‚Kultur‘ sind recht diskutabel und haben trotz umfangreicher Forschung keine eindeutige Bedeutung, dennoch lohnt es sich, aus der indoeuropäischen bzw. interkulturellen Perspektive den Beitrag der indischen Germanistin Vibha Surana in Betracht zu ziehen.¹² Der Text soll im Indischen¹³ als *Paatha*¹⁴ gelten, wobei „nicht nur der poetische Text, sondern auch der Mensch als Akteur im Mittelpunkt [steht].“¹⁵ In dieser Auffassung des Textes spielt der Mensch als Akteur die Rolle der Leser:innen, Ausleger:innen und Überset-

5 Vgl. Barthes, „Vom Werk zum Text“, S. 41.

6 Ebd.

7 Ebd. S. 42.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Vgl. Ebd.

11 Vgl. Ebd.

12 Siehe dazu: Surana, Vibha. *Die Europhonie der Kultur; Deutsch-Indische Aha-Momente*. München: IUDICIUM Verlag, 2009. Besonders Kapitel II (S. 32–62) für den Kulturbegriff und Kapitel III (S. 63–99) für den Textbegriff.

13 Mit dem Wort ‚Indisch‘ sind hier nur die Sprachen ‚Hindi‘ und ‚Sanskrit‘ gemeint. In Indien gibt es zahlreiche Sprachen, aber der Autor verfügt ausschließlich über die zwei genannten Sprachen hier.

14 Im Deutschen bedeutet das Wort *Paatha* sowohl eine Lektion als auch eine Lektüre.

15 Surana, Vibha. *Die Europhonie der Kultur; Deutsch-Indische Aha-Momente*. München: IUDICIUM Verlag, 2009. S. 81.

zer:innen. Wenn es aber sich um den Begriff ‚Kultur‘ handelt, revidiert Surana die Auslegung dieses Begriffes und suggeriert, dass ‚Kultur‘ „in Anlehnung an das Sanskrit morphologisch gesehen [aus] zwei Hälften: *Kul-* und *-tur*“¹⁶ besteht und sich als „das Verweilen, das Verhalten, das Handeln, das Agieren, das Sich-Manifestieren einer Gemeinschaft, eines Kollektivs“¹⁷ bezeichnen lässt.

Im Folgenden wird zunächst darauf eingegangen, wie anhand der Übersetzung ein Werk zu Text wird. Danach wird in Schritten auf das Verhältnis der Übersetzung zur Transnationalität und Komparatistik eingegangen. Schließlich wird über die vorhin erwähnten Standpunkte am Beispiel von Marshall Rosenberg und der deutschen Übersetzung von seinem Beitrag zur gewaltfreien Kommunikation diskutiert, um zu begründen, dass die Übersetzung im Großen und Ganzen eine Form transnationalen Schreibens ist und dass sie in der Komparatistik bzw. vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft eine äußerst wichtige Rolle spielt.

2 Die Stellung der Übersetzung bei der Wandlung *Vom Werk zum Text*

Roland Barthes (1915–1980) gilt als ein bedeutender Semiotiker des 20. Jahrhunderts. Sein Beitrag zum Textbegriff – und v.a. sein Aufsatz *Vom Werk zum Text* – ist in diesem Kontext von großer Bedeutung. Die in diesem Aufsatz erwähnten sieben Thesen Barthes’ führen die Wandlung des Werks zum Text herbei. Es ist angebracht, an dieser Stelle hinzuzufügen, dass ebenfalls in der Übersetzung ein Werk zu einem Text wird. Dabei muss angemerkt werden, dass selbst der hier angeführte Aufsatz *Vom Werk zum Text* von Roland Barthes eine Übersetzung aus dem Französischen ist. Das Original erschien zunächst 1971 unter dem Titel *De l'œuvre au texte* und die deutsche Übersetzung dieses kritischen Essays wurde viele Jahre später, erst 2004, im Suhrkamp Verlag veröffentlicht.

16 Ebd. S. 57.

Die erste Hälfte *Kul-* ist nach Surana das Sanskrit-Morphem *Kul(a-)* und bedeutet im Großen und Ganzen „eine Gemeinschaft, eine Gruppe, ein Kollektiv“, während die zweite Hälfte *-tur* als das gebundene deutsche Morphem mit dem Sanskrit Morphem *-char* verwandt ist und „sich aufführen, sich verhalten, verfahren, handeln [usw.]“ heißt. Ebd. S. 57–58.

17 Ebd. S. 58.

Roland Barthes geht es in diesem Aufsatz vor allem darum, „die Beziehung zwischen dem Schreiber, dem Leser und dem Beobachter (dem Kritiker) zu relativieren.“¹⁸ Es ist deshalb von Relevanz, an dieser Stelle zu bemerken, dass selbst der/die Akteur:in der Übersetzung im Prinzip ein:e engagierte:r Leser:in, Beobachter:in und Kritiker:in des Werkes ist. Die Übersetzer:innen bringen zunächst als Leser:innen und Beobachter:innen ein Werk als einen Text in eine andere Sprache und zeigen ihn der Leserschaft der Zielsprache auf. So „existiert der Text [der Übersetzung] innerhalb eines Diskurses“¹⁹ und „erweist sich in einer Arbeit, einer Produktion.“²⁰ Zugleich habe der Text der Übersetzung eine „konstitutive Bewegung“²¹, indem er von einer Sprache in die andere „durchquert“²². Das sind laut der ersten These Barthes’ die Kriterien eines Textes, die die Übersetzung schon im Prinzip erfüllt und ein Werk zu einem Text macht.

Ferner begibt sich der Text nach Barthes „an die Grenzen der Äußerungsregeln“²³, so die zweite These. Dass die Übersetzung sich an die Äußerungsregeln ihrer Zielsprache hält, liegt schon im Wesen derselben. Sonst würde sie eine verfremdende Wirkung verursachen. In der dritten These heißt es: „ein Werk, dessen durch und durch symbolisches Wesen konzipiert, perzipiert und rezipiert wird, ist ein Text.“²⁴ Der Text, ist nach Barthes, wie die Sprache „strukturiert“.²⁵ Die drei Anhaltspunkte dieser These, nämlich die Konzeption, Perzeption und Rezeption eines Werkes machen es zu einem Text. Das trifft der Übersetzung vollkommen zu, denn jede Übersetzung hängt von der Konzeption, Perzeption und Rezeption des Originals ab. Ohne das symbolische Wesen eines Werkes zu konzipieren, kann gar keine Übersetzung zustande kommen. Die Übersetzung erfolgt wohl immer nach der Perzeption des Originals durch den/die Akteur:in derselben. Schließlich ist die Übersetzung eine unabdingbare Rezeption des Originals sowohl in der Ausgangs- als auch in der Zielsprache.

18 Barthes, „Vom Werk zum Text“, S. 41.

19 Ebd., S. 42.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd. S. 43.

24 Ebd. S. 44.

25 Ebd.

Der Text ist, nach Barthes, „mehrschichtig“²⁶, so die vierte These. Das heißt in anderen Worten, dass „der Text kein Nebeneinander von Bedeutungen ist, sondern ihre Durchschreitung [oder besser bemerkt die Durchquerung].“²⁷ Die Übersetzung ist auch sinngemäß eine Durchquerung des Originals. Sie bietet kein Nebeneinander von Bedeutung an, sondern präsentiert die Bedeutung des Originals in ihrer Interpretation als ein Ganzes, denn die Übersetzung kann kein Original in Teilen erklären. Jeder Satz, jedes Wort in der Übersetzung trägt zur Ganzheit der Bedeutung im Sinne der Interpretation des Originals bei. Ferner wird in der fünften These das Werk vom Text im Sinne der Abstammung unterschieden. Das heißt, „das Werk ist in einem Abstammungsprozess eingespannt“²⁸. Aber der Text werde „ohne die Einschreibung“²⁹ der/des Autor:ins gelesen. Die Übersetzung ist selbst eine Übertragung des Originals, wobei Leser:innen den Inhalt des Originals in der Formulierung der/des Akteur:ins der Übersetzung nachvollziehen. Die Leser:innen wissen im groben Sinne, was die Autor:innen des Originals wohl gemeint haben mögen. Die Bedeutung tritt den Leser:innen nur in Worten der Übersetzer:innen nahe, wobei die Leser:innen für eine Weile der/die Autor:in des Originals nicht unbedingt vergessen, aber doch nachfolgend wahrnehmen.

In der zweitletzten These von Barthes' Aufsatz handelt es sich um den Konsum, der von einem Werk aus einhergeht. Nach Barthes sei „das Werk ein Gegenstand des Konsums“³⁰. Es ist eigentlich der Text, der das Werk von seinem Konsumcharakter befreit und es zu einem ‚Spiel‘ oder zu einer „Arbeit, Produktion und Praxis“³¹ macht, denn der Text fordert vom Leser eine praktische Mitarbeit. Wenn diese Mitarbeit nicht geschieht, wird die Lektüre auf einen Konsum reduziert, was folglich Langeweile verursacht. Das heißt in anderen Worten, den Text nicht hervorbringen, auf ihn nicht spielen, ihn nicht zerlegen oder loswerden können. An dieser Stelle hebt Barthes die historische Distanz zwischen dem Lesen und dem Schreiben hervor und argumentiert, dass es eigentlich der Text sei, der diese Distanz aufzuheben versuche.

26 Ebd. S. 45.

27 Ebd.

28 Ebd. S. 46.

29 Ebd. S. 47.

30 Ebd. S. 48.

31 Ebd.

In der Übersetzung werde die Distanz zwischen dem Lesen und dem Schreiben aufgehoben. Fortan plädiert Barthes für die Verbindung des Lesens und Schreibens in ein und derselben Bedeutungspraxis. Bei der näheren Betrachtung der Argumente dieser These wird klar, dass die Übersetzung alle bisherigen Bartheschen Textkriterien erfüllt.

Die siebte und, damit die letzte, These in diesem Aufsatz von Barthes ist mit der konsumtiven „Lust am Werk“³² und dem Genießen des Textes verbunden. Diese These ist scheinbar eine Fortführung der zweitletzten These, worin vom Konsum die Rede ist. In dieser These erläutert Barthes, dass der Text, im Gegensatz zum Werk, partizipiere und vollziehe. Der Text sei „der Raum, in dem keine Sprache einer anderen einen Balken vorschiebt, in den die Sprachen zirkulieren“³³. Der Text sei also nach Barthes ein Raum, wo alle Sprachen gleichrangig sind. Keine Sprache ist einer anderen überlegen oder unterlegen. Schließlich behauptet Barthes zutreffend in diesem Aufsatz: „[D]ie Theorie des Textes kann nur mit einer Praxis des Schreibens einhergehen“³⁴. Laut dem hier dargestellten Textbegriff Barthes' trägt die Übersetzung gewiss zur Praxis des Schreibens bei.

3 Übersetzung und Transnationalität

Unter dem Titel *Übersetzung und Transnationalität*³⁵ gibt es einen Beitrag von Doris Bachmann-Medick, welcher die Übersetzung zunächst als „Handlungsmodus und Analysekatgorie“³⁶ auffasst und dann, zugunsten der Übersetzung, eine „kritische Perspektive auf Transnationalität“³⁷ erörtert. Bachmann-Medick zufolge wurde die Übersetzung für lange Zeit bei verschiedenen transnationalen Entwicklungen, sowohl in der Wirtschaft als auch in der Wissenschaft, vernach-

32 Ebd. S. 50.

33 Ebd.

34 Ebd. S. 51.

35 Bachmann-Medick, Doris. „II.2. Übersetzung und Transnationalität“. *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Hrsg. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019. 62–78.

36 Ebd. S. 62.

37 Ebd. S. 66.

lässigt. Aber im Laufe des 20. Jahrhunderts bringt die Migration³⁸ mit- samt der zunehmenden Globalisierung den Begriff ‚Nationalsprache‘ in den Fokus. Das hat im 20. Jahrhundert neben den Nationalliteraturen auch der Praxis der Übersetzung eine größere Bedeutung eingeräumt.³⁹ Aus der Übersetzungsperspektive betrachtet, veranlasst diese Entwicklung den transkulturellen und transnationalen Kontakt unter den Menschen. Um diesen Kontakt zu pflegen, sei es im soziokulturellen, im wirtschaftlichen oder im wissenschaftlichen Bereich, spielt die Übersetzung eine unentbehrliche Rolle.

Die Übersetzung, sei nach Jörn Albrecht, „ein Text, in dem sich ein Text in anderer Sprache spiegelt und damit auch die Differenzen zwischen den beteiligten Sprachen zum Ausdruck kommen“⁴⁰. Mit den beteiligten Sprachen kommen natürlich auch die entsprechenden Kulturen in Frage. Der Text der Übersetzung läuft oft deshalb die Gefahr, missverstanden zu werden. Er kann anders verstanden werden, als was die Übersetzer:innen sich bei der Übersetzung vorgestellt haben. Die Übersetzung ist ausgerechnet deshalb kein einmaliges Verfahren. Sie beansprucht viel Zeit und verlangt von den Übersetzer:innen mehrfache und kontinuierliche Bewegung zwischen Sprachen und Kulturen, bis der Text eine plausible und verständliche Bedeutung erzeugt. Dennoch könne man „beim Übersetzen überhaupt nie einen konkreten und einmaligen Akt des Verstehens wiedergeben, selbst wenn man dies wollte“⁴¹.

Die Übersetzung trägt die schwierige Aufgabe, als Text die Bedeutung von einer zur anderen Sprachkultur zu übertragen. Bei dieser Übertragung kommen überdies die Menschen einzeln oder als Gruppe in Frage. Die Übersetzung versucht auf diese Weise sicherzustellen, dass eine kontinuierliche Kommunikation unter den Menschen ver-

38 Es lohnt sich an dieser Stelle anzumerken, dass der vorhin existierende Transnationalismus bereits durch den Begriff ‚Transnationalität‘ in der Migrationsforschung ersetzt wurde. Siehe dazu: Faist, Thomas, Margit Fauser und Evelin Reisenauer. „Perspektiven der Migrationsforschung: Vom Transnationalismus zur Transnationalität: Kommentar zum Beitrag ‚Warum pendeln Migranten häufig zwischen Herkunfts- und Ankunftsregion‘ von Ludger Pries in Heft 1/2010 der Sozialen Welt“. *Soziale Welt* 62. Jahrg. 2 (2011): 203–220.

39 Vgl. Bachmann-Medick, Doris. „II.2. Übersetzung und Transnationalität“. Hier S. 62.

40 Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, S. XIII.

41 Ebd. S. 5.

schiedener Sprachkulturen stattfindet. So schlägt die Übersetzung eine Brücke zwischen verschiedenen Sprachkulturen und damit auch zwischen verschiedenen Regionen und Nationen, die stellvertretend für verschiedene Sprachkulturen stehen. Sei es in einer Region oder einer Nation, handelt es sich um den von Menschen bevölkerten und kulturell geprägten geographischen Raum, der sprachkulturell betrachtet mancherorts homogen und mancherorts heterogen ist. Anhand der Übersetzung, die eigentlich aus dem Erlernen mehrerer Sprachen geschieht, wird nicht nur die sprachkulturelle Heterogenität überwunden, sondern auch die durch die menschliche Aus- und Zuwanderung gesteuerte Globalisierung ermöglicht.

Die Übersetzung ermöglicht auf diese Weise eine Interaktion, sei es poetisch oder politisch, zwischen verschiedenen Sprachkulturen und verbindet sie im gewissen Sinne. Die politischen Grenzen der Nation werden fließend mit Hilfe der poetischen Interaktion zwischen Nationen zweier Sprachkulturen. Poetische Interaktion ist jedoch ein kleiner Teil der Außenbeziehung. Vielmehr gibt es wirtschaftliche Interaktion im Namen des Handels zwischen den Nationen. Sogar die diplomatische Interaktion ist oft auf Übersetzungen angewiesen. Ebenso benötigen wissenschaftliche Vernetzungen übersetzerische Intervention. Im Großen und Ganzen spielt die Übersetzung eine entscheidend wichtige Rolle bei verschiedenartigen Interaktionen, die über die nationalen Grenzen hinaus die Menschen und ihre Kulturen zusammenbringen und ein transnationales Gefüge schaffen. Diese, durch die Übersetzung gesteuerte, Interaktion führt auf die Transnationalität als einen zentralen Bestandteil der Globalisierung zurück.

4 Übersetzung und Komparatistik

Übersetzung verhilft in erster Linie über die Grenzen einer Sprache hinaus zu gelangen und den Inhalt eines sprachlichen Werkes im Rahmen einer anderen Sprache dermaßen zu präsentieren, dass die andere Sprachgruppe sich mit dem präsentierten Inhalt mehr oder weniger auseinandersetzen kann. Weiterhin kann bzw. mag die Zielgruppe der Übersetzung einen Vergleich zwischen dem neu erlangten und dem bereits vorhandenen Wissen ziehen, was schließlich zu einem vergleichenden Ansatz führt, der in der neueren Literatur und Kulturwissenschaft die Komparatistik genannt wird. An dieser Stelle soll nicht auf

die Frage ‚Wozu Komparatistik?‘ eingegangen werden, denn hier ist die Rolle der Übersetzung für die Komparatistik von Belang. Nach Elisabeth Arend gelte die Übersetzung unbestritten als ein gewichtiger Gegenstand der Komparatistik.⁴² Jede Arbeit, die zwei oder noch mehr Werke und Systeme miteinander vergleicht, hängt oft gewissermaßen von der Übersetzung ab. Alle interkulturellen Studien⁴³ sind komparatistischer Natur und schlechthin auf die Übersetzung angewiesen. Zahlreiche literatur- und kulturwissenschaftliche Abhandlungen und Beiträge, die die Werke von zwei oder mehr Autor:innen aus einer bestimmten Perspektive auslegen und sie miteinander vergleichen, verwenden ebenso viele übersetzte Werke. Als Beispiel sei an dieser Stelle die Arbeit von Claudia Christin Hubert zur „Dialogkultur“⁴⁴ angeführt. Huberts Arbeit ist eine vergleichende und kulturwissenschaftliche Abhandlung, die die verschiedenen Dialogkulturen in den Fokus bringt und dabei die Beiträge von vielen deutschen und US-amerikanischen Gelehrten in Betracht zieht. Es ist an dieser Stelle hervorzuheben, dass Hubert die deutsche Übersetzung von Werken von US-amerikanischen Gelehrten wie Carl Rogers, David Bohm und Marshall Rosenberg in ihrer Arbeit verwendet.

Die Übersetzung hat auf diese Weise eine entscheidend wichtige Rolle in der Komparatistik. Sie kann nicht ohne den/die Akteur:in der Übersetzung zustande kommen. Als sprachliche:r Akteur:in ist er/sie einerseits kulturell bedingt und andererseits einer Region und einer Nation angehörig. Solche zahlreich kulturell bedingten sprachlichen Akteur:innen arbeiten auch auf der Ebene der transnationalen Organisationen, wie die Vereinten Nationen und die Europäische Union, oft unabhängig von ihren jeweiligen Nationen. Das verleiht ihrer Arbeit, also der Übersetzung, unmittelbar einen transnationalen Charakter. Zudem kommen oft Regionen innerhalb einer Nation in diesem Zusammenhang in Frage, zum Beispiel in Indien, einem Land der kulturellen und sprachlichen Vielfalt, wo in verschiedenen Regionen unter-

42 Siehe dazu: Arend, Elisabeth. „Übersetzung als Gegenstand der neueren Literatur- und Kulturwissenschaft: Rezeptionsforschung und Komparatistik.“ *1. Teilband: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Hrsg. Harald Kittel, et al. Berlin, New York: De Gruyter Mouton, 2004. 211–218.

43 Als Beispiel wird der interkulturelle Beitrag von Vibha Surana hierzu angeführt.

44 Hubert, Claudia Christin. *Dialogkultur: Dialog sein Dialog führen dialogische Beziehungen*. Wiesbaden: Springer VS, 2022.

schiedliche Sprachen gesprochen werden und literarische Werke aus einer Sprache in die andere übersetzt werden. Region oder Nation sind nur abstrakte Benennungen für die von der Politik und Sprachkultur geprägten Räume, die im Übersetzungsverfahren ihre Grenzen aufschließen und fließend zur anderen Region bzw. Nation gelangen. Die Übersetzung besitzt auf diese Weise eine aufschließende, fließende sowie zur-anderen-gelangende Natur, wobei offenbar Grenzüberschreitung mit eingeschlossen ist.

5 Der Beitrag der Übersetzung zur Verbreitung der gewaltfreien Kommunikation Marshall Rosenbergs

Die gewaltfreie Kommunikation ist ein strategischer Beitrag des amerikanischen Psychologen, Marshall Rosenberg (1934–2015), welche aufgrund ihres erfolgreichen Verdienstes in verschiedenen komparatistischen Arbeiten⁴⁵ eine besondere Aufmerksamkeit gefunden hat. An dieser Stelle wird auf die gewaltfreie Kommunikation nur kurz und zwar weniger inhaltlich und mehr begrifflich eingegangen. Als Kommunikationsstrategie besteht sie aus vier Schritten bzw. Komponenten – auf Beobachtung folgende genaue Beschreibung, Äußerung des Gefühls, Formulierung des eigenen Bedürfnisses und Formulierung der Bitte.⁴⁶ Mit Hilfe dieser Kommunikationsstrategie können sowohl kleine zwischenmenschlichen Konflikte als auch große soziokulturellen Probleme gelöst werden, denn diese Strategie legt Wert auf gewaltfreie Handlung, wobei man aus eigenem Willen seinem Gegenüber das gibt, was gegenseitig ihr Leben bereichert.

Wenn jeder sich dafür einsetzt, dass im Umgang mit dem Gegenüber eine gegenseitige Bereicherung des Lebens stattfindet, dann werden die Konflikte und Probleme von selbst aus überwunden. Die Entstehung dieser Kommunikationsstrategie hat den Keim schon in Rosenbergs Kindheit, als er „ein starkes Interesse an neuen Formen der Kommunikation [entwickelte,] als einer friedlichen Alternative zu der

45 Als Beispiel wird die Arbeit von Claudia Christin Hubert hierzu angeführt.

46 Vgl. Hubert, Claudia Christin. *Dialogkultur: Dialog sein – Dialog führen – dialogische Beziehungen*. Wiesbaden: Springer VS, 2022. Hier S. 142–145.

Gewalt, die er in seiner Jugend kennenlernte⁴⁷. Er wurde 1934 in Canton, Ohio in den Vereinigten Staaten geboren und wuchs „in einem brodelnden Viertel“⁴⁸ auf. Rosenberg interessierte sich für die Psychologie, denn er wollte herausfinden, warum manche Menschen sich freundlich verhalten und hingegen manche andere so unfreundlich, dass sie sich für Gewalt einsetzen. Weiter wollte er verstehen, worin der Grund für dieses Verhaltensmuster liegt. Daher promovierte er 1961 an der Universität Wisconsin zum Doktor der Psychologie. Aber diese wissenschaftliche Ausbildung stellte ihn nicht zufrieden. Er beschäftigte sich sogar mit der Religionswissenschaft, um eine Antwort auf seine Fragen zu bekommen. Aus weiteren Lebenserfahrungen und seinem Umgang mit den Mitmenschen im Laufe der Zeit kristallisierte sich die gewaltfreie Kommunikation heraus.

Der Gründer der gewaltfreien Kommunikation (GFK), Marshall Bertram Rosenberg ist ein prominenter Friedensstifter. Er hat gegen Ende des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts durch seinen gewaltfreien Einsatz eine neue Kommunikationsstrategie entwickelt, die „dem Individuum in der Kommunikation“⁴⁹ so zuwendet, dass eine empathische Kommunikation stattfinden und infolgedessen „das Miteinander aufgebaut“⁵⁰ werden kann. Über die gewaltfreie Kommunikation geben seine biographischen Notizen folgendermaßen kund:

„Dr. Rosenberg setzte die GFK zunächst in den sechziger Jahren in Projekten ein, die der Mediation und Vermittlung von Kommunikationsfähigkeiten dienen. [...] 1984 gründete er das *Centre for Non-violent Communication* (CNVC). Seither hat sich das CNVC zu einer internationalen gemeinnützigen Organisation mit zahlreichen Trainerinnen und Trainern entwickelt. [...] Rosenberg hat Programme zur Förderung des Friedens in Kriegsgebieten wie Ruanda, Burundi, Nigeria, Malaysia, Indonesien, Sri Lanka, Sierra Leone, dem Mittleren Osten, Kolumbien, Serbien, Kroatien und Nordirland ins Leben gerufen. Auf Einladung der UNESCO hat das CNVC-Team

47 Rosenberg, Marshall B. *Die Sprache des Friedens sprechen – in einer konfliktreichen Welt: Was Sie als Nächstes sagen, wird Ihre Welt verändern*. Übers. aus dem amerikanischen Engl. von Susann Pásztor. Paderborn: Junfermann Verlag, 2006. S. 132.

48 Ebd.

49 Hubert, *Dialogkultur*, S. 139.

50 Ebd.

in Serbien Zehntausende von Schülern und Lehrern ausgebildet. Die israelische Regierung hat GFK offiziell anerkannt und bietet nun in Hunderten von Schulen entsprechende Trainings an.“⁵¹

Neben der Ausbildungs- und Trainingstätigkeit schrieb Dr. Rosenberg noch Bücher, v.a. unter dem Motto *Gewaltfreie Kommunikation*, die in der Friedensstiftung ihr Ziel hat, Frieden im Alltag und überall. Mehrere Auflagen seiner Bücher, aber auch in Übersetzungen, sind schon während seiner Lebzeiten erschienen. 2015 verstarb Marshall Rosenberg, aber sein geistiges Erbe verkörpert noch immer das CNVC. In Deutschland agiert heutzutage der *Fachverband Gewaltfreie Kommunikation* von Berlin aus, hat landesweit zahlreiche Mitglieder und findet somit große Resonanz. Dazu hat die deutsche Übersetzung von Marshall Rosenbergs Werken wesentlich beigetragen.

Dass Rosenbergs gewaltfreier Einsatz schon zu seinen Lebzeiten international gefragt war, ist an dieser Stelle besonders zu beachten. Aber ohne den Einsatz der Übersetzer:innen bzw. Dolmetscher:innen, vor allem wo man allein mit dem Englischen nicht klarkommen konnte, hätte die Sprachbarriere zwischen dem/r Sender:in (Ausbilder:in) und den Empfänger:innen (Lernenden) sich als eine schädliche Hürde erwiesen und folglich zum Misslingen des Projekts geführt. Aber dank dem Vorhandensein der Übersetzung konnte Rosenberg auch in internationalen konfliktreichen Gebieten erfolgreich wirken und seine einzigartige gewaltfreie Kommunikationsstrategie anbieten. Ein treffliches Beispiel dafür ist die Heilung einer dem religiösen Extremismus ausgesetzten Frau aus Algerien.⁵² Rosenberg konnte mit Hilfe seines Übersetzers aus Ruanda nicht nur eine empathische Verbindung mit ihr aufnehmen, sondern auch „einen erstaunlichen Heilungsprozess bei ihr“⁵³ auslösen. Sein Umgang mit den Menschen in einem Flüchtlingslager „in einem Land, das den USA nicht sehr freundlich gegenüberstand“⁵⁴ zeichnet ein anderes Beispiel aus, wo die Übersetzung und die gewaltfreie Kommunikation eine merkwürdig wichtige Rolle spielen, um „die Schönheit in anderen [zu] sehen“⁵⁵. Ein weiteres Beispiel, wo die Übersetzung und die gewaltfreie Kommu-

51 Rosenberg, *Die Sprache des Friedens*, S. 132.

52 Siehe dazu: Ebd. S. 56–57.

53 Ebd.

54 Ebd. S. 59.

55 Siehe dazu: Ebd. S. 59–60.

nikation zusammengewirkt haben, ist aus Israel, wo Rosenberg den jungen Kindergartenkindern die Mediation beigebracht hat.⁵⁶

In Deutschland sind Susann Pásztor's Übersetzung von Marshall Rosenbergs *Speak Peace in a World of Conflict* und Ingrid Hollers Übersetzung von Rosenbergs *Nonviolent Communication; A Language of Life* die zwei wichtigen Bände zur gewaltfreien Kommunikation. Susann Pásztor lebt in Berlin und ist selbst Autorin von drei Romanen, aber bevor sie bei Kiepenheuer und Witsch als Autorin prominent wurde, veröffentlichte sie 2006 ihre Übersetzung *Die Sprache des Friedens sprechen – in einer konfliktreichen Welt*. Ingrid Holler, angesiedelt in München, ist seit vielen Jahren eine etablierte Trainerin der gewaltfreien Kommunikation. Holler veröffentlichte 2016 die 12. überarbeitete und erweiterte Auflage ihrer deutschen Übersetzung *Gewaltfreie Kommunikation – Eine Sprache des Lebens*. Holler, die Pásztor nicht nur bei der Überarbeitung ihrer Übersetzung geholfen, sondern auch das ganze Projekt fachlich begleitet hat, schreibt im Vorwort zu ihrer deutschen Neuauflage:

„Seit der ersten Auflage dieses Grundlagenwerks *Gewaltfreie Kommunikation* im Jahr 2001 ist viel geschehen: Damals gab es eine Handvoll Trainerinnen und Trainer, heute sind es im deutschsprachigen Raum allein ca. 500, die die Gewaltfreie Kommunikation mit Engagement weitergeben. Man kann schätzen, dass durch dieses Engagement gemeinsam mit dem Buch und auch durch die Verbreitung der Mediation mittlerweile ca. ein bis zwei Millionen Menschen deutscher Sprache mit der gewaltfreien Klärung von Konflikten erreicht worden sind.“⁵⁷

Diese angeführte Bemerkung der Übersetzerin von Rosenbergs *Nonviolent Communication* ist ein Beleg dafür, dass das Werk von Rosenberg nach und wegen der Übersetzung eine vornehmliche Resonanz gefunden hat und zu einem Text geworden ist. Die Leser:innen stehen sodann „als Akteur im Mittelpunkt“⁵⁸ und bedienen sich der gewaltfreien Kommunikation in ihrem Umgang mit anderen Menschen. In

56 Siehe dazu: Ebd. S. 73.

57 Holler, Ingrid. „Vorwort zur deutschen Neuauflage“. Rosenberg, Marshall B. *Gewaltfreie Kommunikation: Eine Sprache des Lebens*. Übers. aus dem amerikanischen Engl. von Ingrid Holler. 12. überarbeitete und erweiterte Auflage. Paderborn: Junfermann Verlag, 2016. 13–14. Hier S. 13.

58 Surana, *Die Europhonie der Kultur*, S. 81.

Barthes Worten heißt es: „Das Werk ruht in der Hand, der Text ruht in der Sprache.“⁵⁹ Nur wenn das Werk, sei es im Original oder in der Übersetzung, in einer Sprache gelesen und anschließend dessen Inhalt auf dem realen Boden gebraucht wird, wird es zum Text. Sonst bleibt das Werk praktisch ein zugehöriger Bestandteil der Bibliotheken, Buchhandlungen usw. Da die Menschenwelt viele verschiedene Sprachräume hat und ein einzelner Mensch möglichst nur über eine gewisse Anzahl an Sprachen verfügen kann, wird das Übersetzen ein wichtiges und gemeinnütziges Unternehmen für die Welt. Die Übersetzung, vor allem die Deutsche, hat ermöglicht, dass die Rosenbergsche gewaltfreie Kommunikation über die Jahre im deutschsprachigen Raum dermaßen eingesetzt worden ist, dass sie im theoretischen Sinne eine ‚soziale Handlung‘⁶⁰, aber vielmehr im praktischen Sinne eine äußerst wichtige kommunikative Intervention geworden ist, sei es in Schulen sowohl in der Grundstufe⁶¹ als auch in der Sekundarstufe⁶² oder in wirtschaftlichen Unternehmen⁶³. In der Mediation zwischen konflikthaften Parteien, sei es in der Familie, in der Psychiatrie oder auf internationaler Ebene, spielt die gewaltfreie Kommunikation Rosenbergs eine effektive und erfolgreiche Rolle mit Hilfe der zahlreichen Übersetzungen.

6 Fazit

Es lässt sich zusammenfassen, dass im Übersetzungsverfahren die Praxis des Schreibens fortgesetzt und dabei ein Werk aus dem Original zu Text in einer anderen Sprache wird. In der Durchquerung und Überschreitung der Sprach-, Kultur-, Regional- und Nationalgrenzen stellt die Übersetzung ein transregionales bzw. transnationales Produkt her,

59 Barthes, „Vom Werk zum Text“, S. 42.

60 Siehe dazu: Neander, Klaus-Dieter. „Gewaltfreie Kommunikation als ‚soziale Handlung‘“. *Wege zum Menschen* 72. Jg. (2020): 548–556.

61 Siehe dazu: Hofmann-Driesch, Nadine. „Wenn Wolf und Giraffe miteinander ins Gespräch kommen: Einüben von Empathie und Perspektivenübernahme anhand der Gewaltfreien Kommunikation in der Grundschule.“ *rpi-Impulse* 3 (2019): 10–12.

62 Siehe dazu: Orth, Gottfried. „The Lord Will Satisfy Your Needs: Gewaltfrei kommunizieren nicht im RU“. *rpi-Impulse* 2 (2017): 13–15.

63 Siehe dazu: Riederer, Peter. „Gewaltfreie Kommunikation‘ in Unternehmen“. *pm –perspektive mediation* 1 (2019): 48–54.

das letztlich in der Globalisierung eine Rolle spielt. An der Übersetzung geschieht ferner im gewissen Sinne eine Interaktion zwischen dem/der Autor:in und dem/der Akteur:in derselben. Diese Interaktion dehnt sich ebenfalls vom Bereich der Sprache zu dem der Kultur, der Region und der Nation aus. So gelangt in der Übersetzung der Inhalt eines Werkes über die Grenzen der Sprache, auch die der zugehörigen Kultur, Region und Nation des Originals hinaus, und das Werk wird als ein neuartiger Text gemäß den Regeln und Richtlinien der Zielsprache, -kultur, -region und -nation präsentiert. Wenn der/die Akteur:in der Übersetzung im Sinne der/des Autor:(in)s nicht schreibt, dann überträgt er schon. Auf diese Weise produziert der/die Akteur:in der Übersetzung ebenfalls etwas Neues in der Zielsprache. Die Übersetzung fungiert als ein Bindeglied zwischen den Sprachkulturen, Regionen und Nationen. Es wäre deshalb richtig zu behaupten, dass die Übersetzung eine Form des transregionalen oder transnationalen Schreibens ist.

Das Übersetzen als Fortsetzung der Praxis des Schreibens folgt einem kritischen Lesen, wobei nicht nur die Distanz zwischen dem Lesen und dem Schreiben aufgehoben, sondern auch deren Bedeutungspraxis ineinander verbunden wird. Die Bedeutung eines Werkes bleibt im Prinzip beim Lesen durch den/die Akteur:in der Übersetzung dieselbe wie auch in der Praxis des Schreibens. Der/die Übersetzer:in schreibt eben das in der Übersetzung, was er oder sie beim Lesen des Werkes nachvollzogen hat. Auf jeden Fall ist die Übersetzung eine textbasierte Arbeit, eine Produktion, eine Praxis im Sinne von Barthes. Ferner, wenn Marshall Rosenbergs gewaltfreie Kommunikation und die deutschen Übersetzungen seiner Werke diesbezüglich in Frage kommen, erweisen sie sich in der deutschen Sprachkultur einerseits als gegenseitige Bereicherung und andererseits als eine tiefgreifende und weitreichende Praxis. Jedenfalls kann die Übersetzung aufgrund ihres grenzüberschreitenden Wirkungsfeldes in der globalisierten Welt als eine Form transnationalen Schreibens wahrgenommen werden. Unterdessen muss noch akzentuiert werden, dass die Übersetzung wegen ihrer Reichhaltigkeit auch zur Komparatistik beiträgt und disziplinenübergreifende Ansätze zur Verfügung stellt.

7 Literaturverzeichnis

- Albrecht, Jörn. *Übersetzung und Linguistik*. 2., überarbeitete Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2013.
- Arend, Elisabeth. „Übersetzung als Gegenstand der neueren Literatur- und Kulturwissenschaft: Rezeptionsforschung und Komparatistik“. *1. Teilband: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Hrsg. Harald Kittel et al. Berlin, New York: De Gruyter Mouton, 2004. 211–218.
- Bachmann-Medick, Doris. „II.2. Übersetzung und Transnationalität.“ *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Hrsg. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019. 62–78.
- Barthes, Roland. „Vom Werk zum Text“. *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. Stephan Kammer und Roger Rüdike. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005. 40–51.
- Faist, Thomas, Margit Fauser und Evelin Reisenauer. „Perspektiven der Migrationsforschung: Vom Transnationalismus zur Transnationalität: Kommentar zum Beitrag ‚Warum pendeln Migranten häufig zwischen Herkunfts- und Ankunftsregion‘ von Ludger Pries in Heft 1/2010 der Sozialen Welt“. *Soziale Welt* 62. Jahrg. 2 (2011): 203–220.
- Hofmann-Driesch, Nadine. „Wenn Wolf und Giraffe miteinander ins Gespräch kommen: Einüben von Empathie und Perspektivenübernahme anhand der Gewaltfreien Kommunikation in der Grundschule.“ *rpi-Impulse* 3 (2019): 10–12.
- Holler, Ingrid. „Vorwort zur deutschen Neuauflage“. Rosenberg, Marshall B. *Gewaltfreie Kommunikation: Eine Sprache des Lebens*. Übers. aus dem amerikanischen Engl. von Ingrid Holler. 12. überarbeitete und erweiterte Auflage. Paderborn: Junfermann Verlag, 2016. 13–14.
- Hubert, Claudia Christin. *Dialogkultur: Dialog sein – Dialog führen – dialogische Beziehungen*. Wiesbaden: Springer VS, 2022.
- Neander, Klaus-Dieter. „Gewaltfreie Kommunikation als ‚soziale Handlung‘“. *Wege zum Menschen* 72. Jg. (2020): 548–556.
- Orth, Gottfried. „The Lord Will Satisfy Your Needs: Gewaltfrei kommunizieren nicht nur im RU.“ *rpi-Impulse* 2 (2017): 13–15.
- Riederer, Peter. „Gewaltfreie Kommunikation‘ in Unternehmen.“ *pm – perspektive mediation* 1 (2019): 48–54.
- Rosenberg, Marshall B. –. *Speak Peace in a World of Conflict: What You Say Next Will Change Your World*. Encinitas: PuddleDancer Press, 2005.
- . *Die Sprache des Friedens sprechen – in einer konfliktreichen Welt: Was Sie als Nächstes sagen, wird Ihre Welt verändern*. Übers. aus dem amerikanischen Engl. von Susann Pásztor. Paderborn: Junfermann Verlag, 2006.

- *Nonviolent Communication: A Language of Life*. 3rd Edition. Encinitas: PuddleDancer Press, 2015.
 - *Gewaltfreie Kommunikation: Eine Sprache des Lebens*. Übers. Aus dem Amerikanischen von Ingrid Holler. 12., überarbeitete und erweiterte Auflage. Paderborn: Junfermann Verlag, 2016.
- Surana, Vibha. *Die Europhonie der Kultur; Deutsch-indische Aha-Momente*. München: IUDICIUM Verlag, 2009.

Helene Weinbrenner
(Bonn/St Andrews)

Translational, transnational, transaktuell?

Grenzen in der Übersetzungsgeschichte des Dokumentarfilms *Nuit et Brouillard* (1955)

Abstract

Dieser Artikel beleuchtet die Übersetzungsgeschichte des Dokumentarfilms *Nuit et Brouillard* (1955) und versteht sie als paradigmatisch für die Mechanismen transnationaler Erinnerungskultur. Eine ausführliche Analyse der deutschen Übersetzung von Paul Celan sowie einige Ausblicke auf weitere Übersetzungen zeigen, wie das Nationskonstrukt, vermittelt über kulturpolitische Bedingungen und die Antizipation von Rezeptionshaltungen, übersetzerische Entscheidungen lenkt. Die inhärent transnationale Übersetzung trägt somit nicht nur zu einer Verbreitung und Vereinheitlichung, sondern auch zu einer Nationalisierung von kulturellem Gedächtnis bei.

Die Möglichkeit transnationalen Erinnerens, notwendige Bedingung für die Ablösung des Nationsbegriffs als Identitätskategorie und scheinbar logisches Symptom einer ‚globalisierten Welt‘, ist eine zentrale Frage zeitgenössischer *Memory Studies*.¹ Während ein buchstäblich ‚transnationales Gedächtnis‘ meist eher als theoretisches Hilfskonstrukt denn als gesellschaftliche Utopie oder gar Realität verstanden wird,² gibt es durchaus Stimmen, die – mit etwas abweichenden Terminologien – eine transnationale Erinnerungskultur postulieren. So fokussieren Levy und

1 Vgl. Chiara de Cesari und Ann Rigney, Introduction, in: *Transnational Memory. Circulation, Articulation, Scales*, hrsg. von C.D.C. und A.R., Berlin/Boston 2014, S. 1–25, hier S. 2.

2 Vgl. Anja Tippner, Erinnerung und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Heim, Berlin/Boston 2019, S. 156–170, hier S. 159.

Sznaider in ihrer 2001 erschienenen Studie den Holocaust als Gegenstand eines ‚kosmopolitischen‘ Gedächtnisses, allerdings „nicht [...] im Sinne einer einheitlichen Interpretation. Der Holocaust wird sicher nicht zu einer ‚totalen‘ Referenzfigur, die für alle das gleiche beinhaltet. Seine Bedeutung ergibt sich aus der Begegnung zwischen globalen Interpretationsschemata und lokalen Gegebenheiten [...]“.³ Ein solches kosmopolitisches – oder transnationales – Holocaustgedenken ist also in jedem Fall das Ergebnis von Aushandlungsprozessen, die nicht zuletzt in der künstlerisch-kulturellen Sphäre stattfinden. Eine frühe Station dieser Aushandlungen ist zweifellos der KZ-Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard*.

Der Film entstand 1955. Regie führte Alain Resnais (1922–2014), den Kommentar verfasste der Schriftsteller, Résistance-Kämpfer und KZ-Überlebende Jean Cayrol (1911–2005). Die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Films wurde minutiös aufgearbeitet,⁴ und seine zentrale Rolle für die Erinnerungskultur der Nachkriegszeit ist unumstritten.⁵ Insofern lässt sich der Film und seine Rezeption auch als exemplarisches Kulturphänomen der Zeit ausdeuten: „Responses to this film reveal mechanisms of memory and the politics of memory in a crucial period in post-war memory“.⁶ Diese These, die Knaap in seinem Sammelband bestätigt, ist durch eine dezidiert übersetzungstheoretische Perspektive zu ergänzen: Die ‚mechanisms of memory‘, von denen hier die Rede ist, sind durch Übersetzungsprozesse mediiert,

3 Daniel Levy und Natan Sznaider, *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt a. M. 2001, S. 16. Für eine literaturwissenschaftliche Perspektive vgl. Sven Kramer, Transnationale Erinnerung an die Shoah, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, S. 171–186.

4 Besonders verdienstvoll in jüngerer Zeit: Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*. Paris 2007; Ewout van der Knaap (Hg.), *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*, London/ New York 2006; Giselda Pollock/ Max Silverman (Hg.), *Concentrationary Cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog (1955)*, New York/Oxford 2011.

5 “With *Nuit et Brouillard* Alain Resnais [...] was able to lend colour to the grey shadow of the Holocaust and generate the process of recollection” Ewout van der Knaap, Introduction: Transmitting the Memory of the Holocaust, in: *Uncovering the Holocaust*, S. 1–6, hier S. 1.

6 Ebd., S. 6. Vgl. auch: “The historical discursive context of *Nuit et Brouillard* can thus be regarded as a litmus test for the state of collective memory.” Ebd., S. 3.

und die ‘politics of memory’ richten sich nicht zuletzt auf Übersetzungsaufträge und -entscheidungen.

Auf den ersten Blick scheint die Übersetzung als inhärent ‚zwischenräumliche‘ Textform prädestiniertes Medium und Garant des Transnationalen zu sein.⁷ Übersetzen heißt Transnationalisieren, insofern die Übersetzung eine *imagined community* aus den Leser:innen der Zielsprache und denen der Originalsprache konstruiert.⁸ Solchen optimistischen theoretischen Perspektiven steht ein seit jeher durch politische, gesellschaftliche und ökonomische Realitäten eingeschränkter Übersetzungsbetrieb gegenüber⁹ – diese Ambivalenz, so meine These, zeigt sich paradigmatisch an *Nuit et Brouillard* und seinem Einfluss auf die Erinnerungskultur(en) der Zeit.

Dieser Artikel nimmt darum die Rezeptionsgeschichte des Films als Übersetzungsgeschichte in den Blick und zeigt auf, inwiefern sich dafür eine transnationalitätstheoretische Perspektive als ergiebig erweisen kann – auch und gerade da, wo das Transnationale an nationale Grenzen stößt. Als wesentlicher Gegenstand und Kontext des Films stehen verschiedene Ebenen von Gedächtnis und Gedenken dabei im Zentrum der Analysen.

Nuit et Brouillard zeigt abwechselnd zeitgenössische Farbfilm-Aufnahmen der Lagerruinen von Auschwitz und Schwarzweißbilder der NS-Zeit. Der Kommentar des Films beschreibt zum einen in retrospektiven Passagen das Entstehen der Lager, die Deportationen, die Verhältnisse und Vorgänge in den Lagern und zeigt schließlich die unbeschreiblichen Bilder, die die Alliierten bei ihrer Ankunft aufnahmen. Zum anderen macht er diese Unbeschreiblichkeit seines Gegenstandes

7 Vgl. Doris Bachmann-Medick, Übersetzung und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, S. 62–78, hier S. 71. Eine solche übersetzerische Topographie des transnationalen ‘In-Betweens’ entwirft etwa Emily Apter in ihrer enorm einflussreichen Studie *The Translation Zone* (“In fastening on the term ‘zone’ as a theoretical mainstay, the intention has been to imagine a broad intellectual topography that is neither the property of a single nation, nor an amorphous condition associated with postnationalism, but rather a zone of critical engagement that connects the ‘l’ and the ‘n’ of transLation and transNation.” E.A., *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton 2005.)

8 Vgl. Lawrence Venuti, Translation, Community, Utopia, in: *The Translation studies reader*, hrsg. von L.V., London 2000, S. 468–488, hier S. 485.

9 Vgl. etwa Bachmann-Medick, *Übersetzung und Transnationalität*, S. 68.

in den Farbfilm-Passagen mehrfach zum Thema,¹⁰ gemeinsam mit einem eindringlichen Appell gegen das Vergessen und die Verdrängung.¹¹

Der Übersetzung des Films ins Deutsche ging ein entlarvender kulturpolitischer Skandal voraus. Die BRD-Bundesregierung setzte durch, dass *Nuit et Brouillard* nicht beim Filmfestival Cannes gezeigt wurde, und zwar mit der Begründung:

„Eine solche Veranstaltung würde zweifellos die Atmosphäre in Cannes vergiften und dem Ruf der Bundesrepublik Deutschland schaden, da der normale Zuschauer nicht in der Lage ist, sich den Unterschied zwischen den kriminellen Anführern des Naziregimes und dem heutigen Deutschland klarzumachen.“¹²

Dieser Vorgang bewirkte einen Aufschrei sowohl in Frankreich als auch in Deutschland,¹³ wurde sicher auch von Paul Celan verfolgt und spielte insofern vielleicht eine Rolle für die Entscheidung des in solchen Fragen klar positionierten Dichters, diesen ungewöhnlichen Übersetzungsauftrag anzunehmen.¹⁴ Paul Celan (1930–1970), jüdischer Überlebender, deutschsprachiger Dichter, geboren und aufgewachsen in Czernowitz, 1956 bereits wohnhaft in Paris, nie – weder zuvor noch später – wohnhaft in Deutschland und nur selten dort zu Besuch,¹⁵

10 Vgl. etwa „Inutile de décrire ce qui se passait dans ces cachots”. / „Was hier vorgeht, bedarf keiner Beschreibung“ (GW IV, S. 92–93).

11 „Au moment où je vous parle, l'eau froide des marais et des ruines remplit le creux des charniers, une eau froide et opaque comme notre mauvaise mémoire” (GW IV, S. 96).

12 Brief an Außenminister Christian Pineau vom deutschen Botschafter Freiherr von Maltzahn, zitiert nach Joachim Seng, Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt. Paul Celan und der Dokumentarfilm ‚Nacht und Nebel‘, in: *Neue Rundschau* 112/3 (2001), S. 166–172, hier S. 166–167. Vgl. für eine detaillierte Darstellung dieser Vorgänge zwei Kapitel bei Lindeperg (*Un film dans l'histoire*, S. 156–171 [Imbroglia à Cannes: Radiographie d'un scandale] und S. 172–181 [Premiers regards outre-Rhin]) sowie Ewout van der Knaap, Enlightening Procedures. Nacht und Nebel in Germany, in: *Uncovering the Holocaust*, S. 48–55.).

13 Vgl. Lindeperg, *Un film dans l'histoire*, S. 172–173.

14 „Für Celan war die Übertragung des Filmtextes zu *Nacht und Nebel* daher mehr als ein Übersetzungsauftrag oder ein Freundschaftsdienst. Es war ein öffentliches Bekenntnis, tatsächlich ein ‚Gegenwort‘ gegen die Verleumder“ (Seng, *Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt*, S. 169).

15 Vgl. zu Celans Verhältnis zu Deutschland und seinen seltenen Deutschlandreisen die sehr lesenswerte biographische Studie von Wolfgang Emmerich, *Nabe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen 2020.

übersetzte aus insgesamt sieben Sprachen; Zielsprache war fast immer das Deutsche. Sein übersetzerisches Werk ist so breit wie sein dichterisches, wobei eine so klare terminologische Trennung von Übersetzung und Dichtung ohnehin irreführend ist.¹⁶ Es enthält vor allem Werke des 20. Jahrhunderts, mit denen Celan ästhetische, biographische oder poetologische Gemeinsamkeiten verbinden, doch sind auch Dichter:innen vertreten, zu denen eine größere zeitliche und inhaltliche Distanz besteht.¹⁷

Die *Nuit et Brouillard*-Übersetzung muss aus verschiedenen Gründen als ein Sonderfall des Celanschen Übersetzungswerkes gelten. Erstens handelt es sich um einen Prosatext: Celan übersetzt vornehmlich Lyrik oder Grenzfälle.¹⁸ Zweitens stellt ein Filmskript durch die notwendige Abstimmung von Bild und Text besondere formale Anforderungen an die Übersetzung. Drittens unterscheidet sich vor allem die Rezeptionssituation fundamental von Celans übrigen Übersetzungen: Der Film erreichte ein breites Publikum,¹⁹ das die translatorische Bedingtheit des gesprochenen Textes sicherlich nicht reflektierte, sodass übersetzerische Entscheidungen zum einen unbemerkt bleiben mussten, zum anderen umso folgenreicher waren.²⁰ Außerdem kam dem Film, vor allem seiner deutschen Version, eine große informationelle Verantwortung zu: Es handelt sich, von den gescheiterten ‚Re-education‘-Projekten abgesehen, um den ersten Dokumentarfilm nach

16 Vgl. dazu etwa die Ausführungen bei Leonard Olschner, dessen Studie *Der feste Buchstab* immer noch den instruktivsten Überblick über Celans Übersetzen bietet (L.O., *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen 1985, S. 57–70.)

17 Gewisse Bekanntheit erreichten etwa die Übersetzung von Rimbauds *Bateau ivre*, von Valéry's *Jeune Parque*, von einer Auswahl Shakespearscher Sonette oder von Ungarettis Lyrik. Besonders verdient macht sich Celan außerdem um die Übersetzung und Kanonisierung des von ihm tief verehrten russischen Lyrikers Ossip Mandelstam.

18 Ausnahmen stellen neben *Nacht und Nebel* vor allem sog. Brotübersetzungen dar (vgl. Peter Goßens, Übersetzen als Brotberuf, in: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Markus May, P.G. und Jürgen Lehmann. 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2012, S. 185–187).

19 Zu Verbreitung und Rezeption des Films in der BRD vgl. Knaap, *Enlightening Procedures*, S. 59–74.

20 Vgl. Ewout van der Knaap, Übersetztes Gedächtnis: Celans Beitrag zu *Nacht und Nebel*, in: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/02), S. 259–278, hier S. 259.

dem zweiten Weltkrieg, der die Aufnahmen aus den Konzentrationslagern einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machte.²¹

Auch wenn Celans Übersetzung in der Suhrkamp-Gesamtausgabe in Teilen versifiziert abgedruckt ist und sich auch sprachlich etwas ‚lyrischer‘ ausnimmt als der französische Text,²² hält sie sich sonst auf allen Ebenen eng an die Strukturen, die Diktion und den Stil des Originals. Das ist insofern nicht überraschend, als Gattung und Gegenstand des Textes eine verunklarende Übersetzung verbieten.²³ Der Inhalt des Filmskriptes hat klare Priorität vor seiner Form und Gemachtheit. Das ist Celan, dessen Übersetzungspoetik bei aller Betonung des ‚Dichterischen‘²⁴ von einer bedingungslosen Verpflichtung auf den Originaltext und auf die historische Wirklichkeit der Shoah geprägt ist – oder konkreter: für den das Dichterische und diese Verpflichtung untrennbar verwoben sind²⁵ – natürlich bewusst.

Umso mehr stechen diejenigen Stellen ins Auge, an denen Celan sich vom Originalskript absetzt oder eine seiner Tendenzen intensiviert. Am auffälligsten sind zwei übersetzerische Entscheidungen: der Eingriff in die temporale Struktur des Originals und die vereinzelte, aber entschiedene Tilgung oder Änderung von Ortsnamen, Namen oder ganzen Sätzen. Im Folgenden sollen diese ‚Eingriffe‘ an einigen Beispielen aufgezeigt und ausgedeutet werden.

21 Vgl. ebd., S. 260.

22 Vgl. Coury, *Auch ruhiges Land*, S. 61.

23 Eine solche Tendenz zur Auflösung semantischer Bezüge, ja zur Verunklarung lässt sich an anderen Übersetzungen Celans durchaus nachweisen (Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 70), ist dort m.E. aber immer klar zugunsten einer präzisen Übertragung anderer Textmerkmale funktionalisiert.

24 „Dennoch glaube ich sagen zu dürfen, daß meine Übersetzungen [von Mandelstams Lyrik, H.W.] auch von meiner ständigen Bemühung um philologische Genauigkeit zeugen. (Ich habe an der Sorbonne Germanistik und Sprachwissenschaft studiert.) Freilich ging es mir vor allem darum, bei größter Textnähe das Dichterische am Gedicht zu übersetzen, die Gestalt wiederzugeben, das Timbre des Sprechenden“ Paul Celan an Gleb Struve (29.01.1959), in: P.C., *„Etwas ganz und gar Persönliches“*. Briefe 1934–1970, hrsg. von Barbara Wiedemann, Berlin 2019, S. 343–345, hier S. 344). Vgl. hierzu Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 57.

25 Vgl. etwa ebd., S. 27 und den aufschlussreichen Artikel von Jürgen Lütz, ‚Der Schmerz schläft bei den Worten‘: Freigesetzte Worte, freigesetzte Zeit. Paul Celan als Übersetzer, in: *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*, hrsg. von Alfred Bodenheimer, Tübingen 1999 (Conditio Judaica 28), S. 21–54.

Im französischen Filmskript hängen die Tempora relativ regelhaft mit dem Bildmaterial zusammen: Werden Farbfilm-Aufnahmen, also die Gegenwart des Films, gezeigt, ist der Kommentar vorwiegend im *Imparfait* gehalten, zeigt das Bild historische Schwarzweiß-Aufnahmen, so wechselt er ins Präsens. Der Kommentar unterstützt auf diese Weise einerseits die Immersion in die gezeigten Bilder und stellt andererseits mittels der mimetischen Darstellung von Erinnerungsprozessen die zentrale Rolle retrospektiven Erinnerns heraus. In seiner Übersetzung folgt Celan diesem System zunächst, bricht jedoch bald mit ihm und setzt nach einigen Minuten auch die Farbfilm-Passagen ins Präsens.²⁶ Damit lässt er die strenge Dichotomie von erinnerter und erinnernder Zeit verschwimmen und priorisiert die narrative Immersion der Zuschauenden. Eine ähnliche Abschwächung der distanziert-reflektierenden Ebene des Films findet sich auch auf anderen sprachlichen Ebenen, etwa wenn Celan „De ce dortoir de briques, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur“²⁷ mit „Von Gefahren umlauert, backsteinfarbener Schlaf ...“²⁸ wiedergibt.²⁹

Einerseits handelt es sich bei diesem Verfahren der sowohl buchstäblichen (grammatikalischen) als auch metaphorischen Vergegenwärtigung um eine eindeutige Abweichung vom Original, andererseits löst Celans Übersetzung auf diese Weise den didaktischen Anspruch des Filmes konsequenter ein als der französische Text. Denn den Schluss des Films bildet ein nachdrücklicher Appell an die Zuschauenden, das Gesehene nicht einer abgeschlossenen Vergangenheit zuzurechnen,

26 “Des squelettes aux ventres de bbs y **venaient** sept fois, huit fois par nuit.”/ „Diese Gerippe mit Kinderbuchen – siebenmal, achtmal in einer Nacht **müssen** sie hierher“ (GW IV, S. 84–85, Herv. H. W.). Vgl. Seng, *Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt*, S. 171. Dieses Verfahren kann leicht mit dem von Rainer Lengeler als ‚Vergegenwärtigung‘ bezeichneten Verfahren in Verbindung gebracht werden, der „Verwandlung einer gegenständlich-distanzierten Welterfahrung in eine phänomenologische“, die eine Vielzahl der Übersetzungen Celans prägt (Rainer Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan*, Opladen 1989, S. 23).

27 GW IV, S. 82.

28 Ebd., S. 83.

29 Vgl. zu dieser Passage Seng: *Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt*, S. 171. Siehe auch: “Ces images sont prises quelques instants avant une extermination.”/ „Wenige Augenblicke vor einer Liquidierung ...“ (GW IV, S. 92–93).

sondern die eigene Gegenwart als verstrickt und gefährlich zu begreifen. Seine letzten zwei Sätze lauten:

“Quelque part, parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus.

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.”

„Irgendwo gibt es noch Kapos, die Glück hatten, Prominente, für die sich wieder Verwendung fand, Denunzianten, die unbekannt blieben; **gibt es noch all jene, die nie daran glauben wollten – oder nur von Zeit zu Zeit.**

uns, die wir dieses Bild entschwinden sehen und tun, als schöpften wir neue Hoffnung,

Und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der **Rassenwahn** sei für immer darunter begraben,

als glaubten wir wirklich, daß all das nur
einer Zeit und nur *einem* Lande angehört,
uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns
und nicht hören, daß der Schrei nicht verstummt“³⁰

Die Botschaft dieses Schlusswortes setzt Celan in der temporalen Struktur seiner Übersetzung, die eben auf Gegenwärtigkeit und Aktualität abzielt, um.

Gleichzeitig zeigt sich an der Passage, dass Celan auch inhaltlich korrigierend in das Filmskript eingreift. Denn die explizite Verknüpfung der Konzentrationslager mit dem Holocaust erfolgt im französischen Film nicht.³¹ Hervorgehoben wird vor allem die Gruppe der ‚Politischen‘,³² was vor dem Hintergrund der französischen Perspek-

30 GW IV, S. 96–99 [Herv. H.W.].

31 Vgl. für eine leicht abweichende Perspektive Knaap, *The Construction of Memory in Nuit et Brouillard*, in: *Uncovering the Holocaust*, S. 7–34, hier S. 17–19).

32 “Rasé, tatoué, numéroté, [...] marqué du triangle rouge des politiques, le déporté affront d'abord les triangles verts” (GW IV, S. 80).

tive des Films einleuchtet,³³ für Celans Umgang mit dem Text aber sicherlich ein Problem darstellen musste.

Das allgemein gehaltene „vieux monstre concentrationnaire“ des französischen Textes benennt Celan darum hier als „Rassenwahn“ und lässt so am Ende des Films, im Rahmen einer einprägsamen Passage, die jüdische Perspektive in den Vordergrund treten, die dem Film im Original fehlt.³⁴ Noch radikaler und wohl mit einer ähnlichen Wirkintention eignet er sich den Text an, wenn er die Liste der ungestraften Täter um „jene, die nie daran glauben wollten“ ergänzt. Damit weitet er den Schuldbegriff des Textes von der unmittelbaren Täterschaft auf das Wegsehen der Mit- und Nachwelt aus.³⁵ Joachim Seng bringt die Ergänzung mit Claire Golls Plagiatsvorwürfen in Zusammenhang, die zu Beginn der Fünfziger einsetzten.³⁶ Celan sah in der halbherzigen Unterstützung seiner deutschen Kolleg:innen und Freund:innen von Anfang an ein Symptom der Geschichtsvergessenheit und Verdrängung auch derer, die eigentlich nicht im Verdacht standen, Nazis zu sein.³⁷ Der Zusatz lässt sich also als Reflex nicht nur auf die gesellschaftliche Atmosphäre in Nachkriegsdeutschland, sondern, weit subtiler, auch auf Celans eigene biographische Gegenwart verstehen.

33 „Bis in die achtziger Jahre hinein wurden die Worte „déportation“ und „concentrationnat“ nicht mit der Shoah, sondern fast ausschließlich mit dem Widerstandskampf der Franzosen in Verbindung gebracht.“ (Seng, *Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt*, S. 169.) Knaap (*The Construction of Memory*, S. 17) unterstreicht außerdem, dass Cayrol selbst politischer Gefangener war und das Bildmaterial Juden und Jüdinnen zeige. Weiterhin argumentiert er (in meinen Augen wenig plausibel), dass der Film das Wissen um die jüdische Bevölkerung als größte Gruppe der Deportierten schlicht voraussetzen könne (vgl. ebd., S. 18).

34 Vgl. Knaap, *Übersetztes Gedächtnis*, S. 272.

35 An anderer Stelle ergänzt Celan eine Liste kollaborierender Unternehmen um ein „und andere“ (Vgl. Lindeperg, *Un film dans l'histoire*, S. 189). Das Thema der Verdrängung im Nachkriegsdeutschland lässt er schon zu Beginn des Films stärker anklingen als das Original: „Une drôle d'herbe a poussé et recouvert la terre usée par le piétinement des concentrationnaires.“/ „Ein eigentümliches Grün bedeckt die müdegetretene Erde.“ (GW IV, S. 76–77). Die Abstraktionen ‚Grün‘ und ‚müdegetretene Erde‘ lassen den Satz lyrischer und vieldeutiger erscheinen als das Französische, der Bezug auf eine gesellschaftliche Mentalität liegt näher.

36 Vgl. Seng, *Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt*, S. 172.

37 Vgl. dazu etwa Emmerich, *Nabe Fremde*, S. 131–175 [Kap.: Que sont mes amis devenus? Deutsche Freundschaften und ihr Scheitern] sowie ebd., S. 176–188 [Kap.: „Gibt es mich überhaupt?“ Folgen einer Verleumdung].

Eine ähnliche autobiographische Überformung findet vielleicht zu Beginn des Textes statt. Im Französischen werden beispielhaft sieben Städte als Herkunftsorte der Deportierten aufgezählt. Celan streicht Zagreb und Odessa und setzt stattdessen Wien und Budapest. Warum? In der Forschung wird spekuliert, dass Celan hier Zwischenstationen seiner eigenen Fluchtbiographie eingearbeitet haben könnte.³⁸ Die Verknüpfung mutet merkwürdig an: Zwar flieht Celan 1947 wirklich aus Bukarest über Budapest nach Wien, doch hält er sich in Budapest nur kurz auf.³⁹ Andererseits wird er die beiden, für ihn zweifellos affektiv und mnemonisch aufgeladenen Städtenamen nicht gedankenlos gesetzt haben. Eine alternative Deutungsmöglichkeit wäre die kulturelle Nähe zur deutschen Bevölkerung, die schließlich die Zielgruppe des Films darstellte und sich von den Schilderungen möglichst betroffen fühlen sollte. Solche ‚Anbiederungen‘ an das Publikum sind jedoch in Celans Denken und Schaffen schwer einzuordnen.⁴⁰ Die biographische Lesart kann also nicht völlig verworfen werden; vorgeschlagen wurde auch, dass Celan Zagreb und Odessa als im ersten Fall kollaborationistische und im zweiten Fall stalinistische Städte von der Liste strich.⁴¹

Vor diesem Hintergrund erscheint die markante Schlusspassage in anderem Licht – „als glaubten wir wirklich, daß all das nur *einem* Land und *einer* Zeit angehört“. Cayrol wie Celan plädieren für ein dezidiert transnationales Erinnern an die Konzentrationslager. Gleichzeitig hat sich im Rahmen der Analysen gezeigt, dass Celan angesichts der informationellen Relevanz und Brisanz seiner Übersetzung einige Eingriffe für geboten hält. Er schreibt den Text, das weiß er, dem kulturellen Gedächtnis ein. Das bedeutet auch, dass er, wo die Treue zum Original und die Treue zur historischen Wirklichkeit interferieren, sich nicht zum Komplizen einer verkürzenden Darstellung machen will. Er

38 Vgl. Knaap, *Übersetztes Gedächtnis*, S. 270 sowie Lindeperg, *Un film dans l'histoire*, S. 188.

39 Vgl. Emmerich, *Nabe Fremde*, S. 55.

40 So tilgt er etwa in einer Aufzählung von Deportierten ihre stereotypen Namen, die auf niedrigschwellige Einfühlung und Betroffenheit abzielen („Burger, ouvrier allemand, Stern, étudiant juif d'Amsterdam, Schmulzki, marchand de Cracovie, Annette, lycéenne de Bordeaux“/ „der Arbeiter aus Berlin, der jüdische Student aus Amsterdam, der Kaufmann aus Krakau, die Lyzealschülerin aus Bordeaux“, GW IV, S. 78–79).

41 Vgl. Coury, *Auch ruhiges Land*, S. 65.

bringt mit der Nennung des „Rassenwahn[s]“⁴² zwar subtil, aber entschieden den Holocaust in das Filmskript ein, das jüdische Opfer im Französischen nur als „Stern, étudiant juif d'Amsterdam“⁴³ vorkommen lässt. Dabei hat er erkennbar die Zielgruppe der sich neu formierenden deutschen Nachkriegsgesellschaft im Blick, deren kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur er durch sein Filmskript bewusst mitgestaltet. Während die Eingriffe in die Temporalstruktur des Textes als Symptom seiner Poetik der Vergegenwärtigung und damit schlicht als poetische Schärfung der ästhetischen Erinnerungskonzeption des Originals gelten können, müssen diese inhaltlichen Präzisierungen und Änderungen darum als Teil eines ‚national‘ ausgerichteten Übersetzungsverfahrens verstanden werden.⁴⁴

Ein Blick in die DDR lässt diese Anfänge eines potentiell transnationalen Gedenkens noch national begrenzter erscheinen: Die staatlich kontrollierte Deutsche Film Aktien Gesellschaft (DEFA) bemängelt Celans Übersetzung als unpräzise und verfälschend⁴⁵ und gibt 1957 eine eigene Übersetzung in Auftrag. Deren Schlusspassage setzt das Gezeigte in einen völlig neuen Kontext: „In einem Teil der Welt haben die Toten zu schreien aufgehört, weil das Unkraut bis zur Wurzel ausgerissen ist“.⁴⁶ Das will heißen: Im sowjetischen Sozialismus sind Faschismus und Gewalt besiegt, hier ist das Vergangene vergangen und die Gegenwart verlangt keine Wachsamkeit von den Zuschauenden. Lindeperg weist daraufhin, dass die Wurzel-Metapher eine direkte Übernahme aus einer Rede Grotewohls bei der Einweihung der Gedenkstätte Buchenwald darstellt.⁴⁷ Gegen diese sehr plakative Änderung erhob das französische Filmteam Einspruch:

“Il ne s’agit nullement de rassurer le spectateur en lui disant que seul les ‘méchants nazis’ ont été capables de commettre de tels crimes, et que de tels crimes appartiennent à jamais au passé. Le spectateur, quelle que soit sa nationalité, doit selon nos intentions se demander

42 GW IV, S. 97.

43 Ebd., S. 78.

44 Natürlich nicht im Sinne eines affirmativen Verhältnisses, sondern im Sinne einer Antizipation von Zielgruppe und Rezeptionssituation.

45 Vgl. Lindeperg, *Un film dans l’histoire*, S. 195.

46 Zit. nach ebd., S. 192.

47 Vgl. ebd., S. 197.

si [...] de semblables horreurs ne sont pas encore à l'ordre du jour en Grèce, en Algérie, ou dans beaucoup d'autres pays encore."⁴⁸

In dieser Formulierung, die wohl ganz bewusst auch Algerien anführt,⁴⁹ um gegenüber den ostdeutschen Adressat:innen eine ‚selbstkritische‘ Haltung zu exemplifizieren, beruft sich das Filmteam erneut ganz explizit auf den dezidiert transnationalen, ‚transaktuellen‘⁵⁰ Charakter ihres Werks: *Nuit et Brouillard* will den Holocaust nicht als singuläres, isoliertes und inhärent deutsches Ereignis darstellen, sondern im Gegenteil die Rezipient:innen dazu anhalten, ihre eigene raumzeitliche Gegenwart zum Gesehenen in Bezug zu setzen. Geht dieses Programm im Zuge der Übersetzungsgeschichte verloren?

In Folge der oben beschriebenen Auseinandersetzungen legte Henryk Keisch (1913–1986) eine etwas ‚wörtlichere‘, dennoch DDR-spezifische Fassung vor.⁵¹ Sie tat sich vor allem dadurch hervor, poetische Offenheiten des Originals durch detaillierte Explikationen zu ersetzen⁵² – ein Verfahren, das sicherlich als impliziter Gegenentwurf zu Celan zu werten ist, aber gleichzeitig die ‚Transaktualität‘ des Originaltextes entschieden minimiert. Eher Umarbeitung als Übersetzung im engeren Sinne war die US-amerikanische Produktion *Remember Us*, die Versatzstücke aus dem Film in eine längere Dokumentation

48 Zit. nach ebd.

49 Vgl. zum Algerienkrieg als Kontext des Films Knaap, *The Construction of Memory*, S. 17.

50 Stephanie Heine und Sandro Zanetti entwerfen den Begriff der ‚Transaktualität‘, um damit „diejenigen Momente zu beschreiben und zu erfassen, die jeweils an der Umschlagstelle zwischen (prinzipiell flüchtiger) Aktualisierung und daraus resultierender oder ihr zuvorkommender (andauernder) Potenzialität materieller und/oder konzeptueller Art ihre Bewährungsprobe finden“ (S.H. und S.Z.: Einleitung, in: *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, hrsg. von S.H. und S.Z., Paderborn 2017, S. 9–32, hier S. 13.). Ich verwende den Begriff hier nicht nur seiner Parallelität zu Transnationalität wegen, sondern halte ihn für hilfreich, um das auf Aktualisierbarkeit ausgelegte Erinnerungsideal von *Nuit et Brouillard* präzise zu beschreiben. Gleichzeitig ist das Konzept der ‚Besetzbarkeit‘ elementar für die (Übersetzungs-)Poetik Celans (vgl. Olschner: *Der feste Buchstab*, S. 52 sowie Sandro Zanetti: Literarische Transaktualität. ... Horaz ... Shakespeare ... Shelley ... Brecht ... Celan ..., in: *Transaktualität*, S. 237–248, hier S. 247–248).

51 Ob auch die erste DEFA-Fassung von Keisch stammte, ist unklar. Vgl. Lindeperg, *Un film dans l'histoire*, S. 194, Anm. 19.

52 Vgl. ebd., S. 195–197.

earbeitete und die Schlusspassage als Teil einer eindringlichen Warnung gegen den Kommunismus rekontextualisierte.⁵³

Die angeführten Beispiele und die ausführlichere Analyse des Celanschen Textes haben gezeigt, wie die Übersetzung von *Nacht und Nebel* bei aller inhärenten Transnationalität des Übersetzungsprozesses die erinnerungskulturellen Grenzen zwischen den Nationen bzw. Staaten zunächst nicht auflöst – sie natürlich überschreitet, aber gleichzeitig auch neu zieht. Die im Originaltext angelegte Universalität, Transnationalität und Transaktualität sind für die Übersetzer aus verschiedenen Gründen nicht uneingeschränkt übersetzbar: Für Celan benennt der französische Film die Konzentrationslager nicht präzise genug als Orte des Genozids an der jüdischen Bevölkerung,⁵⁴ und für die DDR liegt in der Originalversion der Bezug auf sowjetische Lager zu nahe⁵⁵ (– für die USA dagegen nicht nahe genug). Die Unterschiede zwischen den Versionen sowie die Involviertheit politischer Akteure in allen Ländern zeigt, dass es gerade das Nationskonstrukt ist, das sich auf der Mikroebene der Übersetzungsentscheidungen niederschlägt. Gleichzeitig wird an den Bemühungen der DEFA deutlich, wie wesentlich die Übersetzung und Aneignung von Kulturprodukten und den von ihnen transportierten Gedächtnisdiskursen für die Konstruktion einer Nation ist.⁵⁶ All das zeigt auch, wie die jahrzehntealten Debatten um (Un-)Übersetzbarkeit⁵⁷ die ganz gegenständlichen, politisch-ideologischen Grenzen der Übersetzbarkeit zu übersehen pflegen. Es waren nicht Stil und Idiom, auch nicht eine spezifisch französische Metaphorik, die den

53 Dazu – etwas polemisch – ebd., S. 206–215.

54 Vgl. auch Nitzan Lebovic (An Absence with Traces. The Reception of Nuit et Brouillard in Israel, in: *Uncovering the Holocaust*, S. 86–105) zu den langwierigen Diskussionen und kulturpolitischen Konflikten in Israel, wo der Film aus denselben Gründen skeptisch betrachtet wurde.

55 Vgl. auch Lindeperg (*Un film dans l'histoire*, S. 204–206) für die Rezeptionsgeschichte in Polen, wo der Film als zu wenig ‚anti-deutsch‘ abgelehnt und nie öffentlich gezeigt wurde.

56 Ob sich die DDR zu diesem Zeitpunkt als Nationalstaat verstand, oder ob die Vorstellung von zwei Staaten einer Nation dominierte, ist dabei sekundär: Erstens wird der Transnationalitätsbegriff i. A. ohne eine vorgeschaltete Begriffsdefinition von Nation gebraucht, und zweitens wurden im Rahmen dieser Arbeit ohnehin die politischen Konnotationen des Begriffs fokussiert.

57 Vgl. für einen Überblick über diese Thematik Susan Bassnett, *Translation Studies*, London/New York 2014, S. 40–45 [Kap. Untranslatibility].

übersetzerischen Kommunikationsprozess im Falle von *Nuit et Brouillard* lenkten, sondern politisch-ideologische Vorgaben oder die Überzeugungen und Erfahrungen der Übersetzer selbst.

Es liegt allerdings im Wesen der Übersetzungsanalyse, dass sie ‚Umarbeitungen‘ fokussiert und Kontinuitäten leicht aus dem Blick verliert. Falsch wäre es darum, dem Film *Nuit et Brouillard* und seiner Konzeption von Erinnerungskultur auf Basis der hier zugrundeliegenden Methodik jedes transnationale und transnationalisierende Verdienst abzusprechen. Die enorme Verbreitung des Films spricht für sich, und Lindeperg nennt ihn sicher zurecht einen „lieu de mémoire portable“.⁵⁸ Daneben weist Knaap mit Nachdruck und unter Rückgriff auf moderne Stummfilmtheorien auf die universelle Verständlichkeit der Bilder hin,⁵⁹ die für das Genre des Dokumentarfilms natürlich elementar ist, von der dezidiert philologischen, übersetzungsanalytischen Methodik des vorliegenden Aufsatzes aber vernachlässigt werden musste.⁶⁰

Literaturverzeichnis

Apter, Emily, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton 2005.

Bachmann-Medick, Doris, Übersetzung und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Heim, Berlin/Boston 2019, S. 62–78.

Bassnett, Susan, *Translation Studies*, London/New York 2014.

Celan, Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Bd. IV, Frankfurt a.M. 1983.

Celan, Paul, „*Etwas ganz und gar Persönliches*“. *Briefe 1934–1970*, hrsg. von Barbara Wiedemann, Berlin 2019.

58 Lindeperg, *Un film dans l'histoire*, S. 201.

59 Vgl. Knaap, *The Construction of Memory*, S. 10.

60 Für eine Analyse von Bild-Text-Beziehungen in *Nuit et Brouillard* vgl. etwa Ariane Santerre, Le commentaire de Jean Cayrol pour *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais : au confluent du témoignage et de l'intermédialité, in: *Intermédialités* 36 (2020), S. 1–22. Lindeperg beschreibt aber auch, wie bereits in Frankreich Bilder zensiert wurden, um die Involviertheit des Vichy-Regimes nicht zu explizit abzubilden (Vgl. Lindeperg, *Un film dans l'histoire*, S. 144–145), und wie in Großbritannien und Japan verschiedene Zensurmechanismen griffen, die zu Tilgungen langer Passagen führen (vgl. ebd., S. 201–203).

- Coury, David N., „Auch ruhiges Land ...“: Remembrance and Testimony in Paul Celan’s *Nuit et Brouillard* Translation, in: *Prooftexts* 22/1–2 (2002), S. 55–76.
- De Cesari, Chiara und Ann Rigney, Introduction, in: *Transnational Memory. Circulation, Articulation*, Scales, hrsg. von C.D.C. und A.R., Berlin/Boston 2014, S. 1–25.
- Emmerich, Wolfgang, *Nabe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen 2020.
- Goßens, Peter, Übersetzen als Brotberuf, in: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Markus May, P.G. und Jürgen Lehmann, 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012, S. 185–187.
- Heine, Stephanie und Sandro Zanetti, Einleitung, in: *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, hrsg. von S.H. und S.Z., Paderborn 2017, S. 9–32.
- Knaap, Ewout van der., Übersetztes Gedächtnis: Celans Beitrag zu Nacht und Nebel, in: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/02), S. 259–278.
- . The Construction of Memory in *Nuit et Brouillard*, in: *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*, hrsg. von E.v.d.K., London/ New York 2006, S. 7–34.
 - . Enlightening Procedures, *Nacht und Nebel* in Germany, in: *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*, hrsg. von E.v.d.K., London/ New York 2006, S. 48–55.
 - . Introduction. Transmitting the Memory of the Holocaust, in: *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*, hrsg. von E.v.d.K., London/ New York 2006, S. 1–6.
- Kramer, Sven, Transnationale Erinnerung an die Shoah, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Heim, Berlin/Boston 2019, S. 171–186.
- Lengeler, Rainer, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan*, Opladen 1989.
- Levy, Daniel und Natan Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt a.M. 2001.
- Lindeperg, Sylvie, *Nuit et Brouillard. Un film dans l’histoire*, Paris 2007.
- Lütz, Jürgen, „Der Schmerz schläft bei den Worten“: Freigesetzte Worte, freigesetzte Zeit. Paul Celan als Übersetzer. In: *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*, hrsg. von Alfred Bodenheimer. Tübingen 1999 (Conditio Judaica 28), S. 21–54.
- Olschner, Leonard, *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen 1985.

- Pollock, Griselda und Max Silverman (Hg.), *Concentrationary Cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog* (1955), New York/Oxford 2011.
- Santerre, Ariane, Le commentaire de Jean Cayrol pour *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais : au confluent du témoignage et de l'intermédialité, in: *Intermédialités* 36 (2020), S. 1–22.
- Seng, Joachim, Damit der Schrei der Opfer nicht verstummt. Paul Celan und der Dokumentarfilm ‚Nacht und Nebel‘. In: *Neue Rundschau* 112/3 (2001), S. 166–172.
- Tippner, Anja, Erinnerung und Transnationalität. In: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Heim, Berlin/Boston 2019, S. 156–170.
- Venuti, Lawrence, Translation, Community, Utopia, in: *The Translation Studies Reader*, hrsg. von L.V., London 2000, S. 468–488.
- Zanetti, Sandro, Literarische Transaktualität. ... Horaz ... Shakespeare ... Shelley ... Brecht ... Celan ..., in: *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, hrsg. von Stefanie Heine und S.Z., Paderborn 2017, S. 237–248.

**III Figuren, Identitäten, Dinge –
Die vielfältigen Akteur:innen des Transnationalen**

Luzie Horn
(Mainz)

Medea auf der Krim

Ljudmila Ulickajas Roman *Medeja i eë deti* als trans-nationale Utopie

Abstract

Geschichte und Gegenwart der Krim sind geprägt von ethnischen und nationalen Konflikten, nicht erst seit ihrer völkerrechtswidrigen Annexion durch Russland 2014 und dem Überfall auf die Ukraine im Februar 2022. Der Artikel *Medea auf der Krim* untersucht den Roman *Medeja i eë deti* (*Medeja und ihre Kinder*, 1996) der russischen Schriftstellerin Ljudmila Ulickaja, in dem die Vergangenheit der Halbinsel und ihre prekäre Situation nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion einfließen. Zwischen Aufarbeitung und Vision und mit Bezug auf den Medea-Mythos, entwirft der Text einen Raum jenseits nationaler und ideologischer Inanspruchnahmen.

1 Eine Insel zwischen den Nationen

Die Krim wurde „seit jeher von zahllosen Völkerschaften durchzogen, erobert und besiedelt“, darunter „Frauen und Männer der Kimmerier, Skythen, Griechen, Ostgoten, Chasaren, Genuesen, Venezianern, Turko-Tataren [...] RussInnen und UkrainerInnen.“¹ Die Halbinsel im Schwarzen Meer weckt fortwährend das Begehren zahlreicher Kulturen, vom einfachen Interesse, dort zu leben, bis zur territorialen Inanspruchnahme; ihre Bezeichnung wechselte im Lauf der Zeit ebenso wie ihre imperiale oder nationale Zugehörigkeit. Immer wieder ist sie daher Schauplatz kriegerischer Auseinandersetzungen. Nach dem Krimkrieg 1856 und dem russischen Bürgerkrieg bis 1920 steht sie seit der

1 Jobst, 2020, S. 7.

völkerrechtswidrigen Annexion durch Russland 2014 und dessen Einmarsch in die Ukraine im Februar 2022 im Blickfeld der internationalen Öffentlichkeit.

Die gewaltvollen Einnahmeveruche Russlands sind weder plötzlich, noch rein geostrategisch oder wirtschaftspolitisch zu begründen. Putin selbst rechtfertigte die Annexion in seiner anschließenden Rede damit, dass die Krim schon immer eine sakrale und zivilisatorische Bedeutung für die russische Kultur habe und führte dies auf die Legende der „Taufe der Rus“ zurück, die durch die christliche Taufe des Kiewer Großfürsten Vladimirs im 11. Jahrhundert ihren Anfang auf der Krim genommen haben soll.² Ganz unabhängig vom Wahrheitsgehalt dieses Mythos beschwört er damit ein zeit-räumliches Kontinuum, das es so nie gegeben hat und eine russische Vormachtstellung, die im performativen Akt der Raumzuschreibung Wirklichkeit geworden ist. An der Vereinnahmung der Krim und ihrer Implementierung in das russische Reich und seine (Erinnerungs-)Kultur wird seit der ersten Annexion 1783 unter Katharina II. gearbeitet. Der Raum ist mythisch besetzt, ideologisch aufgeladen und auf einer literarischen Landkarte verzeichnet, die ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert, besonders von russischen Autor:innen, geschrieben wird.³

In den Kulturwissenschaften ist seit den 1990ern klar: Raum ist nicht einfach da, Raum wird gemacht.⁴ Er ist „das Ergebnis kultureller Produktions- und sozialer Aneignungsprozesse“⁵. Die russische Literatur hat großen Anteil an der Entstehung einer Krim-Narration und ihrer Verortung im kollektiven Gedächtnis als „russischer Süden“.⁶

2 Vgl. ebd., S. 25.

3 S. zur Krim als „Mythen- und Legendenraum“ ebd., S. 13–26.

4 S. Hallet und Neumann, 2009, S. 13–15 zu den Vordenkern Michel Foucault und Henri Lefebvre, die Raum als soziale Konstruktion begreifen, sowie S. 11 in Bezug auf den Namensgeber des *Spatial Turn* Edward Soja: „Raum ist kulturell produziert und kulturell produktiv“. Susanne Frank spricht von einer „unhintergehbaren symbolischen Konstruiertheit des Erd-Raums“, Frank, 2010, S. 19.

5 Neumann, 2009, S. 115. S. weiter: „Die Konstruktion einer imaginativen Geographie hat machtpolitische Implikationen, denn mit ihr verbindet sich der Anspruch auf Verfügungsgewalt über die Fremde: Über die Kartographierung der Fremde und die damit einhergehende Werttransformation wird diese zugleich symbolisch in Besitz genommen.“ Ebd., S. 119.

6 In einem beeindruckenden Aufsatz schildert Jobst (2009), wie die Krim zum einen als fremder, faszinierender Raum orientalisiert und exotisiert wird, zum anderen

Die These: „Je prekärer sich die historisch-politische Existenz von Räumen darstellt, umso intensiver existieren diese Räume als literarischer Text“⁷, findet mit der Existenz eines umfangreichen russischen *Krymskij tekst*⁸ einen hervorragenden Beleg. Als Sehnsuchtsort und Handlungsschauplatz wird die Halbinsel seit der Romantik mit imperialer Selbstverständlichkeit in Besitz genommen.⁹ Zahlreiche intertextuelle Fäden haben aus ihr einen Meta-Raum gesponnen: Puškins orientalisiertes Bachčisaraj (*Bachčisarajskij Fontan*, 1822), Tolstojs heroisches Sevastopol' (*Sevastopol'skie rasskazy*, 1855-1856), Gor'kij's ewige Steppe (*V stepi*, 1897), Čechovs sonniges Jalta (*Dama s cobačkoj*, 1899) oder Bunins sympathische Berge (bspw. in *Žizn' Arsen'eva*, 1927). Diese literarischen Einschreibungen ergeben durchaus kein homogenes Bild, doch unterliegt ihnen allen eines: die Perspektive des russischen Zentrums, das seine Peripherie auslotet.¹⁰

Diese „schöne, die antike, die slavische, die christliche Krim und die Krim als Teil eines metaphorischen Orients“¹¹, die in der Literatur

als südlich-warme Erweiterung bereitwillig in das kalte, nördliche Russland aufgenommen wird.

7 Marszałek und Sasse, 2010, S. 13.

8 In Anlehnung an Toporovs *Peterburgskij tekst* hat Aleksandr Ljusyč 2003 den Begriff *Krymskij tekst* eingeführt, mit dem er alle russischen literarischen Texte zusammenfasst, die die Krim zum Handlungsraum haben. Hofmann bemerkt: „Seine Konzeption des Krim-Textes ist mit einer nationalen und imperialen Note im Sinne der russischen Kultur-wissenschaft (kul'turologija) aufgeladen.“ Hofmann, 2019, S. 89.

9 In der Romantik beginnen die „Verschränkungen imperialer, mythologischer, antiker und paradiesischer Einschreibungen“, die Krim wird zu einem russischen ähnlich wie Italien zum europäischen Sehnsuchtsort. Thun-Hohenstein, 2011, S. 85. Die Aneignung der Tauris, wie Katharina II. die Halbinsel bezeichnet, verschafft Russland auch eine neue Möglichkeit seiner kulturhistorischen Verortung. Sie ist das „Tor zur griechischen Antike“, ein Zwischenraum, der den Anschluss an Europa belegen soll. Ebd., S. 77.

10 Meist ist es ein russischer Reisender, der sich zur Krim hinbegibt, sich temporär dort als an einem Ort der Ausnahme aufhält, um im Anschluss wieder an seinen eigenen, ihm zugehörigen Ort zurückzukehren. Die Krim bleibt das Andere, Entfernte, die Ausnahme, das Exil oder der Übergangsraum. Vgl. Marszałek und Schwartz, 2004, S. 78 zur „Gegenwelt“ bei Puškin oder Gogol'; vgl. Hofmann, 2019, S. 95 zur Krim als das „eigene Andere“ bei Tolstoj und S. 96 zur „positive[n] Andersheit“ der Krim bei Mandel'stam; vgl. Schmid, 2013, S. 32 zu Čechovs Jalta als Heterotopie.

11 Hofmann, 2019, S. 92. [Herv. im Original].

konstruiert wird, konfrontiert die russische Schriftstellerin Ljudmila Ulickaja 1996 mit ihrem Roman *Medeja i eë deti*. „Der Text reagiert auf ukrainisch-russisch-tatarische Interessenkonflikte auf der Krim, die zu Beginn der 1990er Jahre [...] in Gewalt zu eskalieren drohten.“¹² Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion geriet die Halbinsel mit ihren insgesamt etwa 100 verschiedenen, dort beheimateten Nationalitäten (erneut) in ein Tauziehen zwischen: erstens der Ukraine, die erstmals unabhängig vom großen Bruderstaat ihre staatlichen Strukturen zu etablieren versuchte, zweitens der krimtatarischen Bevölkerung, die im Zuge einer Separatismus-Bewegung den von 1991 bis 1994 geltenden Autonomiestatus beibehalten und erweitern wollte, und drittens Russland, das sich erst mit unterschiedlichen Bestrebungen und im 21. Jahrhundert erneut auch mit territorialen Ansprüchen in die Entwicklungen auf der „russischen“ Krim eingemischt hat.¹³

Ulickaja weist in ihrem Roman jegliche, insbesondere eine russische nationale Inanspruchnahme der Krim zurück. Sie erzählt die Geschichte einer griechischstämmigen Krimbewohnerin, Medeja,¹⁴ deren weitverzweigte Familie sich 1976 wie jedes Jahr in ihrem Haus in den Krimbergen nahe des Schwarzen Meeres trifft, um dort den Sommer zu verbringen und sich in Liebesaffären zu verwickeln. In häufigen Analepsen werden die Biographien der Protagonistin und ihrer Verwandten und Bekannten in dem handlungsarmen, aber figurenreichen Roman ausgebreitet und in den historischen Kontext des (östlichen) Europas im 20. Jahrhundert eingebettet. Anhand individueller Lebensläufe erzählt Ulickaja somit eine Geschichte der Krim jenseits des als „heroisch und tragisch, wechsel- und schicksalshaft“¹⁵ geschriebenen Erinnerungsortes, womit sie eine „Absage an eine russozentristische nationale Betrachtung von Geschichte“¹⁶ erteilt. Mit der Aufarbeitung verdrängter Ereignisse und der Auseinandersetzung mit konkurrie-

12 Ebd., S. 103. S. auch Ebert, 2000, S. 114: „Bildet bei Christa Wolf die deutsche Vereinigungsproblematik das aktuelle Raster, so ist es bei Ulickaja die Problematik des riesigen multiethnischen Staatsgebildes, dessen Konfliktpotential sich nach dem Ende der Sowjetunion mit Macht entlädt.“

13 Vgl. Sasse, 1998, S. 8–11.

14 Das aus dem Russischen transliterierte „Medeja“ bezeichnet hier immer die Figur in Ulickajas Roman, „Medea“ hingegen die Figur aus dem Mythos.

15 Hofmann, 2019, S. 87.

16 Ebert, 2000, S. 114.

renden Erinnerungsnarrativen, entwickelt Ulickaja einen alternativen Krim-Raum, in dem kulturelle und ethnische Vielfalt vorherrscht, das Hochhalten von Nation(alität) negiert wird und an dessen Stelle eine *transnationale* (im Sinne einer das Nationale überschreitenden) Utopie tritt.

2 Medea, die Fremde

In die Unbeständigkeit des national prekären Raums setzt Ulickaja die Beständigkeit einer transnationalen mythologischen Figur: Medea.¹⁷ In der bekanntesten frühen Version des griechischen Dramatikers Euripides verrät die Königstochter aus Kolchis ihren Vater aus leidenschaftlicher Liebe zum Argonauten Jason, flieht mit ihm bis nach Korinth, wo er sich von ihr abkehrt, und ermordet aus Eifersucht seine neue Geliebte und ihre eigenen Kinder. Kaum ein Mythos ist so weit gereist wie dieser.¹⁸ Aufgrund seiner grenzüberschreitenden Rezeption und Adaption ist er international populär und damit universell anschlussfähig. Die „Ortlosigkeit Medeas“ macht sie zu einer „hybride[n] Figur zwischen den Zeiten und Ländern“,¹⁹ zu einer Projektionsfläche für zahlreiche Diskurse, die nationenübergreifend funktioniert.²⁰

Im 20. Jahrhundert erlebt Medea einen wahren Boom in Kunst, Film und Literatur. Mit dem aufkommenden Interesse an marginalisierten, weiblichen Figuren dient der Mythos in jüngeren Neuerzählungen häufig der feministischen Auseinandersetzung mit patriarchalen

17 Ulickajas Roman ist keine Nacherzählung des Mythos, der Namen ihrer Protagonistin, der Titel des Buches und verschiedenen Stellen im Text verweisen jedoch explizit auf diesen und stellen Ulickajas Figur in ein Spannungsverhältnis zur mythischen Medea.

18 In Bätzner et al. (2010) werden allein 125 Medea-Texte (Lyrik, Epik, Drama) aufgelistet. Medea-Erzählungen tauchen nicht nur in nahezu sämtlichen europäischen Ländern auf. Die Figur hat es u.a. bis nach Georgien, Israel, Libyen und Bangladesch, Ägypten, Australien und Kuba geschafft, vgl. auch Stephan, 2006 und Ene Onea, 2017. In der russischen Literatur ist Medea bei jüngeren Erzählerinnen präsent: Lyudmila Razumovskaya, *Medeja* (Theaterstück, 1981), Lyudmila Petrushevskaya, *Medeja* (Kurzgeschichte, 1995), Marina Chlebnikova, *Repetizija* (Theaterstück, 2001), Anna Antoneva, *Medeja* (Gedicht, 2003).

19 Stephan, 2006, S. 241.

20 Vgl. ebd., S. 252–253.

Narrativen, Geschlechterrollen und Identität.²¹ Ein “re-visioning” findet statt, ein “act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text with a new critical direction”,²² wie es beispielsweise Christa Wolf in *Medea: Stimmen* vornimmt, das im selben Jahr wie Ulickajas Roman erschienen ist.²³ Viele Interpretationen von *Medeja i eë deti* lenken das Interesse ebenfalls primär auf die Darstellung der Frauenfigur(en),²⁴ dabei erscheint die Verortung in einem anderen Medea-Diskurs deutlich naheliegender.

Auf den Medea-Mythos wird immer dann zurückgegriffen, „wenn Autoren und Autorinnen nach Bildern für das Fremde und Andere suchen.“²⁵ In den klassischen Mythenerezählungen trifft Medea als ‚Barbarin‘ aus der Peripherie auf die zivilisierte griechische Kultur. Christa Ebert meint, ihr „Konflikt rührt in großem Maße daher, dass sie in der Fremde nicht angenommen wird“.²⁶ Aufgrund ihrer Herkunft und ihrer damit verbundenen kulturellen Identität, die neben einem anders gelagerten Wertesystem beispielsweise auch eine andere Vorstellung ihrer Rolle als Frau einschließt, schafft sie es nicht, sich zu integrieren.²⁷ Bätzner et al. bezeichnen sie als „Ikone des Fremden“: als eine „Projektionsfigur kultureller, ethnischer und geschlechtlicher Differenz“.²⁸ Da es im Mythos zu keiner Verschmelzung, Versöhnung oder Auflösung der kulturellen Unterschiede kommt, werden diese Differenzen anhand der Medea-Figur sichtbar. Erst in der Fremde wird durch ihr Anderssein ihre Identität herausgestellt.²⁹ „Als Figur der

21 Banerjee, 2019, S. 33.

22 Ebd., S. 33.

23 Wolf führt den Mythos „auf seinen vorpatriarchalischen Kern“ zurück. Sie entlarvt die von Euripides geprägte, „männliche, verfälschende Erzählung“ und macht die objektifizierte, ihrer Eifersucht ausgelieferte Medea zum nachvollziehbaren und handlungsfähigen Subjekt. Ebert, 2000, S. 106.

24 Vgl. bspw. Babenka, 2010 oder Vorob’eva, 2013.

25 Stephan, 2006, S. 240.

26 Ebert, 2000, S. 112.

27 Vgl. ebd., S. 112–113: „Medea fällt in der Korinther Umgebung vor allem deshalb auf, weil sie sich unbotmäßig gegenüber den Herrschenden verhält, weil sie den der griechischen Frau zugeordneten unterwürfigen Platz und das den Frauen verordnete Schweigen nicht akzeptiert.“

28 Bätzner, 2010, S. 8–9.

29 „Kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Konzept der kollektiven Identität gründen auf einem anti-essentialistischen, konstruktivistischen Verständ-

Überschreitung im politischen und moralischen Sinne – als ‚Ausländerin‘ und ‚Kindermörderin‘ – ist Medea eine provozierende Grenzgängerin.“³⁰

Bei Ulickaja ist die Kategorie der Fremdheit insofern relevant, als dass sie für die Protagonistin, obwohl das Potential bestünde, dezidiert *keine* Rolle spielt. Als Nachfahrin pontischer Griechen, die sich einst an der Küste der Krim angesiedelt haben,³¹ spricht Medeja zwar noch eine Form von Griechisch und erinnert sich immer wieder an ihre familiären Wurzeln, identifiziert sich aber weder selbst als Fremde, noch wird sie von anderen als solche wahrgenommen: „Для местных жителей Медея Мендес уже была частью пейзажа.“³² Medeja durchschreitet die ihr vertraute Umgebung mit großen Schritten und einer gelassenen Selbstverständlichkeit.³³ Niemand zweifelt an ihrer Zugehörigkeit zur Krim und niemand stößt sich an der Frage nach der territorialen Zugehörigkeit der Insel. Medea erhebt keine Besitzansprüche an den Raum, sondern lebt in und mit ihm in einer Art friedlichen Symbiose:

Крымская земля всегда была щедра к Медее, дарила ей своей редкости. Зато и Медея благодарно помнила каждую из своих находок вместе с самыми незначительными обстоятельствами времени, места и всеми оттенками испытанного когда-то чувства.³⁴

nis von Identität und der Einsicht in ihren dialogischen Charakter, da sich das ‚Eigene‘ stets in Auseinandersetzung mit und in Abgrenzung zu dem ‚Nicht-Identischen‘, also dem ‚Anderen‘ (der Alterität) konstituiert. Insbesondere bei der Konstruktion nationaler bzw. kultureller Identitäten spielt der Raum eine zentrale Rolle, ist doch die Herausbildung und das Fortbestehen von Nationen und Kulturen ohne eine räumliche Definition des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘ kaum denkbar.“ Bock, 2009, S. 282.

30 Stephan, 2006, S. 252.

31 Interessanterweise hat Medeja damit die umgekehrte Route ihrer Namensvetterin eingeschlagen: nicht vom Rand der antiken Welt (Kolchis, Schwarzmeerküste) in ihr zivilisatorisches Zentrum (Korinth, Griechenland), sondern von Griechenland in das Schwarze Meer.

32 Ulickaja, 1996, S. 10. [„Für die Einheimischen war Medeja Mendez längst Teil der Landschaft.“, Übers. d.A.]

33 Vgl. ebd., S. 10: „размашисто и крупно ходила по окрестной земле“ [„mit ausladenden und großen Schritten ging sie durch die umliegende Landschaft“, Übers. d.A.]

34 Ulickaja, 1996, S. 10–11. [„Die Erde der Krim war immer großzügig zu Medeja und schenkte ihr seine Raritäten. Dafür erinnerte Medeja sich dankbar an jeden ih-

Wie in anderen Krim-Texten wird die Halbinsel mit ihren verwunschenen Bergen und dem weiten Meer auch bei Ulickaja als natur-räumliches Paradies stilisiert. Anders als etwa bei Puškin wird dieses aber nicht exotisiert und im gleichen Zug dem russischen Reich einverleibt. Ulickaja wählt als Protagonistin, anhand derer die Krim und ihre Geschichte erzählt werden, eine Griechin – eine der vielen Minderheiten der Insel – mit einem mythologischen Namen, der sich einer nationalen Zugehörigkeit, vor allem einer russischen, entzieht, und die auf der Krim beheimatet ist, ohne sie besitzen zu wollen. Damit konterkariert sie den Mythos und strebt im gleichen Zug eine Neuverortung der Krim an.

3 Medea am ‚Nabel der Welt‘

Auch neben ihrem Nicht-Fremdsein hat Medeja wenig mit „der anderen, der aus dem Mythos“³⁵ zu tun. Im Gegenteil: Sie ist nicht jung, leidenschaftlich und impulsiv, sondern alt und besonnen. Als sie, ähnlich wie die mythologische Medea, erfährt, dass ihr verstorbener Mann sie betrogen hat, sinnt sie nicht auf Rache, sondern auf Versöhnung. Die kinderlose Frau bringt niemanden um, sie fungiert als eine beschützende „Übermutter“ ihrer großen Familie.³⁶ Vor allem ist Medea keine Getriebene, sie ist fest verwurzelt. Die Krim ist kein Ort, an den sie reist, wie die Figuren früherer russischer Schriftsteller, sondern an dem sie *ist*. Am Rand der Krim endet auch ihre „Oikumene“ – „Приехав под вечер в Керчь, она оказалась на границе своей ойкумены, древняя Пантикапея была ее самой восточной точкой.“³⁷ In ihrem ganzen Leben verlässt Medeja die Krim nur drei Mal, an denen es sich nicht vermeiden lässt.³⁸ Die Reise zu ihrer Kindheitsfreundin Elena nach

rer Funde, zusammen mit den unscheinbarsten Umständen der Zeit, des Ortes und jeder Nuance des einst erlebten Gefühls.“, Übers. d.A.]

35 Ebd., S. 75: „то о другой, мифической“.

36 Ebert bezeichnet sie als „Übermutter, die dem Übervater der russischen politischen Ordnung entgegengesetzt wird“. Ebert, 2000, S. 121.

37 Ulickaja, 1996, S. 182. [„Als sie gegen Abend in Kerč ankam, befand sie sich an der Grenze ihrer Oikumene, deren östlichster Punkt dieses alte Panticapea war.“, Übers. d.A.]

38 Beim ersten Mal begleitet sie ihre Schwester Aleksandra und ihr Neugeborenes zu dessen Vater nach Moskau, beim zweiten Mal fährt sie nach der Entdeckung von

Taschkent gestaltet sich als kleine Odyssee, auf einem Containerschiff, im Auto eines Unbekannten und schließlich fast vier Tage mit dem Zug. Ihr Zuhause, von dem aus sie jede Entfernung misst und wohin sie schnellstmöglich zurückkehrt, ist die Krim.³⁹

Auch für die anderen Figuren, Medejas weitverzweigte Familienmitglieder, ist die Halbinsel zentraler Bezugspunkt. Sie ist nicht nur ihr Herkunftsort, sondern Raum der beständigen Wiederkehr, Medejas Haus ein Sonnensystem, um das alle kreisen.⁴⁰ (Vgl. Abb. 1.) “[M]есто, на котором она стояла, показалось ей вдруг тем неподвижным центром, вокруг которого и происходит движение миров, звезд, облаков и овечьих отар.”⁴¹ Damit setzt sich Ulickajas Roman von seinen Prätexten ab: Er rückt die Krim von der Peripherie ins Zentrum. Elisabeth Clowes bezeichnet die Krim als “meta-periphery”, als Peripherie vieler Länder.⁴² Ulickaja holt die Krim aus dieser Randlage heraus und drängt hingegen Russland dorthin. Die Halbinsel ist nicht länger Objekt verschiedener Begierden, sie wird zum Subjekt mit einer eigenen Geschichte, das unabhängig von den sie umgebenden Nationen und deren Eindringen eine selbstständige Identität besitzt. Ungeachtet ihrer geringen territorialen Größe und geopolitischen Agentivität, ist sie für die Figuren im Roman „der Nabel der Welt“:

Сидя здесь, на поросшей каперсами и серой полынью поляне, оба они ощутили, что находятся в центре Земли, что плавное движение гор, ритмические вздохи моря, протекание облаков, быстрых, полупрозрачных и более плотных, замедленных, и обширное внятное течение теплого воздуха от гор, направленное вкруговую, – все рождает совершенный покой. – “Пуп земли.”⁴³

Samuils Untreue zu ihrer Kindheitsfreundin Elena nach Taschkent, ein letztes Mal verlässt sie die Krim für die Beerdigung ihrer Großnichte Mašas in Moskau.

39 Medeja vergleicht sich selbst mit Odysseus, der im Gegensatz zu ihr seine Heimkehr immer wieder hinauszögert. Vgl. Ebert, 2000, S. 118.

40 Apunen-Lachti, 2015, S. 57.

41 Ulickaja, 1996, S. 42. [„Der Ort, an dem sie stand, erschien ihr plötzlich als das unbewegliche Zentrum, um das sich die Welten, Sterne, Wolken und Schafherden bewegen.“, Übers. d.A.]

42 Clowes: Russia, S. 136; s. auch Jobst: Geschichte der Krim, S. 11: „[D]ie Krim [war] zu allen Zeiten aus der Perspektive der jeweiligen Machtzentren Peripherie.“

43 Ulickaja: Medeja, S. 68. [„Als sie hier auf der mit Kapern und grauem Wermut bewachsenen Lichtung saßen, spürten sie beide, dass sie sich im Zentrum der Erde

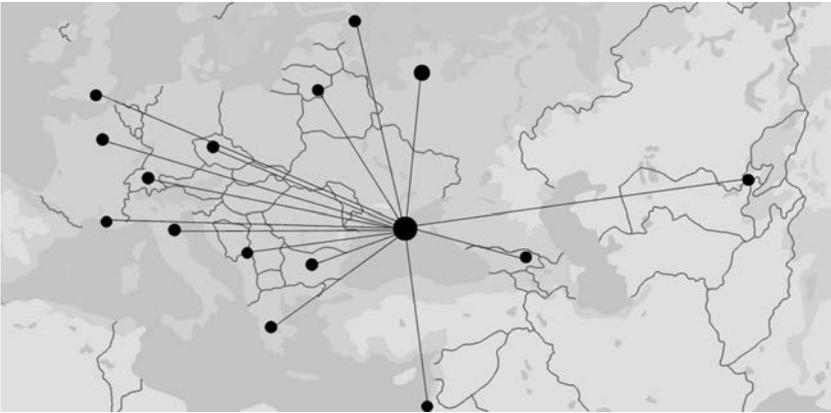


Abb. 1: Die Wohnorte von Medeas Familienmitgliedern mit der Krim im Zentrum

4 Medeas Gedächtnis

An diesem Nabel wird Medeja „zum ruhenden Pol einer aus den Fugen geratenen Welt“⁴⁴. Die Beständigkeit, die sie verkörpert und die auch in den Bildern der Natur zu finden ist, steht im Kontrast zu den sie umgebenden turbulenten Veränderungen. Medeja wird 1900 geboren und erlebt die Oktoberrevolution, den Bürgerkrieg, Hungerzeit und Arbeitslosigkeit, Kollektivierung und Herrschaft der Sowjetunion, den zweiten Weltkrieg und die vielen Vertreibungen. Anhand ihrer Biographie und der ihrer Bekannten und Verwandten werden die gewaltvollen Ereignisse auf der Krim im 20. Jahrhundert und ihre weitreichenden Auswirkungen auf individuelle Schicksale fernab einer linearen Großzählung geschildert.

Die Figuren sind Beobachter:innen und Leidtragende der Geschichte, werden selbst aber als unverantwortlich für die Gräueltaten und als nicht-involviert in nationale Konflikte dargestellt: “А у нее [Меджи] одного брата убили красные, другого белые, в войну одного

befanden, dass die sanften Bewegungen der Berge, das rhythmische Seufzen des Meeres, das Fließen der Wolken, der schnellen, der durchsichtigen und dichten, der langsamen, und der weite klare Strom warmer Luft, der von den Bergen kam und sich im Kreis drehte – all das einen vollkommenen Frieden gebiert. – „Der Nabel der Welt.“, Übers. d.A.]

44 Stephan, 2006, S. 27.

фашисты, другого – коммунисты. Для нее все власти равны.”⁴⁵ Kriegerische Auseinandersetzungen werden als Auslöser für großes Leid, nie aber als heroische Taten im Namen strategischer oder ideologischer Intentionen gezeigt. Die Täterschaft wird einer „Obrigkeit“ (власти) zugeschrieben.⁴⁶ Dass dies russische Akteure sind, die die Rolle der Zerstörer annehmen, wird oft durch die Möglichkeit des Russischen als Nullsubjektsprache (bei der das Verb ohne Subjekt stehen kann) nur angedeutet: “все свели, все уничтожили”⁴⁷ – ist aber unbestreitbar gemeint.

In den Erinnerungen Medejas schwingt eine Sehnsucht nach der vorsowjetischen Krim mit. Darin blüht es auf der Halbinsel, Weinstöcke stehen in voller Pracht und die Landschaft ist von Flüssen durchzogen. “Когда-то здесь бежала речка, но речка давно ушла, как и большинство здешних рек, даже название се забылось.”⁴⁸ Immer wieder bemerken die Figuren den Verfall des Landes und die Zerstörung des (Natur-)Raums. Im nostalgischen Erinnern wird die einstige Landschaft glorifizierend heraufbeschworen und zugleich die romantisch-verklärte Vorstellung eines exotischen Idylls dekonstruiert.

Помнишь ли, Еленочка, каков был Восточный Крым при татарах? А Внутренний? Какие в Бахчисарае были сады! А сейчас по дороге в Бахчисарай ни дерева: все свели, все уничтожили.⁴⁹

Gemeint ist nicht nur die Zerstörung des (Natur-)Raums durch die sowjetische Politik, sondern auch die Zerstörung des (literarischen) Mythos selbst:⁵⁰ Nach den Gräueltaten des 20. Jahrhunderts kann es

45 Ulickaja, 1996, S. 49. [„Sie [Medeja] hatte einen Bruder, den die Roten töteten, einen anderen die Weißen, während des Krieges einen die Faschisten, einen anderen die Kommunisten. Für sie sind alle Obrigkeiten gleich.“, Übers. d.A.]

46 Ebd.

47 Ebd., S. 16. [„alles ist weg, alles wurde vernichtet“, Übers. d.A.]

48 Ebd., S. 69. [„Früher gab es hier ein Flüsschen, aber das Flüsschen ist längst verschwunden, wie die meisten Flüsse hier, sogar sein Name ist vergessen.“, Übers. d.A.]

49 Ebd., S. 16. [„Erinnerst du dich, Elenočka, wie die östliche Krim unter den Tataren war? Und die innere Krim? Was für Gärten in Bachčisaraj! Und jetzt steht auf der Straße nach Bachčisaraj kein Baum mehr: alles weg, alles wurde vernichtet.“, Übers. d.A.]

50 Gemeint ist die populäre Legende des Tränenbrunnens von Bachčisaraj um den Tatarenfürsten Girej und seine beiden Harems-Frauen Sarema und Marija, die durch Puškins Poem zum Inbegriff dieses Ortes geworden ist.

kein orientalisiertes Bachčisaraj wie bei Poškin mehr geben. Medeja erinnert sich an die Rodung der Nushaine nach der Deportation der Krimtatar:innen: “Так и лежали эти убитые деревья, все ветви в недозрелых плодах, вдоль дороги. А потом пришел приказ их пожечь [...] и мы сидели и плакали, глядя на этот варварский костер.”⁵¹ Die Natur spiegelt das grausame Ereignis, die Geschichte hat sich in den Raum eingeschrieben.

1944 wurde unter Stalin die gesamte krimtatarische Bevölkerung nach Zentralasien deportiert. Erst zu Beginn der 1990er Jahre konnte ein Großteil zurückkehren.⁵² Dieses Verbrechen ist bekannt, das Wissen darum jedoch kaum verbreitet. Deportation und Rückkehr der Krimtatar:innen markieren Anfang und Ende von Ulickajas Roman. Zu Beginn wird Medeja an einem Abend im Frühjahr 1976 von Ravil’ Jusupov aufgesucht, der 1944 nach Karaganda (Kasachstan) umgesiedelt worden war. “История для наших мест довольно обыкновенная”⁵³, schreibt Medeja in einem Brief an ihre Kindheitsfreundin Elena und verweist auf die Exemplarität seines Schicksals. Ravil’ gibt sich als “участник движения за возвращение татар в Крым”⁵⁴ zu erkennen. Er bittet Medeja um den Kauf eines Hauses auf der Krim, was ihm selbst verwehrt ist. Am nächsten Morgen wird er von zwei Männern abgeholt, woraufhin eine Leerstelle im Fortgang des Handlungsstrangs folgt, die das Inhaftieren und Zurückschicken Ravil’s erahnen lässt. Im Epilog wird der Strang wieder aufgegriffen: Medeja hat ihr Haus an Ravil’ vererbt.

Das Erinnern selbst nimmt im Roman eine große Rolle ein. In der Nacht seines Besuchs erzählt Medeja Ravil’ von der alten tatarischen Krim. Ihr Bericht wird von einem Tonbandgerät aufgezeichnet. Ihre mündlich weitergegebene Erinnerung soll medial gebunden und damit haltbar und transportabel gemacht werden. Bevor Ravil von der Polizei

51 Ulickaja, 1996, S. 16. [„So lagen diese getöteten Bäume, alle Äste mit unreifen Früchten bedeckt, entlang der Straße. Und dann kam der Befehl, sie zu verbrennen [...] und wir saßen da und weinten, als wir dieses barbarische Feuer anschauten.“, Übers. d.A.]

52 Vgl. Jobst 2020, S. 281–288.

53 Ulickaja, 1996, S. 15. [„Die Geschichte ist ziemlich gewöhnlich für unsere Gegend.“, Übers. d.A.]

54 Ebd. [„Mitglied der Bewegung für die Rückkehr der Tataren auf die Krim“, Übers. d.A.]

abgeholt wird, verbrennt er das Band im Ofen. Diese Vernichtung steht zum einen exemplarisch für das Verstecken oder Zerstören von Dokumenten während der Sowjetzeit, die nicht im Sinne der Regierung waren und Repressionen für Verfasser:innen oder Besitzer:innen bedeuten konnten. Zum anderen steht sie allegorisch für die Vernichtung der Erinnerung selbst, die von der sowjetischen Erinnerungspolitik befördert wurde und deren Aufarbeitung nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion mühsam nachgeholt werden muss.

In *Medeja i eë deti* sind immer wieder Dinge tief in der Erde vergraben oder Spuren auf dem Krimboden verstreut, doch sie müssen ausgegraben, wahrgenommen und vor allem erzählt werden, um im Gedächtnis erhalten zu bleiben. Medeja hat sich dieser Aufgabe verschrieben: „Steht ihr Handeln im Zeichen des Sammelns, so steht ihr Denken, Sprechen und Schreiben im Zeichen des Erinnerns.“⁵⁵ Die Protagonistin mit ihrem alles bewahrenden Gedächtnis („Меденной всесохраняющей памяти“)⁵⁶ sammelt Erinnerungen und gibt sie in Form von Briefen und Berichten weiter. Mit der Deportation erzählt Ulickaja ein Ereignis, das aus Geschichtsbüchern häufig getilgt wird. Damit unternimmt sie den Versuch, die Krim als nicht-russischen bzw. tatarischen Erinnerungsort einem russischen Geschichtsnarrativ entgegenzusetzen. „[D]urch ihre Fähigkeit zum Gegenentwurf [ist Literatur] an der Erschaffung raumkultureller Erinnerungen [beteiligt].“⁵⁷ Indem sie ihre Figuren erinnern lässt, schreibt Ulickaja gegen das Vergessen und leistet damit eine „Arbeit am Gedächtnis“.⁵⁸

Mit der Darstellung der ‚Russen‘ als Kulturzerstörer und Verursacher einer Gewaltgeschichte widerspricht sie einem russischen kulturellen Anspruch auf die Krim. „Die einstige Vielfalt und Reichtum der Natur und vor allem der Kulturen und Nationen wird immer weniger.“⁵⁹ Im Roman werden eine zunehmende Russifizierung der Krim und die Verdrängung anderer (Erinnerungs-)Kulturen dargestellt, wel-

55 Hofmann, 2014, S. 256.

56 Ulickaja, 1996, S. 200.

57 Hallet und Neumann, 2009, S. 23.

58 Der Begriff ist von Michael Frank. Erinnern ist „immer eine aktive gedankliche Arbeit der Rekonstruktion, die er [Maurice Halbwachs] einmal einprägsam als ‚Umbildungsarbeit an der Vergangenheit‘ bezeichnet.“ Ebd., S. 19.

59 Jobst et al., o.A., S. 15.

che Ulickaja in räumlichen Bildern wie der Aneignung des Friedhofs manifestiert:

Наверху была разрушенная татарская часть с остатками мечети – восточны склон был христианским, но после выселения татар христианские захоронения стали переползать на татарскую сторону, как будто и мертвые продолжали несправедное дело изгнания.⁶⁰

Hinter dem Entsetzen über diese Vernichtung und der Suche nach kulturellen Überresten steckt ein Appell an den Erhalt der Multikulturalität.⁶¹

5 Medeas Krim-Welt als transnationale Utopie

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion ab 1990 wird der osteuropäische Raum umgeordnet, die Karten werden neu gemischt. Nach jahrzehntelanger Diktatur, zumindest propagierter sowjetischer Identität und politisch manipulierten Erinnerungsnarrativen ist wieder Platz frei – sowohl für die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, als auch für neue Raumentwürfe. Dabei tritt der Zusammenhang von Erinnerung und Identität zutage. Nicht nur ist „Identitätsbildung ohne Erinnerungsvermögen undenkbar“,⁶² das „Erzählen von Erinnerung hat eine identitätsbildende Funktion“,⁶³ genau wie es einen Raum braucht, an den sich diese binden kann. „In Erinnerungsorten [...] findet eine Gruppe sich und ihre identitätsrelevante Geschichte wieder.“⁶⁴ Ulickaja durchmisst den Raum vertikal und horizontal: Sie gräbt die kulturellen Relikte unter der sowjetischen Schicht aus und legt sie offen, um darauf basierend die Krim von Russland zu distanzieren. Der Raum, den sie entwirft, wird allerdings nicht näher an Europa ge-

60 Ulickaja, 1996, S. 22. [„Oben befand sich der zerstörte tatarische Teil mit den Überresten einer Moschee – der östliche Hang war christlich, doch nach der Aussiedlung der Tataren begannen die christlichen Gräber auf die tatarische Seite überzuwandern, als setzten auch die Toten das Unrecht der Vertreibung fort.“, Übers. d.A.]

61 Vgl. Hofmann, 2014, S. 253.

62 Neumann, 2005, S. 159.

63 Bescana, 2016, S. 200.

64 Neumann, 2005, S. 194.

rückt,⁶⁵ sondern als eigenständiges Land verzeichnet, das sich durch seine Multiethnizität auszeichnet.⁶⁶

Ulickajas Medea repräsentiert diese Multiethnizität par excellence. Sie trägt einen spanischen Familiennamen, Mendez, den sie von ihrem Mann, einem russischen Juden, übernommen hat, und sie wohnt im Haus einer tatarischen Familie, die die Krim im Zuge der Stalinischen Säuberungen verlassen musste.⁶⁷

Verschiedene Herkünfte, Religionen, Sprachen etc. führen nicht zu Auseinandersetzungen, sondern werden als kulturelle Bereicherungen wohlwollend in die Familie aufgenommen. Ulickaja „zeigt die ethnischen Konflikte als politisch produzierte, die in den real gelebten Beziehungen der Menschen keine Rolle spielen“. ⁶⁸ Selbst hervorragend integriert, wird Medea für andere zur „kulturellen und ethnischen Integrationsfigur“. ⁶⁹ Die Krim ist Schauplatz der Toleranz, ein Ort, an dem jeder willkommen ist und von Medea aufgenommen wird in ihr Haus, „a symbol of an all-inclusive religious space“. ⁷⁰ Die Krimbewohner:innen leben in einer friedlichen Symbiose miteinander, die nur durch Eindringlinge von außen erschüttert wird. Hofmann schreibt, der Roman wirke heute wie eine „soziale Utopie“. ⁷¹ Dass Medea ihr Haus am Ende dem Tataren Ravil’ vererbt, ist ein Symbol der Wieder-

65 Anders als beispielsweise der ukrainische Schriftsteller Jurij Andruchovyč, der in seinen essayistischen und literarischen Texten, die er als „geopoetisch“ bezeichnet, die Ukraine kulturell Europa annähert, indem er auf gemeinsame kulturelle Wurzeln verweist. Vgl. Löwis, 2019, S. 20.

66 Die Rolle der Ukraine wird von Ulickaja jedoch außer Acht gelassen, was insbesondere aus heutiger Sicht natürlich problematisch ist. „Bei aller Internationalität berücksichtigt das Narrativ die ukrainische Komponente lediglich in einem älteren ukrainischen Paar in Medejas Nachbarhaus. [...] Ob als sowjetische Republik oder als Nationalstaat, die Ukraine hat in diesem Neu-Kolchis die Rolle eines schwach markierten ‚Nachbarn‘ inne, dessen Fehlen kaum aufgefallen wäre.“ Hofmann, 2019, S. 106.

67 Ebert, 2000, S. 115.

68 Ebd., S. 114.

69 Ebd., S. 111.

70 Banerjee, 2019, S. 37.

71 Hofmann, 2014, S. 264: Der Roman leiste einen „Beitrag zur literarischen Überdeterminierung der Krym als einer sozialen Utopie.“ Er zeige die Halbinsel als „Schauplatz einer internationalen Gemeinschaft, Sinnbild eines multikulturellen ‚Südens‘ und eine Alternative zum regulären sowjetischen Leben.“

gutmachung. Ulickaja entwirft das Ideal einer versöhnten Krim, das im Kontrast zu den realen Auseinandersetzungen steht, aber an das Potential eines friedlichen Zusammenlebens erinnert.⁷²

Die soziale Utopie ist bei Ulickaja eine transnationale. Medejas ‚Kinder‘ verteilen sich über die halbe, nach 1990, die ganze Welt, heiraten und vermehren sich mit einer Armenierin, einem Georgier, einer Französin, einem Italiener etc., sodass ihre Nachkommen „русские, литовские, грузинские, корейские“⁷³ sind. „Auf diese Weise dominiert die Idee eines Netzwerks, das lokal – im Haus auf der Krym – verwurzelt und transnational aufgespannt ist.“⁷⁴ (Vgl. Abb. 1.) Im Zusammenhang mit „Globalisierungs- und Vernetzungsprozesse[n]“ wird in der Transnationalitätsforschung und mit dem Begriff der Transnationalität „das dominante nationale Paradigma auf seine Grenzen und Konstitutionsbedingungen hin befrag[t].“⁷⁵ Anders als zum Teil prognostiziert, ist in den 90ern kein „Ende der nationalen Ära“ eingetreten.⁷⁶ Insbesondere Russland hält, trotz seiner multiethnischen Bevölkerung, an einem homogenen Nationsbegriff fest, der eng an sein Territorium geknüpft ist und eine imperiale Politik fortsetzen lässt.⁷⁷ Ulickaja entmacht diesen Nationsbegriff, indem sie ihn ausklammert. Ihr Roman ist eine Vision der Überwindung des nationalen Paradigmas. Agiert man mit dem Begriff der *Transnationalität* in dem Text, zeigt sich dieses *trans* in etwas „Jenseitige[m]“, ihre Figuren als „über den Dingen stehend“.⁷⁸ Außerhalb der Kategorie des Nationalen kann *Medeja i eë deti* eine Geschichte der Krim erzählen, die von ihr selbst und ihren Bewohner:innen ausgeht und eine kulturelle Vielfalt offenbart. Hoffnungsvoll steht so am Ende die Frage nach der Möglichkeit einer multiethnischen, aber friedlichen Weltgemeinschaft, basierend auf den in Mythen eingeschriebenen, immer wieder aufgegriffenen, überzeitlichen, menschlichen Werten.

72 Vgl. Hofmann, 2019, S. 103.

73 Ulickaja, 1996, S. 274. [„russisch, litauisch, georgisch, koranisch“, Übers. d.A.]

74 Hofmann, 2014, S. 259.

75 Bischoff und Komfort-Hein, 2019, S. 1.

76 Ebd., 2019, S. 3.

77 Vgl. zum Begriff der Nation als ein „diskursiv erzeugtes Konstrukt“ ebd., S. 4.

78 Hühn, 2010, S. 18.

Literaturverzeichnis

- Natal'ja Apunen-Lachti, *Literaturnaja kartografija v romane "Medeja i eë deti"* L. Ulickoj. Tampere 2015, <https://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201506301952> (access date 10.10.2023).
- Valerija Babenka, *Antičnaja Medeja i Medeja dvadzatogo veka. Roman L. Ulickoj "Medeja i eë deti"*, Kaunas: 2010, <https://hdl.handle.net/20.500.12259/119306> (access date 10.10.2023).
- Ranjana Banerjee, Reception of Medea in Russian Space, in: *Critic. A Journal of the Center of Russian Studies* 16 (2019), S. 32–39.
- Nike Bätzner et al., Das Fremde des Mythos: Medea als Grenzfigur zwischen Künsten und Kulturen, in: *Medeamorphosen: Mythos und ästhetische Transformation*, hrsg. von dens., München 2010, S. 7–16.
- Carme Bescana, Doing Home: Lenka Reinerová's performative Heimatentwürfe, in: *Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*, hrsg. von Anna Gajdis und Monika Mańczyk-Krygiel. Bern et al. 2016, S. 195–208.
- Doerte Bischoff/Susanne Komfort-Hein, Programmatische Einleitung, in: *Handbuch Literatur & Transnationalität*, hrsg. von dens. Berlin/Boston 2019, S. 1–46.
- Christa Ebert, Medea auf Russisch, Neuerzählung eines Mythos, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 59/1 (2000), S. 95–121.
- Cătălina Ene Onea, *Medea der Gegenwart: Formen und Funktionen des Medea-Mythos in literarischen Texten nach 1945 in interkultureller Perspektive*, Berlin 2017.
- Susanne K. Frank, Geokulturologie – Geopoetik: Definitions- und Abgrenzungsvorschläge, in: *Geopoetiken: Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hrsg. von Magdalena Marszałek und Sylvia Sasse. Berlin 2010, S. 19–42.
- Wolfgang Hallet/Birgit Neumann, Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einleitung, *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, hrsg. von dens., Bielefeld 2009, S. 11–32.
- Tatjana Hofmann, *Literarische Ethnografien der Ukraine: Prosa nach 1991*, Basel 2014.
- Tatjana Hofmann, Postsowjetische Krim-Texte: Neoromantische Sehnsuchtsmaschinen?, in: *Eden für jeden? Touristische Sehnsuchtsorte in Mittel- und Osteuropa von 1945 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Bianca Hoenig und Hannah Wadle. Göttingen 2019, S. 85–112.
- Melanie Hühn et al., In neuen Dimensionen denken? Einführende Überlegungen zu Transnationalität, Transkulturalität, Translokalität und Transstaatlichkeit, in: *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Trans-*

- lokalität: Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen*, hrsg. von ders., Berlin 2010, S. 11–46.
- Kerstin Susanne Jobst, Über den russischen Südländer: Zur Funktion der Krim als russischer Süden und des Južanin (Südländers) im russischen Krim-Diskurs des Zarenreichs, in: *Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 19/5 (2009), S. 34–49.
- Kerstin Susanne Jobst, *Geschichte der Krim: Iphigenie und Putin auf Tauris*. Berlin/Boston 2020.
- Kerstin Susanne Jobst et al., *Die Halbinsel Krim in Geschichte, Literatur und Medien*, O.A., <https://www.academia.cz/edice/kniha/die-halbinsel-krim-in-geschichte-literatur-und-medien> (access date 10.10.2023).
- Sabine von Löwis, Umstrittene Räume in der Ukraine: Politische Diskurse, literarische Repräsentationen und kartographische Visualisierungen. Einführung, in: *Umstrittene Räume in der Ukraine: Politische Diskurse, literarische Repräsentationen und kartographische Visualisierungen*, hrsg. von ders., Göttingen 2019, S. 7–38.
- Magdalena Marszałek/Sylvia Sasse, Geopoetiken, in: *Geopoetiken: Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hrsg. von dens., Berlin 2010, S. 7–18.
- Birgit Neumann, *Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory"*, Berlin/New York 2005.
- Birgit Neumann, Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung, in: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann, Bielefeld 2009, S. 115–138.
- Gwendolyn Sasse, *Die Krim: Regionale Autonomie in der Ukraine*, Köln 1998, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-43615> (access date 10.10.2023).
- Ulrich Schmid, Jalta als Heterotopie, in: *Religion & Gesellschaft in Ost und West* 41/7–8 (2013), S. 32–33.
- Inge Stephan, *Medea: Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln etc. 2006.
- Franziska Thun-Hohenstein, „Wo es ganz plötzlich abbricht: Rußland / Über dem schwarzen dumpfen Meer.“: Russische kulturelle Semantiken des Schwarzmeerraums, in: *Topographien pluraler Kulturen. Europa von Osten her gesehen*, hrsg. von Esther Kilchmann et al., Berlin 2011, S. 75–96.
- Ljudmila Ulickaja, *Medea i eë deti: Povesti*. Moskau 1996.
- Svetlana Jur'evna Vorob'eva, Ženskie i mužskie obrazy v romane L. Ulickoj "Medeja i ee deti", in: *Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta* 12 (2013), S. 52–62.

Natalie Sauer
(Halle/Saale)

Vom stummen Material zur literarischen Stimme: Deutsch- und englischsprachige Perückenerzählungen um 1800 in transnationaler Perspektive

Abstract

In diesem Beitrag werden deutsch- und englischsprachige Dingerzählungen über Perücken als Zusammenspiel zwischen materieller Kultur und dem Transnationalen untersucht. Denn die dinglichen Erzählinstanzen dieser satirischen Texte sorgen nicht nur für Komik, sondern ermöglichen eine parodistische Umdeutung von Konzepten des Nationalen. Es wird gezeigt, wie sich die Objektgeschichte, Materialität und Machart dieses besonderen Artefakts in den Texten literarisch niederschlägt und dabei auf performative sowie konstruktivistische Aspekte von staatlicher Macht und nationaler Identität um 1800 verweist.

Als Teil der Alltagsbekleidung verliert die Perücke im 18. Jahrhundert zusehends an Bedeutung. Konträr hierzu steht ihre Entwicklung in der deutsch- und englischsprachigen Literatur dieser Zeit, in der sie sich als Motiv, Protagonistin oder sogar Erzählerin enormer Popularität erfreut. Insbesondere das modische Genre der Dingerzählungen oder der sogenannten *it-narratives*, in denen eine nicht-menschliche Erzählinstanz über ihre Lebensgeschichte berichtet, zeigt eine Fülle von Texten, in denen künstliche Locken einen zentralen Platz einnehmen.¹ Die dinglichen Autobiographien dieses Genres zeichnen sich durch eine episodische Plotstruktur aus, die von häufigen Besitzerwechseln ge-

1 Hierzu zählen u.a.: *The Genuine Memoirs of an Unfortunate Tye-Wig* (1751), *Die Staatsperücke* (1773), *Die Paröcken. Eine Fabel* (1774), *History of a Perriwig* (1782), *History of a Full-Bottomed Wig* (1796), *Adventures of a Wig* (1802), *Memoirs of a Wig* (1814), *Memoirs of an Old Wig* (1815), *Geschichte einer alten Allonge-Perücke* (1830) und *Glück und Ende einer Allonge-Perücke* (1835/1836).

prägt ist und an die Warenkreisläufe einer sich herausbildenden Konsumgesellschaft erinnert.² Die Lebensgeschichte eines erzählenden Dings ist demzufolge in menschliche Handlungen verwickelt, sodass diese Texte einen oft satirischen Blick auf Menschen und Gesellschaft werfen. Die sprechende Perücke nimmt in dieser Gattung eine Sonderrolle ein: Zum einen weist sie eine einzigartige Objektgeschichte auf, durch die Inhalt und Gestaltung der Erzählungen geprägt ist. Zum anderen kann die literarische Perücke in besonderer Weise als transnational beschrieben werden, da sie nicht nur in ihrer Verwendung geographische Grenzen überschreitet, sondern überdies als satirisches Mittel zur Parodie des Nationalen genutzt wird.

In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich im englischsprachigen Raum ein breites Forschungsfeld zu den *it-narratives* etabliert.³ In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft befindet sich das Forschungsgebiet noch in seinen Anfängen.⁴ Holm, Wernli und Wildenauer haben

-
- 2 Mirna Zeman eröffnet einen interdisziplinären Forschungsansatz zur zyklischen Konzipierung materieller Kultur. Mit dem Begriff „Autozyklographie der Dinge“ bezeichnet Zeman die Untersuchung literarischer Verfahren und Techniken, die das Sichtbarwerden dieser (manchmal unsichtbaren) dinglichen Zyklen aus der Ich-Perspektive eines Objekts ermöglichen. Vgl. Mirna Zeman, *Zyklographie der Dinge und Zyklogologie der Kultur* ein Forschungsprogramm, in: *Kulturelle Zykellographie der Dinge*, hrsg. von Ralf Adelmann et al. (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs Automatismen, Bd. 16), Paderborn 2019, S. 7–24, hier S. 10.
 - 3 Zu englischsprachigen Dingerzählungen vgl. Mark Blackwell et al. (Hrsg.), *British It-Narratives, 1750–1830*, 4 Bde. London 2012. Die englischsprachigen *it-narratives* in dieser vierbändigen Anthologie werden jeweils von kontextualisierenden Einleitungen und kritischen Anmerkungen begleitet. Ein umfangreicher Überblick über Forschungsansätze zu englischsprachigen *it-narratives* bietet der Sammelband von Mark Blackwell (Hrsg.), *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Lewisburg 2007.
 - 4 Zu deutschsprachigen Dingerzählungen vgl. Mirna Zeman (Hrsg.), *Dinggeschichten I. Zykellographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, (Kabinettsstücke. Sammlung Literarischer Skurrilitäten, Bd. 1). Hagen 2022; Christiane Holm et al., *Dinggeschichten II. Zykellographische Erzählungen des 18. Und 19. Jahrhunderts*, (Kabinettsstücke. Sammlung literarischer Skurrilitäten, Bd. 2), [im Druck]. Die deutschsprachigen Dingerzählungen dieser zweibändigen Anthologie werden ebenfalls von jeweils von kontextualisierenden Einleitungen und kritischen Anmerkungen begleitet. Zu Forschungsperspektiven im deutschsprachigen Raum vgl. Michael Niehaus, *Das Buch der wandernden Dinge*, München 2009; Ralf Adelmann et al. (Hrsg.), *Kulturelle Zykellographie der Dinge*, (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs „Automatismen“, Bd. 16), Paderborn 2019.

gezeigt, wie fruchtbar eine Analyse dieser Texte als „Wechselspiel zwischen materieller Kultur und Genrekonventionen“ sein kann.⁵ Im Folgenden werden Dingerzählungen über Perücken in Anlehnung an diesen Ansatz interpretiert, jedoch um eine transnationale Untersuchungsperspektive ergänzt. Es geht demnach um das Wechselspiel zwischen materieller Kultur und dem (trans-)Nationalen der Texte. Dabei wird gefragt, wie perückenspezifische Eigenschaften – etwa Objektgeschichte, Materialität und Machart – eine Parodie des Nationalen in den Texten ermöglichen. Zudem versteht sich dieser Beitrag als methodisch transnational, da die bisherige Forschung einem monolingualen Paradigma verhaftet ist und überwiegend Dingerzählungen in der jeweils eigenen Sprache berücksichtigt.

Im Folgenden wird das (trans-)Nationale der Perückentexte exemplarisch an einer deutsch- und einer englischsprachigen Dingerzählung gezeigt. Hierfür wird zunächst auf die kulturgeschichtlichen Besonderheiten dieses Artefakts eingegangen, denn die literarische Perücke verfügt um 1800 über eine besondere Alltagssemantik, die einem zeitgenössischen Lesepublikum auf der Hand lag, von uns heute aber zunächst retrospektiv erschlossen werden muss. Anschließend wird Ignaz von Borns deutschsprachige Dingerzählung *Die Staatsperücke* (1773) untersucht, in der die Materialität und performative Wirkung der Perücke zur Parodie und somit zur Destabilisierung staatlicher Macht aufgegriffen wird. Danach erfolgt eine Analyse des englischsprachigen Textes *Memoirs of an Old Wig* (1815) von Richard Fenton, in dem ebenfalls die Materialität und performative Wirkung der Perücke, aber auch die Symbolik des menschlichen Haares und die Machart dieser künstlichen Haartracht eine satirische Auseinandersetzung mit dem Nationalen ermöglichen.

Die Perücke zeichnet sich durch eine lange, zum Teil widersprüchliche, Objektgeschichte aus. Spätestens mit Ludwig XIV. wird die Perücke zu einer Herrschaftsinsignie. Die symbolische Selbstdarstellung des eigenen Standes wird anschließend an den Höfen Europas nachgeahmt und die Perücke wird zu einem der wichtigsten vestimentären Standeszeichen. Anfang des 18. Jahrhunderts wird die Perücke nicht mehr nur vom Adel getragen, sondern auch von Amtspersonen, Militärs und später von einem wohlhabenden Bürgertum. Was

5 Holm et al., *Dinggeschichten II*, (im Druck).

als Luxusartikel und Standeszeichen des Adels beginnt, wird zum Teil gewisser Berufsuniformen sowie zum Modeaccessoire. Nach 1760 beginnt die Perücke allmählich aus der Mode zu kommen, zugunsten einer natürlichen Haartracht.⁶ Bemerkenswert ist, dass die Perücke erst literaturfähig wird, als sie von den meisten staatlichen, gelehrten und modischen Köpfen abgelegt wird.⁷ Damit wandert sie von der Welt der vestimentären Mode in den literarischen Raum, in dem sie als Erzählinstanz um 1800 mit einer in ihrer Objektgeschichte verstrickten Alltagssemantik figuriert.

Seit ihrer Einführung an vielen europäischen Höfen als Machtsymbol des Staates hat die Perücke eine politische Dimension, welche häufig in Dingerzählungen entweder explizit thematisiert wird oder implizit mitschwingt. Ein Blick in zeitgenössische Diskurse zeigt, wie die Perücke zu staatlichen Zwecken instrumentalisiert wird. 1801 veröffentlicht Friedrich Nicolai eine Historiographie der Perücke in *Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrücken in alten und neueren Zeiten*. Diese Untersuchung, die er als sein wissenschaftliches „Steckenpferd“ bezeichnet,⁸ skizziert von der Antike bis zur Gegenwart die Sitten und Praktiken, welche mit dem Tragen (aber auch Nichttragen) der Perücke einhergehen und in einen größeren Kontext als die „Geschichte der Sitten meines Vaterlandes“⁹ eingebettet ist. Der preußische Staat zeichne sich von anderen Ländern aus, denn er habe die Perücke mit ihrer machtpolitischen Symbolik schon früh abgelegt:

6 Zur Kulturgeschichte der Perücke vgl. Ingrid Loschek, Perücke, in: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, hrsg. von dies., 6. Aufl., Stuttgart 2011, S. 402–404; Susanna Stolz, Die Verwandlung. Zu Kleidung und Körper im Zeitalter der Perückenmode, in: *Lockenpracht und Herrschermacht: Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire*, hrsg. von Jochen Luckhardt et al., Leipzig 2006, S.41–51; Nicole Tiedemann, *Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks*, Köln etc. 2007, S. 133–150.

7 Hier gibt es regionale Abweichungen. Insbesondere im englischen Kontext wurde die Perücke im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert weiterhin in Gelehrtenberufen getragen. Auch heute bedeckt die Perücke die Köpfe von *barristers* des englischen Parlaments.

8 Friedrich Nicolai, Vorrede, in: *Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrücken in alten und neueren Zeiten. Eine historische Untersuchung*, Berlin 1801, S. viii.

9 Ebd., S. i.

„Die Veränderung macht in ganz Europa das größte Aufsehen; doch kann man wohl sagen, daß, so gering sie scheinen möchte, der preußische Staat ohne sie nie geworden wäre was er geworden ist: denn mit der großen Perrucke warf Friedrich Wilhelm I zugleich allen anderen Prunk und alle Ceremonien weg, die so viel Zeit und Geld kosteten und ernsthafter als die Landesverbesserungen behandelt wurden. [...] Es mag der nicht ganz unrecht haben, welcher der Meinung war, das preußische Landrecht – ein Werk von unsterblichem Verdienst – hätte nie so vorzüglich werden können wie es ist, wenn alle Justizminister und hohe Justizofficianten in den preußischen Landen ununterbrochen Quarreeperrucken getragen hätten. Wenigstens zeigt die Erfahrung, daß selbst in England, dem Lande das von so vielen Vorurtheilen frei sein will, keine Verbesserung des dortigen so sehr verwickelten Civilrechts und des so höchst mangelhaften Kriminalrechts hat zu Stande kommen können, welche Rechte [...] daselbst noch unter dem Vorsitze sehr großer Perrucken verwaltet werden“.¹⁰

Für Nicolai hat die Perücke, und im weiteren Sinne das Haar, eine politische sowie eine nationale Dimension. Die Überlegenheit des preußischen Staates gegenüber England bestehe darin, dass er sich nicht um einen unbedeutenden Habitus wie „Prunk“ oder „Ceremonie“ kümmere, sondern sich wichtigeren Angelegenheiten wie „der Landesverbesserung“ widme und zu diesem Zweck eine natürliche Haartracht trage. Implizit beschreiben seine Überlegungen eine ideologische Funktion der Haartracht und enthalten den Vorwurf gegen England, dass das Perücketragen bei Staatsmännern mit politischen ‚Vorurteilen‘ und Vernunftwidrigkeit verbunden sei. Diese Argumentation hebt konstruktivistische und performative Aspekte der Nationsbildung hervor. Die Inszenierung des eigenen Leibs – oder genauer gesagt des Kopfes – kann identitätsstiftend für eine sich herausbildende *imagined community* wie den preußischen Staat oder England sein,¹¹ da die

10 Friedrich Nicolai, *Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrucken in alten und neueren Zeiten. Eine historische Untersuchung*, Berlin 1801, S. 114–115.

11 Mit dem Begriff „imagined community“ verweist Benedict Anderson auf die Konstruiertheit der Nation als kulturelles Erzeugnis. Vgl. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, überarb. Aufl., London etc. 2016. Zur ideologischen Funktion und zum performativen Aspekt des Haares im achtzehnten Jahrhundert vgl. Angela Rosenthal, Raising Hair, in: *Eighteenth-Century Studies* 38(1) (2004), S. 1–13.

Frisuren konventionalisiert und mit bestimmten normativen Werten verbunden sind. Denn gerade das frühere Tragen der Perücke, welche als Autoritäts- und Machtsymbol diente und den Herrscher vom gemeinen Volk abhob, wird von Nicolai auf den Kopf gestellt, um im Nichttragen der Perücke eine preußische Überlegenheit zu behaupten.

Der machtsymbolische Gehalt der Perücke wird in Ignaz von Borns *Die Staatsperücke. Eine Erzählung* parodistisch aufgenommen. Der Text erschien zunächst 1773 als anonyme, eigenständige Publikation in Wien. 1774 erfährt der Text einen Zweitdruck, dieses Mal als *Die Staatsperücke. Eine Satyre*, wodurch der satirische Charakter des Textes explizit hervorgehoben wird. Schon der Titel dieser Dingerzählung evoziert den Staat als Bezugspunkt und weist zugleich eine semantische Mehrdeutigkeit auf: Die *Staatsperücke* ist sowohl ihrer Objektgeschichte nach Herrschaftsinsignie als auch – folgt man der etymologischen Wurzel des Wortes ‚Staat‘ zurück – ein Prachtstück.¹² Somit verweist bereits der Titel auf die performative Dimension von Staaten und zugleich auf die mehrdeutige Alltagssemantik der Perücke, welche in ihrer Objektgeschichte verstrickt ist.

In gattungstypischer Weise besteht *Die Staatsperücke* aus Rahmen- und Binnenerzählung. In letzterer figuriert die sprechende Perücke als autodiegetische Erzählinstanz, welche die beiden Erzählebenen verbindet. Als der menschliche Erzähler der Rahmenhandlung sich auf seinen neu erworbenen Sessel hinsetzt, hört er ein Geschrei. Auf der Suche nach dessen Ursprung stellt er fest, dass die menschenähnliche Stimme aus dem Polster seines Lehnstuhls stammt. Er schneidet das Polster auf und entdeckt zu seinem Erstaunen „[e]ine große, weite, lange, breite, ehrwürdige Perücke, vor der ich mich, wenn sie mit sechs Pferden daher gefahren wäre, bis zur Erde gebücket haben würde.“¹³

12 Zur Doppeldeutigkeit des Titels vgl. Claudia Simonis-Hippel, Einleitung zu *Die Staatsperücke*, in: *Dinggeschichten I. Zyklographische Erzählungen des 18. Und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Mirna Zeman (Kabinetstücke. Sammlung Literarischer Skurrilitäten, Bd. 1), Hagen: 2022, S. 13.

13 [Ignaz von Born], *Die Staatsperücke. Eine Erzählung*, Wien 1773; [ders.], *Die Staatsperücke. Eine Satyre*, Amberg 1774; [ders.], *Die Staatsperücke. Eine Satyre*, in: *Dinggeschichten I. Zyklographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Mirna Zeman (Kabinetstücke. Sammlung Literarischer Skurrilitäten, Bd. 1), Hagen 2022, S. 13–22, hier S. 14. Im Folgenden wird *Die Staatsperücke* nach der von Zeman hrsg. Anthologie zitiert.

Dass der menschliche Erzähler hier den Konjunktiv verwendet, verweist jedoch auf die Kontingenz dieses vestimentären Zeichens, denn die Perücke bedarf eines Trägers zur Kontextualisierung. Aber nicht nur die Perücke ist von Kontingenz geprägt, sondern auch die menschlichen Köpfe, die sie bedeckt. Denn im Laufe der Erzählung zeigt sich, wie sehr der Mensch sich auf Dinge in seiner Selbstinszenierung verlässt.

Dankbar für ihre Erlösung aus dem Sessel, zeigt sich die Perücke erkenntlich, indem sie ihrem Retter ihre Lebensgeschichte erzählt: „Ich will dir nicht die ganz öffentliche Geschichte aller Perücken, die glücklichen Erfinder, Verbesserer derselben, und ihren Ursprung, Fortpflanzung, und Wachsthum erzählen. Nur meine, – meine eigene Geschichte sollst du hören.“¹⁴ Zwar beharrt die Perücke auf ihrer Individualität und dem Erzählen ihrer ‚eigenen Geschichte‘, doch ihre Geschichte kann nicht unabhängig von den öffentlichen Angelegenheiten ihrer Träger bestehen. Sie erzählt zunächst von ihrer Entstehung, die sie einem königlichen Auftrag im fiktiven Land von „*Schetura*“ an einen französischen Perückenmacher verdankt.¹⁵ Zur Herstellung der Staatsperücke werden menschliche und tierische Haare von „in- und außer Landes“ bestellt: „vier Pfund Ziegenhaar, worunter die glückliche Locke war,“ die aus dem mythologischen Zeitalter der Fabeldichter stammt, sowie „Haare von Ungläubigen“, „von Elenden“, „von Ertrunkenen, Erhängten und so gar der Bart eines Rabiners“.¹⁶ Zum einen handelt es sich hier um das Wechselspiel zwischen Materialität und Genrekonvention – sie plausibilisiert ihre Sprechfähigkeit als der Abkömmling eines sprechenden Fabeltiers und erinnert in ihrer materiellen Zusammensetzung aus Ziegen- und Menschenhaaren an einen Satyr, der im Jahrhundert als etymologisch verwandt mit der Satire galt. Zum anderen stellt die Perücke in ihrer Materialität ein parodistisches Kondensat königlicher Macht dar, denn Leiden, Unterdrückung, politische und religiöse Verfolgung anderer ermöglichen ihre Herstel-

14 Ebd., S. 16.

15 Mirna Zeman konstatiert, dass es sich bei dem fiktiven Land von *Schetura* um England handelt. Vgl. Mirna Zeman, *Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante*, in: *KultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, 68(1) (2015), S. 32–39.

16 [Born], *Die Staatsperücke*, S. 17.

lung. Sie ist somit ein Instrument der Selbstinszenierung, das auf dem Kopf des Königs die Macht über andere zur Schau stellt.

Die literarische Perücke hat stets eine stellvertretende Funktion und steht hier *pars pro toto* für den König und im weiteren Sinne für seine Souveränität. Nicht nur die materielle Herkunft der Perücke dient zur satirischen Auseinandersetzung mit dieser Machtstruktur, sondern auch ihre metonymische Nähe zum Kopf. Dabei wird dem Kopf ein Sonderstatus innerhalb des menschlichen Körpers zugeschrieben: Wie der König als Oberhaupt des Staates sein Volk regiert, so thront die Perücke auf dem Kopf ihres Trägers. Die Perücke beschreibt ihren ersten öffentlichen Auftritt auf dem Haupt des Königs:

„Ein Hut mit weißen über die Stulpe herab hangenden Federn, vermuthlich um die Fliegen und Mücken, die auch königliches Ansehen nicht verschonen, zu wehren, deckte die hohe Vergette. Meine Glieder rollten majestätisch das Haupt hinab, und wurden auf dem weiten Kragen des Mantels, und einer brillanten Kette, woran ein goldener Leopard gefesselt war, durch ihre eigene Schnellkraft gewieget. Alles bückte sich vor mir bis zur Erde“.¹⁷

Hier erscheint der König als eine bloße Ansammlung von Dingen, mit denen seine Autorität performativ ausgestellt wird. Perücke, Hut, Mantel und Kette gehören zu den vestimentären Zeichen, die ihn als Staatsoberhaupt lesbar machen. Indem er sich als Staatsoberhaupt bei einer öffentlichen Veranstaltung präsentiert und angesehen wird, wird sein Machtanspruch legitimiert. Damit hat die Perücke sowohl eine performative, als auch repräsentative Wirkung: Als Instrument der Selbstinszenierung und Erweiterung des königlichen Körpers dient sie zur Veranschaulichung eines ihm angeblich innewohnenden Werts. Doch seine Autorität erscheint alles andere als ‚naturegegeben‘, denn er bedarf der Kunst zur Aufrechterhaltung seiner königlichen Erscheinung und zur Fernhaltung einer bedrohlichen Natur in Form von ‚Fliegen und Mücken‘. Zudem wird der performative Aspekt königlicher Macht durch das Verschwimmen der Grenze zwischen dem Dinglichen und dem Menschlichen hervorgehoben: Während der König als ein statisches, verdinglichtes Bild präsentiert wird, wird die Perücke anthropomorphisiert: Zum einen bezeichnet die Perücke ihre Locken als sich bewegende ‚Glieder‘ und zum anderen versteht sie ihre Kopf-

17 [Born], *Die Staatsperücke*, S. 18.

position als Analogie für Macht nicht im übertragenen Sinn, sondern im eigentlichen Sinn. Demgemäß bezieht sie den Herrschaftsanspruch auf sich, als sie verkündet: „Alles bückte sich vor mir bis zur Erde“. Parodiert wird dabei eine gekünstelte Selbstinszenierung durch Dinge, welche jeglichen Naturanspruch untergräbt und die Künstlichkeit dieses Machtgefüges problematisiert.

Die performative Wirkung der Perücke wird auf ähnliche Art und Weise in der englischsprachigen Dingerzählung *Memoirs of an Old Wig* (1815) von Richard Fenton aufgegriffen. Die lockige Erzählinstanz erfährt in diesem Text eine antiquarische und historiographische Behandlung und ist zum Beginn ihres dinglichen Lebens in militärische und politische Ereignisse verwickelt. Anders als in der *Staatsperücke*, die sich eines fiktiven Landes zur Destabilisierung von Machtstrukturen bedient, wird hier auf die Realgeschichte Englands seit der Restaurationszeit rekurriert, wobei die Perücke als satirisches Mittel in einem spezifischen nationalen Kontext fungiert.

Zu den diversen militärischen Besitzern der Perücke gehört der Duke of Marlborough, auf dessen Kopf die *old wig* in die Schlacht gegen Schweden geht. Der König Schwedens erscheint auf dem Feld, so die Perücke, „in all the squallid deshabelle of a Scandanavian pirate, with his hair uncombed, matted, and greasy“.¹⁸ Im Gegensatz hierzu trägt der Duke seine prächtige Perücke: „most voluminously curled, powdered, and perfumed“.¹⁹ Die Perücke bedient sich der auf Binarität beruhenden nationalen Stereotypen, welche eine Dichotomie zwischen den ‚schmutzigen‘, ‚wilden‘ Skandinaviern und den ‚gepflegten‘, ‚zivilisierten‘ Engländern aufstellen, um die ‚Überlegenheit‘ des kultivierten englischen Gentlemans zu legitimieren. Zudem wird dieses Verhältnis poetologisch durch die syntaktische Wiederholung drei aufeinanderfolgender Adjektive in beiden Beschreibungen betont. Das Haar wird hier in besonderer Weise zum lesbaren Zeichen nationaler Identität, wodurch die ideologische Funktion der Perücke deutlich wird. Ein Gespräch der beiden Kriegsherren, das in der Erzählung nicht wieder-

18 Richard Fenton, *Memoirs of an Old Wig*, London 1815, S. 30. Eine gekürzte Fassung der Erzählung erscheint mit Einleitung und kritischen Anmerkungen in Richard Fenton, *Memoirs of an Old Wig*, in: *British It-Narratives, 1750–1830*, hrsg. von Christina Lupton (Clothes and Transportation, Bd. 3), London 2012, S.319–329.

19 Fenton, *Memoirs of an Old Wig*, S. 30.

geben wird, führt zum Rückzug der schwedischen Armee. Die Perücke gibt folgende Erklärung dafür, denn der Duke, wenn auch Soldat, “had not lost the high-bred English gentleman, a character that is no less distinguished by manners than by dress. The Swede felt the contrast, and withdrew evidently mortified”.²⁰ Der Kontrast der Kleidung, mit dem die Perücke den Rückzug der Armee begründet, rekurriert auf den von ihr bereits aufgeführtem Gegensatz zwischen den Frisuren der Männer, wodurch sie sich den Sieg implizit selbst zuschreibt – der militärische Erfolg Englands wird hier zum Triumph der Locken. Zwar wird das Nationale nicht überwunden, doch durch die Perücke erscheint das Dingliche konstitutiv für die Inszenierung nationaler Identität, sodass deren performative Dimension parodiert wird.

Nicht nur die performative Wirkung der Perücke schlägt sich in der Parodie des Nationalen nieder, sondern auch die besondere Symbolik des Materials, aus dem die Perücke beschaffen ist. Wie bereits der Titel *Memoirs of an Old Wig* verdeutlicht, handelt es sich um subjektive und zuweilen sentimentale Erinnerungen an Vergangenes. Die Perücke erzählt retrospektiv von ihrer “former glory”²¹ auf den Köpfen verschiedener militärischer und politischer Akteure. Diese dingliche Erzählinstanz ist für erinnerndes Erzählen prädestiniert, denn das Material, aus dem sie besteht, besitzt eine hohe Erinnerungssymbolik. Die Beständigkeit des Haares verleiht ihm einen besonderen Wert: Es wächst mit uns von der Geburt an auf dem Kopf und, solange es nicht abgeschnitten wird, ist es ein stummer Zeitzeuge unseres Lebens. Im Gegensatz zu anderen Körperteilen fällt Haar langsamer, es bleibt selbst nach dem Tod für viele Jahre bestehen. Das menschliche Haar ist also materiell mit Erinnerung verbunden und darüber hinaus seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein Objekt des Gedenkens, dem ein sentimentaler Wert zugeschrieben wird.²² Nicht nur diese Eigenschaft wird

20 Ebd.

21 Ebd., S. 162.

22 Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Haar von Verstorbenen und Geliebten in Haarschmuck und Bildern verarbeitet. Dadurch wurde es einem sentimentalen Wert zugeschrieben und es fungierte als Erinnerungsmedium sowie als Zeichen der Liebe. Vgl. dazu Tiedemann: *Haarkunst*. Zum Trauerschmuck und dessen Bedeutung im achtzehnten Jahrhundert vgl. Holm, Sentimental Cuts, in: *Eighteenth-Century Studies* 38(1) (2004), S. 139–143. Siehe auch Alfred A. Peters, Ute Olliges-

in den sentimentalischen Schilderungen der Perücke herangezogen, sondern auch die ambivalente Symbolik menschlichen Haares. Einerseits wird das menschliche Haupthaar mit Lebenskraft und Erotik verbunden. Sein Abschneiden und sein Verlust verkörpern andererseits Tod und Zerstörung.²³ In den retrospektiven Schilderungen der Perücke wird auf diese vielfältige und ambivalente Symbolik zurückgegriffen, wodurch Erinnerungspraktiken in einem parodistischen Licht erscheinen.

Im Besitz eines Soldatenveteranen, der an militärischen Ereignissen Englands beteiligt war, aber nun aufgrund einer Kriegsverletzung Invalide ist, wird die erinnernde Kraft des Haars hervorgehoben. Hier figuriert die Perücke sowohl als erinnertes als auch erinnerndes Objekt. Sie entsinnt sich, wie dieser Besitzer ihre Locken als *memoria technica* zur Verlebendigung seiner vergangenen Kriegstaten verwendet:

“I was always exhibited, and formed the basis of his animated narrative, for I was the map he referred to on all occasions, nay, with an apostrophe that would not have disgraced Pindar, he would often vouch me to evidence: no lover in romance ever played with the tangles of his mistress’s hair with more delight, than he fingered mine, which produced a sort of Galvanic affection through my whole frame, that methought I fought all my battles anew; to every hair was attached some exploit, every curl was a siege or battle, and the twisted tails were made to represent military tactics, the difficulty of negotiations [sic], or crookedness of state politics”.²⁴

Wieczorek & Inke Barbara Peters, *Schmuck und Bilder aus Haaren. Ein europäisches Kulturerbe*, Norden 1995.

- 23 Zur Symbolik von Haar zwischen Lebenskraft und Tod sowie zu seiner erotischen Symbolik aufgrund seiner Assoziation mit Verführung vgl. Tiedemann, *Haarkunst*, S. 171, S. 316. „Haar steht für Schönheit und erotische Anziehungskraft am lebenden Körper – losgelöst von diesem ist es jedoch menschlicher Abfall, wenn es nicht gerade von einem geliebten Menschen stammt. Als Abfall ist es toter Stoff. Haar symbolisiert folglich durch seine Materialität die Spannbreite menschlicher Existenz zwischen Eros und Thanatos, zwischen dem in der Liebe gespürten Leben und Tod“ (Ebd., S. 316). Vgl. auch Christiane Holm, Haar, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von Günter Butzer et al., 2. erweiterte Aufl., Stuttgart 2012, S.170–171. Auch Holm verweist auf Haar als Symbol der Lebenskraft, der Zerstörung und des Todes sowie seine Sonderrolle in der Liebesdichtung als Haar der Geliebten.

- 24 Fenton, *Memoirs of an Old Wig*, S. 34–35.

In diesem Moment des intimen Körperkontakts wird die empfindungsvolle Erzählweise der Perücke deutlich. Doch die Erinnerung ist hier noch mehr als nur sentimental, sie regt die erotische Fantasie der Perücke an, die sich in der Liebesmetaphorik ausdrückt: der Veteran als superlativer Geliebter und die Perücke als seine sinnlich Geliebte. Aus Körpernähe und Berührung zwischen Besitzer und Perücke entsteht sexuelle Energie. Doch gerade die Vereinigung von erotischem Begehren mit Kriegsführung und politischen Intrigen, von Lebenskraft mit Zerstörung, verleiht dieser Parodie des empfindsamen Erinnerns an eine ‚Nationalgeschichte‘ Englands Uneindeutigkeit. Hier wird Sentimentalität weder bekräftigt noch verspottet, vielmehr stellt der Text ein mehrdeutiges Verhältnis zum Vergangenen her, ein Verhältnis, das in den Worten von Michail Bachtin „ein ambivalentes Lachen“ erzeugt.²⁵

Neben der Performativität der Perücke und der Erinnerungssymbolik des Haares erscheint auch die Machart der Perücke als Parodie des Nationalen. In einer späteren Episode kommt die Perücke in den Besitz eines walisischen Esquires. Sie bezeichnet diesen Besitzer von vornherein als „Quixote“,²⁶ wodurch seine idealisierende und widersprüchliche Disposition angedeutet wird. Dieser Besitzer zeichnet sich, so die Perücke, durch „national irritability und pride“²⁷ aus und begründet sein Selbstverständnis in seiner Genealogie: “[he] traced his [pedigree], not to a character in the clouds, but to a progenitor acknowledged in the page of history, not only of his own country, but that of England, *Tewdwr mawr* as he always spoke it, that is, *Tewdwr the Great*”.²⁸ Sein walisischer Nationalstolz, der sich in negativer Abgrenzung von einer englischen Hegemonie im 18. Jahrhundert versteht, erscheint als Paradox, denn dies beruht nicht nur auf einer walisischen, sondern auch auf einer englischen Abstammung des Hauses Tudor

25 Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. von Alexander Kaempfe, Frankfurt a.M. 1990. Bachtin postuliert im mittelalterlichen Karneval ein Modell zur Erfassung der Satire, das in die Literatur transportiert wurde. Satire sei als eine ambivalente, Lachen erzeugende Form zu begreifen, die ein neues Verhältnis zur Vergangenheit und Gegenwart ermögliche und die fröhliche Relativität und den raschen Wechsel der Wahrnehmung – beide Charakteristika des mittelalterlichen Karnevals – zum komischen, literarischen Ausdruck bringe.

26 Fenton, *Memoirs of an Old Wig*, S. 94.

27 Ebd., S. 90.

28 Ebd., S. 89.

(“Tewdwr”). In der indirekten Rede gibt die Perücke die Worte des Esquires “*Tewdwr mawr*” auf Walisisch wieder, doch die englische Übersetzung dieses Königsnamens zeichnet sich durch Mehrsprachigkeit aus,²⁹ denn das walisische “Tewdwr” wird nicht durch das englische “Tudor” ersetzt. Diese Sprachmischung verkörpert einerseits eine anglo-walisische Vereinigung, andererseits erzeugt sie eine unauflösbare Spannung: Ist die Übernahme des walisischen Namens eine Parodie des Esquires, wird die englische Sprache dadurch eine absolute Dominanz verweigert, oder ist es ein ambivalenter Ausdruck beider Positionen?

Diese Fragen hängen mit einer weiteren Problematik zusammen, die bereits am Anfang der Binnenerzählung thematisiert wird. Die Perücke berichtet von ihrem Ursprung:

“Though perhaps I have but few of the original hairs of the ancestor I sprang from, so changed, coloured, and intermarried have they been, yet I still am induced to trace my pedigree, and have as much right to do so, as many a Welsh esquire, who affects to trace Gomer literally, collaterally, and every way that can lead to the plains of Shinar, yet whose family card, like a beggar’s coat, is so pieced, patched, and diversified, that no one can point out the original web or colour it was of”.³⁰

Diese Reflexion nimmt nicht nur die Episode mit dem walisischen Esquire vorweg, sondern problematisiert die Genealogie als konstitutiv für Identität. Die Perücke wiederholt dabei zeitgenössische Diskurse, wonach das walisische Volk seinen Ursprung auf die biblische Figur Gomer zurückverfolgt und damit ein Gründungsmythos zur nationalen Berechtigung gegenüber englischer Hegemonie heranzieht.³¹

29 Zum Überblick über Mehrsprachigkeit und Transnationalität in der Literatur vgl. Esther Kilchmann, Mehrsprachige Literatur und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur und Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff et al., Berlin etc., S. 79–89. Zur Mehrsprachigkeit im spezifisch europäischen Kontext der Nationsbildung im 19. Jahrhundert vgl. Jana-Katharina Mende (Hrsg.), *Hidden Multilingualism in 19-Century European Literature. Traditions, Texts, Theories*, Berlin etc. 2023.

30 Fenton, *Memoirs of an Old Wig*, S. 8.

31 Zum historischen Kontext der walisischen Identität in England des achtzehnten Jahrhunderts vgl. Sarah Prescott, “What Foes more dang’rous than too strong Allies?”: Anglo-Welsh Relations in Eighteenth-Century London, in: *Huntington Library Quarterly* 69(4) (2006), S. 535–554, hier S. 542–543. Siehe auch John Ed-

Der Vergleich der Genealogie mit einem materiellen Gegenstand als “pieced, patched, and diversified” erinnert selbst an die Machart der Perücke, welche mit einer ähnlichen Syntax beschrieben wird: die Perücke “had often been added to, altered, and vamped”.³² Der Text impliziert damit eine Analogie von der zusammengefügten Machart der Perücke und der Identitätskonstruktion per Genealogie. Durch die gleichzeitige Engführung von englischer Nationalgeschichte und walisischem Bestreben nach einer eigenen, von England getrennten Nationalidentität wird die Übertragbarkeit dieser Metapher auf die Herausbildung von Staaten nahegelegt. Sowohl die Genealogie des Individuums als auch die der Nation erscheinen hier als konstruierte Artefakte, die der Perücke als Kunstprodukt gleicht.

Später sagt die *old wig* über ihre materiellen Änderungen:

“Yet by this, and several other subsequent ones, my origin was gradually so confounded, that in time, I became, like the source of the Nile, and many other lesser rivers, difficult to be discovered by so many rival fountains challenging a title to it, with the supposed primitive eye.”³³

Die Flussmetapher, mit der die Perücke ihre fließenden Locken mit dem Nil und seinen vielen Zuflüssen vergleicht, hebt nicht nur die Veränderlichkeit ihres materiellen Zustands hervor, sondern macht die Perücke zur Allegorie für die Unmöglichkeit einer genealogischen Bestimmung. Denn von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gilt die Frage nach dem Ursprung des Nils als unlösbares Rätsel.³⁴ Hier handelt es sich um eine Parodie der Genealogie als konstruiertes und daher auch fehlbares Klassifizierungssystem und problematisiert implizit die Identitätskonstruktion, welche ganz wie die Machart der Perücke durch Änderungen in neue Formen gebracht werden kann.

ward Lloyd, *A History of Wales from the earliest times to the Edwardian Conquest*, 2 Bde., London 1912.

32 Fenton, *Memoirs of an Old Wig*, S. 6.

33 Ebd., S. 29.

34 Vgl. Nil, in *Meyers Großes Konversationslexikon*, Bd. 14, 6. Aufl., 1905–1909. Hier zeigt sich wieder das antiquarische Interesse in der Erzählung, denn diese Metapher ist wahrscheinlich eine Anspielung auf das römische Sprichwort “caput Nili quaerere” („die Quelle des Nils suchen“), das nach *Meyers* „die Ausführung des Unmöglichen“ bezeichnet (ebd.).

Die literarische Perücke zeigt sich als eine profilierte, satirische Figur zur Auseinandersetzung mit dem Nationalen um 1800. Transnational sind diese Texte, insofern die Perücke zusammen mit ihrer Objektgeschichte, Materialität und konstruierter Machart zur komischen Umdeutung des Nationalen ermöglicht, wodurch dieses Konzept jegliche Eindeutigkeit verliert. Diese dingliche Erzählinstanz parodiert somit die Künstlichkeit von Machtstrukturen, die Ambivalenz in Erinnerung an Nationales und die Problematik nationaler Identitätskonstruktion. Dabei erweist sich das Genre der Dingerzählung oder der *it-narrative* als besonders fruchtbar für eine Analyse des Wechselspiels zwischen materieller Kultur und dem Transnationalen, sodass deutlich wird, wie der *material turn* den *transnational turn* ergänzen kann und *vice versa*.

Aber nicht nur Perückenerzählungen lassen sich transnational ergründen, sondern generell das Genre der Dingerzählung. Offen bleibt noch, inwiefern dieses Genre als grenzüberschreitendes Phänomen um 1800 beschrieben werden kann – vor allem wenn man bedenkt, dass diese kurzweiligen Texte die Warenkreisläufe einer sich herausbildenden Konsumgesellschaft, also frühere Globalisierungsprozesse, zum narrativen Vorbild nehmen. Zudem zirkulieren *it-narratives* selbst und lassen sich daher in ihrer Publikations- und Rezeptionsgeschichte transnational denken. Während hier nur deutsch- und englischsprachige Dingerzählungen untersucht wurden, bleiben noch weitere Texte in anderen Sprachen zu entdecken, in denen eine Untersuchung des Materiellen und des (trans-)Nationalen neue Interpretationsweisen eröffnet.

Literaturverzeichnis

- Adelmann, Ralf / Köhler, Christian / Neubert, Christoph / Kraft, Kerstin / Zeman, Mirna (Hrsg.), *Kulturelle Zykelographie der Dinge*, (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs Automatismen, Bd. 16), Paderborn 2019.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, überarb. Aufl., London etc. 2016.
- Bachtin, Michail M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. von Alexander Kaempfe, Frankfurt a.M. 1990.
- Blackwell, Mark, Liz Bellamy, Christina Lupton und Heather Keenleyside (Hrsg.), *British It- Narratives, 1750–1830*, 4 Bde., London 2012.

- Blackwell, Mark (Hrsg.), *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Lewisburg 2007.
- [von Born, Ignaz], *Die Staatsperücke. Eine Erzählung*, Wien 1773.
- [von Born, Ignaz], *Die Staatsperücke. Eine Satyre*, Amberg 1774.
- [von Born, Ignaz], *Die Staatsperücke. Eine Satyre*, in: *Dinggeschichten I. Zycklographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Mirna Zeman (Kabinettstücke. Sammlung Literarischer Skurrilitäten, Bd. 1) Hagen 2022, S. 13–22.
- Fenton, Richard, *Memoirs of an Old Wig*, London 1815.
- Fenton, Richard, *Memoirs of an Old Wig*, in: *British It-Narratives, 1750–1830*, hrsg. von Christina Lupton (Clothes and Transportation, Bd. 3), London 2012, S. 319–329.
- Holm, Christiane, Haar, in: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob, 2. erweiterte Aufl., Stuttgart: Metzler 2012, S. 170–171.
- Holm, Christiane, Sentimental Cuts, Eighteenth-Century Mourning Jewelry, in: *Eighteenth-Century Studies* 38(1) (2004), S. 139–143.
- Holm, Christian, Martina Wernli und Johanna Wildenauer (Hrsg.), *Dinggeschichten II. Zycklographische Erzählungen des 18. Und 19. Jahrhunderts* (Kabinettstücke. Sammlung literarischer Skurrilitäten, Bd. 2), [im Druck, erscheint voraussichtlich 2024].
- Kilchmann, Esther, Mehrsprachige Literatur und Transnationalität, in: *Handbuch Literatur und Transnationalität*, hrsg. von Doerte Bischoff et al., Berlin etc., S. 79–89.
- Lloyd, John Edward, *A History of Wales from the earliest times to the Edwardian Conquest*, 2 Bde., London 1912.
- Loschek, Ingrid, Perücke, in: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, hrsg. von dies., 6. Auf., Stuttgart 2011, S. 402–404.
- Mende, Jana-Katharina (Hrsg.), *Hidden Multilingualism in 19-Century European Literature. Traditions, Texts, Theories*, Berlin etc. 2023.
- Nicolai, Friedrich, *Über den Gebrauch der falschen Haare und Perrucken in alten und neueren Zeiten. Eine historische Untersuchung*, Berlin 1801.
- Niehaus, Michael, *Das Buch der wandernden Dinge*, München 2009.
- Nil, in: *Meyers Großes Konversationslexikon*, Bd. 14, 6. Auf., 1905–1909, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, <https://www.woerterbuchnetz.de/Meyers> (letzter Zugriff 30.08.2023).
- Peters, Alfred A. / Olliges-Wieczorek, Ute / Peters, Inke Barbara: *Schmuck und Bilder aus Haaren. Ein europäisches Kulturerbe*, Norden 1995.

- Sarah Prescott, "What Foes more dang'rous than too strong Allies?": Anglo-Welsh Relations in Eighteenth-Century London, in: *Huntington Library Quarterly* 69(4) (2006), S. 535–554.
- Rosenthal, Angela, Raising Hair, in: *Eighteenth-Century Studies* 38(1) 2004, S.1–13.
- Simonis-Hippel, Claudia, Einleitung zu *Die Staatsperücke*, in: *Dinggeschichten I. Zyklographische Erzählungen des 18. Und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Mirna Zeman (Kabinetttstücke. Sammlung Literarischer Skurrilitäten, Bd. 1) Hagen 2022, S. 13.
- Stolz, Susanna, Die Verwandlung. Zu Kleidung und Körper im Zeitalter der Perückenmode, in: *Lockenpracht und Herrschermacht: Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire*, hrsg. von Jochen Luckhardt und Regine Marth, Leipzig 2006, S. 41–51.
- Tiedemann, Nicole, *Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks*, Köln etc. 2007.
- Zeman, Mirna: Zyklographie der Dinge und Zyklologie der Kultur – ein Forschungsprogramm, in: *Kulturelle Zyklographie der Dinge*, hrsg. von Ralf Adelman, Christian Köhler, Christoph Neubert, Kerstin Kraft und Mirna Zeman (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs Automatismen, Bd. 16), Paderborn 2019, S. 7–24.
- Zeman, Mirna: Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante, in: *KultuRRevoluTion. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, 68(1) 2015, S. 32–39.
- Zeman, Mirna (Hrsg.): *Dinggeschichten I. Zyklographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, (Kabinetttstücke. Sammlung Literarischer Skurrilitäten, Bd. 1), Hagen 2022.

IV Transnationale Konstellationen: Motive und Metaphern aus der Erzählpraxis

Bettina Neumann Villarroel
(Berlin)

Ein Pfropfen aus Zungen

**Nation und botanische Metaphern
in Gloria Dünklers *Füchse von Llafenko***

Abstract

In folgendem Artikel werden Gloria Dünklers Gedichtband *Füchse von Llafenko* und dessen botanische Metaphern im Verhältnis zu historischen und politischen Ereignissen der chilenischen Geschichte analysiert. Der Text agiert auf transnationaler Ebene, indem es die deutschen Menschen und Ereignisse auf chilenischem Boden kontextualisiert und die chilenische Gesellschaft miteinbezieht. Die Gedichte *Warmes Blut* und *Blut der Eiche* knüpfen an das Pflanzenverständnis des Migrationsdiskurses vom chilenischen Diplomaten Vicente Pérez Rosales an. Seine Pflanzen-Metaphern plädieren für die Intervention und Aufforstung der chilenischen Gesellschaft durch europäische Einwanderer. Die Gedichte vereinen die Vorstellungen vom eigenen ‚erfundem Blut‘ mit dem Versprechen der Moderne im Diskurs zur deutschen Migration und den etablierten Selbstbildern des deutschen Nationalverständnisses. Die Metapher der Pflanzlichkeit in den Gedichten jedoch führt eine innovative Perspektive ein, um altbekannte Bilder des Ursprungsortes und die Möglichkeit der Anpassung an andere Länder neu zu überdenken, wie durch den Begriff der pflanzlichen Hybridität. Es wird erkannt, wie zentrale Anliegen des Gedichtbands das Problematisieren und Kommentieren des vorherrschenden Stereotyps der damaligen deutschen Migranten in Chile ist.

*Füchse von Llafenko*¹ (2009) von Gloria Dünkler thematisiert die deutsche Einwanderung nach Chile im 19. Jahrhundert (im Buch konkret

1 Von hieran unter der Abkürzung *FVL* wiedergegeben.

in der Araucanía-Region). Der Gedichtband erweitert den Begriff einer Literatur, die sich mit ‚nationaler‘ Geschichtsschreibung auseinandersetzt, da die ‚deutschen‘ Menschen und Ereignisse, die in den Büchern auftauchen, auf chilenischem Grund stehen und die chilenische Gesellschaft miteinbezogen ist. *FVL* ist ein polyphones Buch – verschiedene Stimmen kommen u.a. dazu zu erzählen, wie der anwachsende Nationalsozialismus in Deutschland einen Kanal zu Menschen in der Kolonie in Chile fand. Auch Heimweh und Gefühle des Deplatziert-Seins finden hier einen Platz; vor allem soll ein statisches Bild, ein Stereotyp, aufgespalten werden.

Der Begriff der *Postmemory* oder *Postmemoria* beschäftigt sich mit der generationsübergreifenden Übertragung von Erinnerungen und behandelt die Spuren vergangener, nun ‚fremder‘ Erinnerungen. Sie fragt danach, welche Erinnerungen ihren Weg zu den anderen Generationen finden, in welcher Form und durch welches Medium. Marianne Hirsch setzt sich hiermit am Ende des 20. Jahrhunderts auseinander, indem sie die Verarbeitung transgenerationaler Erinnerungen an die Shoa erforscht und den Begriff prägt: “Postmemorial work [...] strives to reactivate and re-embody more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression”². Die zeitliche Distanz solcher neuen „Verkörperungen“ (reembodiments) sind hierfür von Bedeutung, da sie inter- und transgenerationell sind³. Die Dozentin für Visuelle Medien und Cultural Studies an der Universität von Cambridge, Jordana Blejmar, betont den bewussten Gegenwarts-Aspekt solcher Werke: “postmemory is conceived [...] not so much as a representation or a reenactment of the past but as a political intervention in the present”⁴. In diesem Rahmen kann man Gloria Dünklers *Füchse von Llafenko* verstehen. Setzen wir den Rahmen für die geschichtliche Epoche, in der sich *Füchse von Llafenko* abspielt:

2 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2012, S. 33.

3 Vgl. ebenda, S. 6.

4 Jordana Blejmar, *Postmemory: Politics and Performance in Latin America. The Oxford Handbook of Politics and Performance*, Oxford University Press, 2021, S. 582.

„Im 19. Jahrhundert geriet Deutschland in Bewegung. Aus dem Missverhältnis von Bevölkerungswachstum und Erwerbsangebot entwickelte sich ein immer drängenderer Bevölkerungsdruck. Dieser Druck entlud sich in Massenauswanderungswellen, die, beflügelt von neuen Transportmöglichkeiten, in Ausmaß und Reichweite alle bisherigen Auswanderungsbewegungen unbedeutend erscheinen ließen. Knapp 6 Millionen Menschen verließen Deutschland im 19. und frühen 20. Jahrhundert und gingen vornehmlich nach Übersee, das heißt zum großen Teil in die USA, aber auch nach Kanada, Australien oder Brasilien. Migration wurde zu einem zentralen Charakteristikum der Epoche.“⁵

Die zwei Gedichte *Warmes Blut*⁶ und *Blut der Eiche*⁷ haben zweierlei gemeinsam: Beide thematisieren Momente des Kontakts der hermetischen deutschen Gemeinde mit den Einheimischen Chiles, und beide haben das Wort ‚Blut‘ in ihren Titeln. Und tatsächlich spielt das Blut eine ambivalente Rolle in den Gedichten. Im Gedicht *Warmes Blut* im übertragenen Sinne:

“La india observa al colono que siembra la huerta
y el baile de los músculos empujando la yunta
la estremece de sol a sombra.
Para calmar tanta sed
revienta las frutillas en sus labios azulinos,
siempre con la cabeza sumida en el tablón.
Apretados a su cadera
se van los pensamientos de ambos:
Ella se aleja en dirección al río batiendo su canasta,
yo me pierdo tras una loma punzando la tierra,
saboreando la catástrofe racial de una aventura,
soñándola.
A Karl no le gustaban mis bromas.”⁸

5 Nikolaus Barbian, *Auswärtige Kulturpolitik und „Auslandsdeutsche“ in Lateinamerika 1949–1973*. Springer, 2014, S. 43.

6 *FVL*, S. 24.

7 *FVL*, S. 32.

8 „Die Indianerin beobachtet, wie der Siedler den Anbau anlegt/und den Tanz der Muskeln, die das Joch schieben/rüttelt sie von der Sonne in den Schatten./Um ihren Durst zu stillen/platzt sie die Erdbeeren auf ihre blauen Lippen,/immer mit dem Kopf in der Planke vergraben./Fest an ihre Hüfte gepresst/gehen die Gedanken beider weg;/Sie geht in Richtung Fluss und schwenkt ihren Korb,/Ich verliere

Eine Frau (die ‚la india‘ genannt wird) beobachtet den ‚colono‘ beim Säen. Sie nimmt seinen Körper und dessen Bewegungen als harmonisch wahr und beißt dann in eine Frucht. Es könnte sich um die Frucht des ‚maqui‘ (*Aristotelia chilensis*) handeln, eine typische Pflanze des Südens Chiles, die den Mund und die Zunge blau färbt, was sie mehr mit dem lokalen Boden in Verbindung bringen würde. Der ‚colono‘ erscheint auch in Bezug zur Erde, aber auf andere Weise, und zwar in dessen Bearbeitung. Der Erzähler (Freund von Karl) scheint eine solche Szene beobachtet zu haben, und scheint sie hier fasziniert wiederzugeben. Plötzlich identifizieren wir also einen Beobachter als Erzähler. Er versteht es als eine verbotene Liebe, die als negativ und skandalös gewertet ist. Sein Freund Karl, der später zur „Landesgruppe“ gehören wird, die in den II. Weltkrieg zieht, ist nicht amüsiert. Er missbilligt, dass es überhaupt suggeriert wird. Karl stoßt die Idee einer ‚Mischung‘ verschiedener ‚Blute‘ ab. Silvia Mellado beobachtet in ihrer Lektüre des Gedichts Folgendes:

„Die Frau, auf die durch ihre Phantasie und durch zwei Fragmente ihres Körpers (Hüfte und Mund) Bezug genommen wird, ist ein Bild, das von einem bestimmten Klischee durchzogen ist, das nicht frei von Exotismus ist. In der letzten Zeile, getrennt von der Strophe, beendet die poetische Stimme die Erfindung der erotischen Szene oder der „rassischen Katastrophe“ im Sinne von Spott oder Witz. Es ist alles [...] ein Traum und auch ein Scherz unter Freunden. Wie der ‚apatronado‘ [indigener Mann, dem von anderen Menschen seiner Gemeinschaft vorgehalten wird, für die Deutschen zu arbeiten] im vorigen Gedicht spricht die ‚Indianerin‘ nicht wie andere Frauen: die singende Großmutter der Einwanderer, die wütende Lehrerin, die den Ort verfluchende Cousine der Siedler. Obwohl sie beobachtet, hebt diese Frau ihren Kopf nicht von der Planke, und es sind ihre Hüften, die den Mann rufen; eine Szene, die im Übrigen von der Perspektive eines Siedlers vermittelt wird.“⁹

mich hinter einem Hügel, stochere in der Erde,/genieße die rassische Katastrophe eines Abenteurers,/träume es./Karl mochte meine Witze nicht.“ Eigene Übersetzung. *FVL*, S. 24.

- 9 Eigene Übersetzung. Im Original: “La mujer, referida a través de su fantasía y de dos fragmentos de su cuerpo (cadera y boca), resulta una imagen atravesada por cierto cliché no exento de exotismo. En el último verso, separado de la estrofa, la voz poética remata la invención de la escena erótica o ‚catástrofe racial‘ en términos

Ein wichtiger Aspekt, auf den Mellado hier verweist. Es ist eine Szene, die von einem *colono* wiedergegeben wird und von dessen Sprache und eigenem Verständnis jedes Geschehen durchdrungen ist. Um dieses stumme Aufeinanderblicken zu kontextualisieren, sollte man von der starken Hermetik ausgehen, die die deutsche Kolonie auszeichnete:

„Die Auswanderer stießen außerdem besonders in Chile und Brasilien in eine Art gesellschaftliches Vakuum, das heißt in weitgehend unerschlossene Regionen vor. Viele ihrer Siedlungen lagen fernab der urbanen Zentren und verfügten über wenig Kontakte zu ihrer Umwelt. Wie andere Migrantengruppen schlossen sich auch die deutschen Migranten umso enger zusammen, je fremder ihnen ihre Umwelt war, und orientierten sich an den althergebrachten Traditionen und Werten ihrer Herkunftsgesellschaft.“¹⁰

Das Gedicht *Blut der Eiche* nimmt das Problem der Isolation und des folglich fast verbotenen Kontakts beider Gruppen wieder auf. Das Gedicht hat eine apostrophische Funktion, die lyrische Stimme spricht jemanden an. Es ist möglich, dass die Stimme eine Geliebte anspricht und dass es der lyrischen Instanz verboten ist, sie zu umwerben. Dass es sich um eine Frau handelt, liest man aus der Idee heraus, ihre Eltern um Erlaubnis bitten zu müssen was einem spezifisch patriarchalen Frauenbild entspricht. Vor allem Pflanzen-Metaphern prägen das Gedicht:

de burla o de broma. Es todo aquello [...] un sueño y también una chanza entre amigos. Al igual que el apatronado del poema anterior, la 'india' no habla como sí lo hacen otras mujeres: la abuela inmigrante que canta, la maestra enfurecida, la prima colona que maldice el lugar. A pesar de que observa, esta mujer no levanta la cabeza del tablón, y son sus caderas quienes llaman al hombre; escena, además, traducida por el colono. Silvia Mellado, *Voces (Re)unidas: Poesía y Narración en Füchse von Llafenko, de Gloria Dünkler*, in *Gamma*, 63, 2019, S. 52–73, S. 59.

- 10 Nikolaus Barbian, *Auswärtige Kulturpolitik und „Auslandsdeutsche“ in Lateinamerika 1949-1973*. Springer, 2014, S. 53. Vgl. Peter Waldmann, *Kulturkonflikt und Anpassungszwang. Ausgangslage und Entwicklung der deutschen Einwandererkolonien in Südchile*, in: Justin Stagl (Hrsg), *Aspekte der Kulturosoziologie. Aufsätze zur Soziologie, Philosophie, Anthropologie und Geschichte der Kultur. Zum 60. Geburtstag von Mohammed Rassem*, Berlin 1982, S. 239–251, S. 241.

“¿Y si mordieras lo que palpita aquí dentro?
 Ahora te llevo a la mesa de curtiembre,
 preparo el vino
 y enciendo la ópera predilecta:
 La compañía de lobos y serpientes,
 el vuelo de brujos,
 nuestros sueños ardiendo en las brazas.
 Cantaré a tus padres y el triunfo será mío,
 verás que al fin cortaré el nudo del secreto.
 Seamos caudillos en estas líneas,
 que otros descubran el rastro,
 que sean testigos aunque no lo quieran.
 Y para que nadie se interponga
 dominemos el hacha y el fuego.
 No cantaremos a la rosa ni la haremos florecer aquí,
 vamos a deshojarla hasta hacerla sangrar,
 hundirla en sus espinas, asesinarla, que así sea.
 No lo quiere dios ni las leyes mortales,
 lo trama la vida desde el misterio,
 lo ordenan los linajes que se unen bajo tierra
 cuando se trata de escoger,
 de enseñar un canto al hijo que viene.
 Entonces diremos:
 la vida nos ligó al mismo árbol, tu brote y el mío,
 erguidas nuestras hojas, enredadas.
 En tiempo de cosecha
 unimos los pedazos de un mural secreto
 en el carozo, en el jugo, en la pulpa/se estruja lo rubio y lo moreno.
 No fuimos cerezo ni manzano
 sino un injerto de lenguas,
 un canto de huesos y nervios”¹¹

11 „Was wäre, wenn du in das beißt, was hier pocht?/Jetzt bringe ich dich zum Gerbertisch,/ich bereite den Wein vor/und lege die Lieblingsoper auf:/Die Gesellschaft der Wölfe und Schlangen,/der Flug der Zauberer,/unsere Träume brennen in den Tiefen./Ich werde für deine Eltern singen, und der Triumph wird mein sein,/Ihr werdet sehen, dass ich endlich den Knoten der Verschwiegenheit/durchschlagen werde./Lasst uns Anführer in diesen Zeilen sein,/lass andere die Spur entdecken,/Lasst sie Zeugen sein, auch wenn sie es nicht wollen. /Und damit sich niemand in den Weg stellt/lasst uns die Axt und das Feuer beherrschen./Wir werden die Rose nicht besingen oder sie hier zum Blühen bringen,/wir werden sie

Silvia Mellado geht in ihrer Studie *Voces (Re)unidas: Poesía y Narración en Fúchse von Llafenko, de Gloria Dünkler* auf diesen bedeutenden Punkt der pflanzlichen Verweise im Gedicht ein: „Die Themen der Saat und der Ernte ziehen sich durch das Bildgefüge von Llafenko, die Verbindungen zwischen den Subjekten und einer Vorstellung von Poesie“¹². Sie beobachtet, wie Körper und Pflanzen im Gedicht gleichgesetzt werden:

„Die Metapher der Mischung im Stein, im Saft und im Fruchtfleisch geht aus der Saat hervor und bewegt sich auf den Körper zu: die Knochen und Nerven singen / klingen und treiben Verpfropfungen von ‚gemischten‘ Zungen und Subjekten aus. Die pflanzliche Metapher, die auch im Titel des Gedichts enthalten ist, der mit ‚Blut der Eiche‘ übersetzt werden kann, weicht dem Bild einer klangvollen, akustischen Ernte, deren Zentrum im Körper liegt.“¹³

Noch eine präzise Beobachtung ist der intertextuelle Verweis auf Huidobros Gedicht *Arte Poética*: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
/Hacedla florecer en el poema/ Sólo para nosotros/Viven todas las

zerpflücken, bis sie blutet,/versenken in ihren Dornen, sie ermorden, so sei es./Gott und die Gesetze der Sterblichen wollen es nicht,/es ist vom Leben aus dem Geheimnis gezeichnet,/es ist bestimmt von den Ahnenreihen, die sich unter der Erde vereinen/wenn es darum geht zu wählen,/um dem Sohn, der kommt, ein Lied zu lehren. /Dann werden wir sagen:/das Leben hat uns mit demselben Baum verbunden, deine und meine Knospe,/unsere Blätter stehen aufrecht, verschlungen./Zur Zeit der Ernte/fügen wir die Teile eines geheimen Wandgemäldes zusammen/im Kern, im Saft, im Fruchtfleisch/das Blonde und das Braune werden/ausgepresst./Wir waren weder Kirsch- noch Apfelbaum/sondern ein Pfropf aus Zungen,/ ein Lied aus Knochen und Nerven“. Eigene Übersetzung. *FVL*, S. 32.

- 12 Eigene Übersetzung. Im Original: “Los tópicos de la siembra y la cosecha atraviesan el imaginario sobre Llafenko, los vínculos entre los sujetos y también una idea de la poesía.” Silvia Mellado, *Voces (Re)unidas: Poesía y Narración en Fúchse von Llafenko, de Gloria Dünkler*, in *Gramma*, 63, 2019, S. 52–73, S. 62.
- 13 Eigene Übersetzung. Im Original: “la metáfora de la mezcla en el carozo, en el jugo y en la pulpa surge del ámbito de la siembra y se desplaza hacia el cuerpo: los huesos y los nervios cantan / suenan y brotan injertos de lenguas y sujetos ‚mezclados‘. La metáfora vegetal, contenida también en el título del poema que puede traducirse como ‚Sangre de roble‘, da paso a la imagen de una cosecha sonora, acústica, cuya centralidad está en el cuerpo.” Ebd, S. 63.

cosas bajo el Sol. /El Poeta es un pequeño Dios”¹⁴. In *Blut der Eiche* steht, praktisch als Antwort darauf: “No cantaremos a la rosa ni la haremos florecer aquí,/ vamos a deshojarla hasta hacerla sangrar”.¹⁵ Vicente Huidobro ist einer der bekanntesten Exponenten und Verbreiter der lateinamerikanischen Avantgarde und durch die ästhetische Theorie des ‚creacionismo‘ bekannt. Er ist einer der bekanntesten chilenischen Dichter, zusammen mit Gabriela Mistral, Pablo de Rokha und Pablo Neruda. Der intertextuelle Verweis auf Huidobros Diktum „der Dichter ist ein kleiner Gott“ fordert dessen Verständnis des Dichtens heraus. Plötzlich wird aus dem Problem der Darstellung der Welt (man soll die Blume nicht beschreiben, sondern sie im Gedicht ‚erfahrbar‘ machen) ein Moment der Verwandlung. Der Blume (das poetische Objekt) wird Gewalt angetan und sie blutet. Pflanze und Körper der Menschen sind gleichgesetzt und sind nun beide das poetische Objekt (und Subjekt) zugleich. Mellado erläutert:

„Das Subjekt, um das es hier geht, könnte kein kleiner Gott sein, der die Rose im Gedicht zum Blühen bringt, sondern ist selbst ein ‚Gepflanzter‘ oder besser gesagt, ein Verpflanzter [...]. Das Gedicht, wie die Subjekte, sprießt/ist geboren, weil die Begegnungen – nicht harmonisch, sondern konfliktreich – zwischen Körpern und Sprachen stattgefunden haben.“¹⁶

„Ich bin diese Blume“, scheint die lyrische Instanz zu sagen. „Ich werde umgepflanzt, ich blute. Mir geschehen diese Verletzungen oder Blühungen, und ich bin auch der, der sie geschehen lässt“. Die lyrische Stimme macht auf die eigene Umpflanzung oder Migration aufmerk-

14 „Warum singt ihr die Rose, ihr Dichter, / lasst sie im Gedicht erblühen / Nur für uns / leben alle Dinge unter der Sonne / Der Dichter ist ein kleiner Gott.“ Eigene Übersetzung. V. Huidobro, *Arte Poética*, in *Espejo de Agua*. Editions Paul Birault, Paris, 1917.

15 „Wir werden die Rose nicht besingen oder sie hier zum Blühen bringen, / wir werden sie zerpfücken, bis sie blutet“. Eigene Übersetzung. Ebd.

16 Eigene Übersetzung. Im Original: “El sujeto implicado no podría ser un pequeño dios que haga florecer la rosa en el poema, sino que él mismo es un ‚plantado‘ o, mejor, trasplantado [...]. El poema, como los sujetos, brota/nace porque se han dado los encuentros – no armónicos y sí conflictivos – entre cuerpos y lenguas”. Silvia Mellado, *Voces (Re)unidas: Poesía y Narración en Fúchse von Llafenko*, de Gloria Dünkler, in *Gramma*, 63, 2019, S. 52–73, S. 63. Zitiert wird hier J. Ramos, ([1996] 2009). *Migratorias*. En *Desencuentros de la modernidad en América latina*. Imprenta de la cultura (Venezuela), S. 431–444.

sam, auf die Körperlichkeit des vitalen und poetischen Zusammenkommens. Indem Pflanze und Mensch gleichgesetzt werden, wird auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass das poetische Material in dem Gedichtband das Leben der Menschen ist, spezifischerweise das Leben dieser ‚umgepflanzten‘ Menschen im neuen Land. Die Faktoren, die zur Migration und den Schwierigkeiten des Lebens in der neuen Heimat beitragen, sind von anderen Gewalten abhängig (politischen und gesellschaftlichen). Die poetische Instanz (Dichter:in) versteht sich also nicht als ‚kleiner Gott‘ der aus der ‚natürlichen Welt‘ Elemente für seine Kreationen schöpft, und diese dann auch erschöpft, wenn wir an die Blume als poetisches Objekt par excellence denken. Diese Trennung wird aufgehoben; Dichter:in und Dichtungsobjekt sind sich gleich.

Indem Mellado auf die Umpflanzung durch ‚Verpfropfung‘ der Subjekte aufmerksam macht, wird zugleich auf die Migration der Deutschen und dessen Einleben in ein anderes Territorium hingewiesen. Das Zusammenkommen von Menschen aus verschiedenen Gruppen geschieht im Geheimen, im ‚Unterirdischen‘. ‚Linaje‘ ist ein Wort, das als „Blutlinie“ übersetzt werden kann. Das Zusammenkommen von Menschen aus verschiedenen Gruppen wird dem Pflanzlichen, dem Natürlichen gleichgesetzt und steht über den Regeln der Religion und den Gesetzen. Sie ‚wachsen‘ durch diese hindurch. Es scheint unumgebar, wenn ein Samen auf fruchtbaren Boden trifft. Die Relation von Landschaften und Nationen steht rhetorisch in einem komplexen Verhältnis. Rainer Guldin beschreibt in seinem Buch *Politische Landschaften: Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität* wie besonders die Metapher der Verwurzelung jahrhundertlang das Verständnis von Nationen prägte:

„Die Verwurzelung artikuliert [...] ein Prinzip der Ausschliesslichkeit, das sich auf ideale Art und Weise den nationalistischen Diskursen anpasst. Jeder Mensch und jede Nation ist in einem und nur einem bestimmten Boden verwurzelt, den man sich nicht aussuchen kann. Sie kann zur Erklärung des Ursprungs einer Nation verwendet werden, schafft sie doch einen direkten organischen Bezug zwischen den Einwohnern eines bestimmten Territoriums und der Landschaft,

der sie entsprungen sind. Nationen wachsen pflanzenhaft aus dem Gebiet hervor, das sie besetzen.“¹⁷

Die Metapher der Verwurzelung suggeriert, dass die ‚verwurzelte‘ Bevölkerung nicht eingewandert ist, sondern immer schon dort gelebt hat. Das Verständnis von sich anpassenden und sich nicht anpassenden (also ‚einheimischen‘) Pflanzen wird im Verhältnis zu Nationen wertend eingesetzt. Guldin zitiert aus einem Text des deutschen Pflanzensoziologen Heinz Ellenberg (1913–1997), in dem dieser „primitive“ Menschen mit sich besser anpassenden Pflanzen vergleicht, weshalb sie „an vielen unterschiedlichen Standorten problemlos gedeihen können“¹⁸. Guldin betont, wie in solchen biologistischen Vorstellungen der Mensch, genau wie Pflanzen, im Boden verwurzelt ist und Nomadentum von fehlender Verwurzelung zeugt¹⁹. In *Blut der Eiche* wird die Idee solcher einzigartigen Bodenhaftigkeit gegensätzlich dargestellt, da von einer Hybridität der Identitäten, einer Art Pflöpfung, gesprochen wird:

„das Leben hat uns mit demselben Baum verbunden, deine und meine /Knospe,/unsere Blätter stehen aufrecht, verschlungen./Zur Zeit der Ernte/fügen wir die Teile eines geheimen Wandgemäldes zusammen/im Kern, im Saft, im Fruchtfleisch/das Blonde und das Braune werden/ausgepresst./Wir waren weder Kirsch- noch Apfelbaum/sondern ein Pflöpfen aus Zungen,/ ein Lied aus Knochen und Nerven.“²⁰

Es lohnt sich darauf hinzuweisen, dass dieses Verständnis sich anpassender Pflanzlichkeit auf eine Art unausweichlich erscheint. Obwohl es gegen die soziale Konvention geht („Gott und die Gesetze der Sterblichen wollen es nicht“) wird es als prädestiniert dargestellt, als natürliche Verkettung von Ereignissen: „es ist bestimmt von den Ahnenreihen, die sich unter der Erde vereinen“ – was in der Erde vorbereitet

17 Rainer Guldin, *Politische Landschaften: Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*. transcript Verlag, 2014, S. 219.

18 Ebenda, S. 223.

19 Ebenda, S. 224.

20 Eigene Übersetzung. Im Original: „la vida nos ligó al mismo árbol, tu brote y el mío, /erguidas nuestras hojas, enredadas. /En tiempo de cosecha/unimos los pedazos de un mural secreto/en el carozo, en el jugo, en la pulpa/se estruja lo rubio y lo moreno No fuimos cerezo ni manzano/sino un injerto de lenguas,/un canto de huesos y nervios.“ *FVL*, S. 33.

wird, ist unvermeidlich, schicksalhaft in der Beschreibung. Es sind die Abstammungs- oder Blutlinien die diese Ereignisse bereitstellen. Es gibt noch ein Bild der Vegetation, dass im Zusammenhang für diese konkrete Migrationsbewegung benutzt wird. María Angélica Franken beobachtet in ihrem Artikel *Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente* wie ein spezifischer Gründungsdiskurs, der ausländische und lokale Aspekte vereint, das Migrieren der Gruppe erleichtert und sie gleichzeitig ausgrenzt. Sie analysiert hierfür das Bild des Waldes aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive:

„[der Wald] wird symbolisch als eine geschlossene und militärische Masse gelesen; eine Armee, die als Zeichen und Signifikant einer affektiven Bindung an die Natur fungiert, aber auch als ein Raum der Konfrontation verschiedener Identitäten und Körper und einer Gewalt, die gegen die Natur – das Paradoxon der Ausbeutung und Abholzung der Wälder – und gegen die Körper der Eingeborenen des Gebiets ausgeübt wird. In diesem Sinne ermöglicht es der Wald als Ideenbild den Siedlern, sich mit dem neu eroberten Territorium und mit dem Anderssein zu verbinden, gleichzeitig aber auch ihren Ausschluss vom übrigen nationalen Territorium und von der Gesellschaft im Allgemeinen zu artikulieren, d.h. ihre Ausnahmestellung zu artikulieren, die als Imagination bis heute fortbesteht und uns erlaubt, die Migrationsprozesse der Vergangenheit heute neu zu lesen.“²¹

21 Eigene Übersetzung. Im Original: “se lo lee [al bosque] simbólicamente como una masa cerrada y militar; un ejército que funciona como signo y significante de un vínculo afectivo con la naturaleza, pero también como espacio de confrontación de identidades y cuerpos diferentes, y de una violencia ejercida contra la naturaleza –la paradoja de la explotación y tala de bosques– y contra los cuerpos de los autóctonos de la zona. En este sentido, el bosque como idea-imagen permite a los colonos la conexión con el nuevo territorio conquistado y con la alteridad, pero al mismo tiempo permite su exclusión del resto del territorio nacional y de la sociedad en general, es decir, articular su excepcionalidad que persiste como imaginario hasta la actualidad y que permite releer hoy los procesos migratorios del pasado”. Franken, María Angélica. “Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente”, in Espinosa Hernández, P. “Dossier Chile: Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XX”. *Altre Modernità*, H. 25, 2021, S. 287–347, S. 336.

Franken kommt hiermit der vielseitigen Eigenschaft dieses komplexen Bildes näher und erkennt, wie die historische und literarische Aufladung des Waldes politisch eingesetzt wurde, um für Migration nach Chile zu werben²². In diesem neuen Land hat der deutsche Migrant die Möglichkeit, seinen imaginierten Ursprung frei zu gestalten, was einer besonderen Situation entspricht: Die meisten Migranten in der Geschichte hatten kein solches Privileg. Der Grund für diese Gestaltungsmöglichkeit liegt in der Assoziierung des deutschen Migranten mit der Bewirtschaftung des Bodens:

„Diese Fähigkeit, eine Legende – eine grundlegende und einzigartige Geschichte – zu schaffen, hat ihr materielles und konkretes Antlitz in der Arbeit auf dem Land und ermöglicht so die Konstruktion eines meritokratischen Diskurses, der die Siedler in eine Überlegenheit gegenüber den Chilenen und den Mapuche stellt [...]. Der soziale Aufstieg und das wirtschaftliche Wohlergehen der späteren Generationen sind in einer Unterscheidung zu den Ureinwohnern des Gebiets verankert, in einer besonderen Kraft, die nach Canetti damit zu tun hat, dass sie ‚ihr Schicksal nicht aus der Göttlichkeit, sondern aus der Kraft der Landschaft schmieden‘ [...], und aus ihrer Fähigkeit, in sie einzugreifen.“²³

Die Fähigkeit, den Boden auf industrielle Weise zu bearbeiten, wurde damals politisch sehr geschätzt, und einer der wichtigsten intellektuellen und politischen Förderer dieser Migrationspolitik schreibt darüber. Vicente Pérez Rosales wurde vom Präsidenten Manuel Montt zum Kolonisierungsbeauftragten ernannt. Er war als Politiker und ‚Aben-

22 Ebenda, S. 335.

23 Eigene Übersetzung. Im Original: “Esta capacidad de crearse una leyenda –una historia fundacional y única– tiene su cara material y concreta en el trabajo de la tierra, permitiendo así la construcción de un discurso meritócrata que coloca a los colonos en una superioridad respecto del chileno y del mapuche [...] El ascenso social y el bienestar económico de las generaciones posteriores se ancla en una distinción respecto de los autóctonos de la zona, de una fuerza especial que siguiendo a Canetti tiene que ver ‘forjar un destino no desde la divinidad, sino desde la fuerza del paisaje’ [...], y de su capacidad de intervención sobre este mismo.” Franken, María Angélica. “Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente”, in Espinosa Hernández, P, “Dossier Chile: Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XX”. *Altre Modernità*, H. 25, 2021, S. 287–347, S. 339. Vgl. Elias Canetti, *Masa y Poder*. Alianza, 2017.

teurer‘, aber auch als einflussreicher Schriftsteller und Dichter bekannt, prägte also in seiner Beauftragtenrolle auch den Diskurs um die neuen Kolonisationsprozesse. Pérez Rosales schreibt in seinen Memoiren *Recuerdos del Pasado* wie die ‚wilde‘ Landschaft mit einem ‚Mangel an Zivilisation‘ verbunden sei. Er beschreibt Valdivia um 1850:

„Der Geist des lokalen Fortschritts, der Geist der Bildung, der natürliche und allgemeine Wunsch, die Bedingungen durch Aktivität und Arbeit zu verbessern, schlummerte, vegetierte. Auf den Gebäuden wie auch auf den Vorstellungen wuchs leise das Moos, das nur auf der Rinde vernachlässigter Bäume wächst und gedeiht, oder auf der Rinde derer, die den letzten Verfall erleiden, der sie in Erde verwandelt. Es gab damals keinen Reisenden, ob Einheimischer oder Ausländer, der bei seiner Ankunft in Valdivia nicht ausrief: ‚Alles, was hier das Werk der Natur ist, ist so groß, so imposant und so schön, wie das Werk des Menschen gemein, schäbig und unangenehm ist.‘“²⁴

Das Wuchern des Mooses auf der vernachlässigten Baumrinde, auf den Gebäuden wie auf den „imaginaciones“, dem Geiste der Menschen – es wirbt für die Intervention, die Forstung der europäischen Migranten. Die Kraft und Schönheit der Natur ist riesig, aber dessen menschliche Bewirtschaftung macht im Vergleich zu seiner wuchtigen Aufgabe einen kläglichen Eindruck. Der Fortschritt wird hier mit der Rodung und Forstung nach europäischem Modell gleichgesetzt und das Ausrupfen des Unkrauts, der ‚Faulheit‘, ist gefragt. Falls das Urteil über seine Landsleute in Valdivia und ihr Arbeitsethos vor dem Ankommen der Deutschen nicht klar genug war, ist es im nächsten Zitat explizit und nicht mehr metaphorisch ausgedrückt:

24 Eigene Übersetzung. Im Original: “El espíritu de adelantos locales, el de instruirse, el natural y común deseo de mejorar de condiciones por medio de la actividad y el trabajo, todo dormía, todo vegetaba. Sobre los edificios, así como sobre las imaginaciones, crecía con sosiego el musgo que sólo nace y progresa sobre la corteza de los árboles descuidados, o sobre la de aquellos que sufren la última descomposición que los transforma en tierra. No hubo viajero entonces, así nacional como extranjero, que al llegar a Valdivia no exclamara: “Todo lo que es obra de la naturaleza aquí es tan grande, tan imponente y tan hermoso, cuanto mezquina, desgredada y antipática es la obra del hombre”. Pérez Rosales, Vicente, *Recuerdos del pasado: 1814–1860*. Zig-Zag, 1958, S. 354.

„Die relativ wohlhabenden Männer, die mit dem Durchschnitt, in dem sie lebten, zufrieden waren, verlangten von der Arbeit nur das, was unbedingt notwendig war, um in ihr zu bleiben. Die Faulen arbeiteten wegen des geringen Lohns, der ihnen für ihre Arbeit geboten wurde, und wegen des Überflusses an Lebensmitteln nur wenig, um sich zu betrinken und viel zu schlafen. Beiden fehlte der Anreiz, den nur die fremde Einwanderung in den durch Trägheit eingeschläferten menschlichen Ansammlungen wecken kann.“²⁵

Pérez Rosales zeigt in beiden Zitaten sein Vertrauen in die protestantische Arbeitsethik. „[D]as ‚summum bonum‘ dieser ‚Ethik‘ lautet: der Erwerb von Geld und immer mehr Geld, unter strengster Vermeidung alles unbefangenen Genießens [...]“, so Max Weber²⁶. Das absolute Gegenteil zu den von ihm beschriebenen trinkenden und schlafenden Menschen. Diese vermeintlich essenzielle Alterität der Deutschen macht er zu einer der wertvollen Eigenschaft der Migranten, die die Bereicherung und den industriellen Fortschritt Chiles vorantreiben sollen. Nikolaus Barbian bestätigt in seiner Untersuchung zu Auslandsdeutschen in Lateinamerika diese Wahrnehmung der Deutschen in Chile:

„Der ‚binnendeutsche‘ Leser der Romane und Reiseberichte traf in Südamerika in erster Linie auf menschenleere Natur. Dieser Urwald als Symbol der Unkultur diente in den Schilderungen als Rechtfertigungsgrund für den Einsatz der ‚besten Kolonisten der Welt‘, nämlich der ‚Deutschen‘. Ihre vorrangige Aufgabe nach ihrer Ankunft war daher die Rodung. So wurde der ‚Auslandsdeutsche‘ zum ‚Kulturbringer‘, der die ungebändigte Natur zurückschlug und Kultur in Form einer ‚ordentlichen‘ Landwirtschaft brachte.“²⁷

25 Eigene Übersetzung. Im Original: “Los hombres relativamente pudientes, contentos con la medianía en que vivían, sólo solicitaban del trabajo lo estrictamente necesario para continuar en ella. Los gañanes, a causa de la poca remuneración que se les ofrecía por su trabajo y de la abundancia de las substancias alimenticias, sólo trabajaban poco para emborracharse y para dormir mucho. Faltaba a unos y a otros el estímulo que sólo la inmigración extranjera sabe despertar en las aglomeraciones humanas amodorradas por la inercia.” Ebenda, S. 355.

26 Max Weber (1904), *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus: Vollständige Ausgabe*. Hrsg. von Dirk Kaesler. C.H. Beck, 2011, S. 76.

27 Nikolaus Barbian, *Auswärtige Kulturpolitik und „Auslandsdeutsche“ in Lateinamerika 1949–1973*. Springer, 2014, S. 64.

Im Gedicht *Blut der Eiche* gibt es eine Abwendung von der nationalistischen Landschaftsmetapher (da die spezifische, unangepasste Bodenhaftigkeit nicht als erstrebenswert gerahmt wird), jedoch weiterhin durch eine konventionell nationalistische Sprache vermittelt wird. Hier wirkt Frankens Beobachtung passend, die identifiziert, wie Dünkler und andere Dichter ‚transplantierte‘ Bilder und Elemente im Süden Chiles bewusst problematisieren²⁸. Das Verständnis von der ‚geschätzten‘ Pflanzlichkeit (in vorherigen Konfigurationen einheimisch, bodenspezifisch und nicht hybrid) steht in der Sprache des Gedichts zwar im Gegensatz zur üblichen Verbindung von Landschaft und Nationalismus, aber nicht die fundamentale Idee von Nationen als Landschaften, Pflanzen oder Farben. Die nationalistischen Landschaftsmetaphern werden wieder angeeignet, um für eine andere, neue Ursprungsgeschichte nützlich zu sein. Jetzt sind sich anpassende Pflanzen von Vorteil und sogar prädestiniert. Es wird nicht auf die Logik von Natur, Schicksal und Nation verzichtet. Altbekannte Bilder wandeln sich, passen sich an einen neuen Boden an. Wie es im letzten Gedicht vom ersten Kapitel (*Ankunft der Emigranten*) heißt: „Hier können wir uns ein Blut erfinden,/Ein Wappen, eine Legende, einen glorreichen Tod,/Wir können, wenn wir wollen,/Eine vom Blitz gesalbte Sippe sein.“ „Hier können wir uns ein Blut erfinden“ – genau auf das geht auch *Blut der Eiche* hinaus, eine erfundene Tradition, die auch von Nikolaus Barbian untersucht wurde:

„Nach Bradley D. Naranch fand das grenzüberschreitende Verständnis der deutschen Nation ab der Mitte des 19. Jahrhunderts Ausdruck in deren Bezeichnung als ‚Auslandsdeutsche‘. Naranch hält diesen Begriff für ein typisches Beispiel einer ‚erfundenen Tradition‘. Er betonte im Gegensatz zum Ausdruck ‚Auswanderer‘, der für nationale Zerstreung stand, die Zeitlosigkeit der Zugehörigkeit zur deutschen Nation. Der Begriff war Ausdruck eines Verständnisses der deutschen Nation, das besagte, dass diese auf einer Identität beruhe, die nicht abgelegt werden könne. Der Unsicherheit in Bezug auf die Zugehörigkeit zur Nation wurde hier mit einer Terminologie

28 Vgl. María Angélica Franken, „Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente“, in Espinosa Hernández, P. „Dossier Chile: Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XX“. *Altre Modernità*, H. 25, 2021, S. 287–347, S. 336.

begegnet, die Deutsche im In- und Ausland als Gemeinschaft verband, die unabhängig von Zeit und Raum existierte.“²⁹

Man beobachtet, wie *Blut der Eiche* programmatisch für diese Inszenierung wirkt. Das Bild vom Blitz fügt sich auch in ein traditionelles Gefüge. Ein Ursprung, der vom ‚Blitz gesalbt‘ ist – ein Bild, das sich an altbekannte Begriffe der Mythologien des globalen Nordens lehnt, zum Beispiel an den griechischen Gott Zeus, der Blitz und Donner beherrscht. Noch einen dieser Göttervergleiche entdecken wir in *Blut der Eiche*: „Und damit sich niemand in den Weg stellt/lässt uns die Axt und das Feuer beherrschen“. Die deutsche Migration wird in der Idee von technischem Fortschritt und Handwerk (Axt) eingerahmt, worauf diese Stelle verweist, und erinnert an Thor mit seinem Hammer aus der nordischen Mythologie, Beschützer der Menschen, Gewitter- und Vegetationsgott. Es evoziert gleichzeitig Prometheus, ein Titan der griechischen Mythologie, der den Menschen das Feuer bringt und als Symbol der Moderne gilt, was sich gut mit diesem spezifischen Migrationsdiskurs, angeführt von Vicente Pérez Rosales, verbinden lässt:

“It should be noted that Prometheus was used as an allegory for the progress of science and materialism, especially when the industrial revolution came into full bloom. [...] The meaning and the form taken by this allegory of Prometheus has never changed, even if its users varied from Positivists to Russian Socialists. Prometheus extolled the omnipotence of science and industry, becoming a Stakhanovian model for workers in the early twentieth century.”³⁰

Die Bilder verweben sich mit dem Modernitätsversprechen im politisch geförderten Diskurs zur deutschen Migration und mit alteingesessenen Selbstbildern des deutschen Nationalverständnisses. Es wirft sich die Frage auf, wie genau griechische Mythologie sich mit dem Image oder Selbstbild der Deutschen verbunden sehen mag. In dem Sinne kann die Imagologie weiterhelfen, da sie die Veränderungen von nationalen Selbstbildnissen verfolgt. Elke Emrich beobachtet, dass in der deutschen literarischen Tradition Autoren wie Johann Gottfried Herder in seinen Schriften das „deutsche“ und „griechische“ Erbe als Quellen der

29 Nikolaus Barbian, *Auswärtige Kulturpolitik und „Auslandsdeutsche“ in Lateinamerika 1949–1973*. Springer, 2014, S. 44f.

30 Caroline Corbeau-Parsons, *Prometheus in the Nineteenth Century: From Myth to Symbol*. London: Legenda, 2013, S. 12.

Zivilisation und Vernunft gleichsetzt. Hierfür zitiert Herder einen unbekannteren „Gabriel Wagner, genannt Realis de Vienna“³¹. Elke Emrich hat den Verdacht, dass es sich um eine Figur handelt „hinter der er sich wohl selbst verbergen mag“³²:

„Man kann mit Wahrheit sagen, Gott habe die Welt durch zwei Völker klug machen wollen, vor Christi Geburt durch die Griechen, nach Christo durch die Deutschen. Die griechische Weisheit kann man das alte Vernunfttestament, die deutsche das neue nennen.“³³

Emrich identifiziert eine kulturgeschichtliche Kontinuität dieser Idee: „Dieses polare Ineins-bzw. Inbezugsetzen von griechischer und deutscher Geistigkeit findet sich beim späten Goethe, bei Hölderlin, bei Nietzsche.“³⁴

In *Füchse von Llafenko* vereinen sich die Bilder des eigenen ‚erfundenen Bluts‘ mit dem Modernitätsversprechen im politisch geförderten Diskurs zur deutschen Migration und mit alteingesessenen Selbstbildern des deutschen Nationalverständnisses. Die Metapher der Pflanzlichkeiten führt jedoch eine Art und Weise ein, das Bild des Herkunftsortes und die Möglichkeit, sich an andere Länder anzupassen, neu zu denken, um von dort aus eine Identität zu erzählen, die sich immer noch auf die „narrativen Wurzeln“ des alten Kontinents stützt. Ein zentrales Ziel des Gedichtbands ist, das vorherrschende Stereotyp der damaligen deutschen Migranten in Chile herauszufordern, indem der Diskurs über sie literarisch weitergeführt wird.

31 Elke Emrich, „Der janusköpfige Deutsche – Zum nationalen Selbstverständnis in der deutschen Literatur von Herder bis Nietzsche“, in Dyserinck, Hugo (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis: imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. u. 20. Jahrhunderts*. Bouvier, 1988.

32 Elke Emrich, „Der janusköpfige Deutsche – Zum nationalen Selbstverständnis in der deutschen Literatur von Herder bis Nietzsche“, in Dyserinck, Hugo (Hrsg.). *Europa und das nationale Selbstverständnis: imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. u. 20. Jahrhunderts*. Bouvier, 1988, S. 158.

33 Ebenda. Vgl. Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*. In: *Herder's Werke. Nach den besten Quellen revidirte [sic] Ausgabe. 23 Theile in 13 Bänden*. Hrsg. Heinrich Düntzer, Berlin, 13. Theil, Brief 40, S. 181 f.

34 Ebenda.

Literaturverzeichnis

- Nikolaus Barbian, *Auswärtige Kulturpolitik und „Auslandsdeutsche“ in Lateinamerika 1949–1973*. Springer, 2014.
- Jordana Blejmar, *Postmemory: Politics and Performance in Latin America*, in: *The Oxford Handbook of Politics and Performance*, Oxford University Press, 2021.
- Caroline Corbeau-Parsons, *Prometheus in the Nineteenth Century: From Myth to Symbol*. London: Legenda, 2013.
- Gloria Dünkler, *Füchse von Llafenko*. Ediciones Tácitas, 2009.
- Elke Emrich, Der janusköpfige Deutsche – Zum nationalen Selbstverständnis in der deutschen Literatur von Herder bis Nietzsche, in: *Europa und das nationale Selbstverständnis: imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. u. 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Hugo Dyserinck. Bouvier, 1988.
- María Angélica Franken, Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente, in Espinosa Hernández, P. Dossier Chile: Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XX, *Altre Modernità*, H. 25, 2021, S. 287–347.
- Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.
- Vicente Huidobro, Arte Poética, in: *Espejo de Agua*. Editions Paul Birault, Paris, 1917.
- Laura Laurušaitė, Hrsg. *Imagology Profiles: The Dynamics of National Imagery in Literature*. Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Silvia Mellado, Voces (Re)unidas: Poesía y Narración en Füchse von Llafenko, de Gloria Dünkler, in: *Gramma*, 63, 2019, S. 52–73.
- Sonia Montecino in Zusammenarbeit mit Luz Philippi, Diego Artigas, Alexandra Obach. *Mitos de Chile: Diccionario de seres, magias y encantos*. Editorial Sudamericana, Biblioteca del Bicentenario, 2003.
- Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado: 1814–1860*. Zig-Zag, 1958.
- Rainer Guldin, *Politische Landschaften: Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*. transcript Verlag, 2014.
- Wolfgang Schild, Tiergestalten im Werk Richard Wagners, in: *Richard Wagner – Recht Betrachtet*, 54, Walter de Gruyter GmbH, 2020.
- Max Weber (1904), *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus: Vollständige Ausgabe*. Hrsg. von Dirk Kaesler. C.H. Beck, 2011.

Kira Marie Niederberger
(Mainz)

Reisen als transnationales Mythenmotiv

Kanonisierung als Unterminierung des Nationenverständnisses

Abstract

Transnationalität als Verflechtung von verschiedenen Ländern / Kulturen setzt räumliche Mobilität über Grenzen hinweg voraus, durch die soziale Gefüge hinterfragt werden. Als Folge werden Nationen grundsätzlich hinterfragt. Hier sind es insbesondere ‚Klassiker‘, die als Teil eines nationalen Kanons das Nationalgefühl prägen. Dadurch rückt das Verhältnis von Transnationalität und Kanonbildung in den Vordergrund: Werke, die Teil der literarischen Kultur mehrerer Länder sind, unterlaufen Vorstellungen abgrenzbarer literarischer Traditionen. Drei Texten, die in ihren jeweiligen Kulturräumen als ‚Klassiker‘ gelten, der *Gilgamesch-Epos*, die *Odyssee* und die *Reise in den Westen*, zeichnen sich dabei durch unzählige Parallelen aus. Insbesondere das Reisen der Protagonisten führt zu interkultureller Begegnung. Dadurch nimmt Reisen eine doppelte Funktion ein: als Grund und als Beispiel für Transnationalität.

1. Transnationalität und Kanonbildung

Transnationalität als Verflechtung von verschiedenen Ländern und Kulturen setzt räumliche Mobilität – Wandern und Reisen – über Grenzen hinweg voraus, durch die soziale Gefüge hinterfragt werden.

Der Begriff der Transnationalität wird meist in Bezug auf Globalisierung und daraus resultierende gesellschaftliche Dynamiken inter- und transnationaler Art verwendet – Phänomene, die seit Ende des 19. Jahrhunderts, verstärkt jedoch seit dem 20. Jahrhundert auftreten. Seit den 1990er Jahren werden in den Literatur- und Kulturwissen-

schaften im Zuge des ‘transnational turn’ transnationale Prozesse in kulturellen (z.B. literarischen) Produkten untersucht und herausgearbeitet.

Als Folge wird das Nationenkonzept, das sich im Geiste des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts gebildet hat, grundsätzlich hinterfragt. In diesem Zusammenhang muss eruiert werden, was ein ‚Nationengefühl‘ überhaupt ausmacht. Ist es alleine die Sprache? Oder sind es auch gemeinsame Traditionen und Werke, die dies ausmachen? Welche Rolle spielt hierbei die Literatur?

Dadurch rückt der Begriff der Nationalliteratur und damit das Verhältnis von Transnationalität und Kanonbildung in den Vordergrund. Mads Rosendahl Thomsen führt in seinem Aufsatz *Transnationalität und Kanon* u.a. eine Möglichkeit an, wie in der Kanonbildung das Nationenverständnis durch Transnationalität unterminiert werden kann. Durch Werke, die Teil der literarischen Kultur mehrerer Länder sind: „Es gibt Werke und Autoren, die weithin kanonisiert sind und als Teil der literarischen Kultur und Geschichte mehrerer Länder gelten.“¹ Hierzu gehören z.B. Texte der griechisch-römischen Antike, die Teil eines transnationalen Kanons sind, der von Nationen in ganz Europa und darüber hinaus als gemeinsames Erbe betrachtet wird.

Bösch und Büschel betonen in diesem Zusammenhang in ihrem Aufsatz, dass: “Untercurrent globalisation and the difficulties of pinpointing and analysing global cultures. [...] [It] can be discussed as ‘travelling concepts’ in reference to James Clifford, Edward Said and Mieke Bal.”² Reisen spielt hierbei eine wichtige Rolle in Bezug auf Transnationalität: Zum einen entsteht erst durch den Kontakt mit anderen Kulturen und Nationalliteraturen, der durch Reisen ermöglicht wird, ein Bewusstsein für die Schwierigkeit der Abgrenzung eben dieser *Nationalkulturen* und -literaturen. Im Umgang mit Texten zeigt sich dabei, dass Grenzziehungen weitaus schwieriger und weniger geradlinig sind, als es zunächst, insbesondere im 19. Jahrhundert, den Anschein erweckt hat. Zum anderen wird diese Verwischung der

1 Mads Rosendahl Thomsen: III.7. „Transnationalität und Kanon“. In: Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne (Hg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin, 2019. S. 216.

2 F. Bösch & H. Büschel (2012). Transnational and Global Perspectives as Travelling Concepts in the Study of Culture. In B. Neumann & A. Nünning (Hgg.): *Travelling Concepts for the Study of Culture* (S. 371–388). Berlin, Boston. S. 372/373.

Grenzen durch Reisen – sowohl als Freizeitbeschäftigung wie als Migration – noch verstärkt.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, Thomsens Fokus auf kanonische Werke mit der Thematik des Reisens zu verknüpfen. Aus diesem Grund konzentriere ich mich im Folgenden auf drei Werke, die sich explizit mit dem Thema Reisen auseinandersetzen: Das *Gilgamesch-Epos* sowie Homers *Odyssee*, die beide vielfach als Hypertexte in der europäischen Literatur rezipiert werden. Dabei bezeichnet Wolff den *Gilgamesch-Epos* als “Gilgamesh Epic ‘the Odyssey’”³. Der dritte Text ist die *Reise in den Westen*, der als einer der vier klassischen Romane Chinas gilt, die im vormodernen China verfasst wurden und weltweit zu den ersten Romanen überhaupt gehören. *Die Reise in den Westen* wird immer wieder in (Kinder-)Serien und Filmen neu aufgelegt und übt vor allem durch die Figur des Sun Wukong eine mediale Dominanz in China aus. Sie ist damit einer der wichtigsten Texte des chinesischen Literaturkanons.⁴

Es wird darum gehen, Reisen in diesem Sinne in doppelter Weise als transnational herauszuarbeiten: Einmal als transnationales Thema selbst, da auch die Protagonisten auf ihren Reisen andere Kulturen treffen und sich mit ihnen austauschen. Andererseits als transnationaler Topos, da drei Werke aus unterschiedlichen Kulturen und Zeiträumen die gleiche Thematik aufgreifen. In der Analyse wird es vor allen Dingen darum gehen, zu zeigen, inwiefern hier gleiche Strukturen verwendet werden und sich Gemeinsamkeiten finden lassen.

2. Transnationalität von Motiven und Figuren in der *Odyssee*, der *Reise in den Westen* und dem *Gilgamesch-Epos*

Im Vergleich fallen bereits von Anfang an unzählige Parallelen und gleiche Motive auf. Am erstaunlichsten ist, dass in allen drei literarischen Texten als Grundthema das Reisen, der Grundpfeiler von Transnationalität, gewählt wurde: Die Protagonisten verlassen ihre Heimat,

3 Hope Nash Wolff (1969): Gilgamesh, Enkidu and the Heroic Life. In: *Journal of the American Oriental Society*. 89 (2). S. 392–398. Hier: S. 393.

4 In Bezug auf alle drei Texte wird im Folgenden mit deutschen Übersetzungen gearbeitet: Roland Hampes Übersetzung der *Odyssee*, Raoul Schrotts Übersetzung von *Gilgamesch* und der ersten, vollständigen deutschen Übersetzung der *Reise in den Westen* von Eva Lüdi Kong.

erleben unterwegs Abenteuer und treffen auf Personen anderer Kulturkreise, ehe sie mit neuen Erkenntnissen nach Hause zurückkehren. Reisen verändert sie und ihre Denkweise. In diesem Sinne sieht Joseph Campbell heroische Reisen als eine spirituelle *Quest*: “the agony of breaking through personal limitations [becomes] [...] the agony of spiritual growth.”⁵

Länder-, jahrhunderte- und kulturenüberschreitend kann das Thema des Reisens also als transnationaler Stoff an sich gelesen werden. Dadurch nimmt Reisen hier eine doppelte Funktion ein: als Grund und als Beispiel für Transnationalität. Beim Thema Reisen scheint es sich daher um ein Motiv zu handeln, das bereits in einer Zeit sowohl vor dem 19. als auch dem 20. Jahrhundert kulturübergreifend Menschen fasziniert hat. Die drei Werke als kanonische Literatur werfen daher die Frage auf, ob Literatur nicht grundsätzlich transnationale Aspekte besitzt.

2.1 Kulturhistorischer Überblick der drei Werke: Wanderungsbewegungen und kulturelle Einflüsse

Vor der Analyse und dem Vergleich der Werke ist es sinnvoll, die kulturell-geschichtlichen Umstände zu erörtern, unter denen sie verfasst wurden.

Der älteste Text ist das Epos, das sich um Gilgamesch dreht: Die ersten (mündlich tradierten) Kurzepen rund um den sumerischen König, dessen Herrscherzeit allgemein auf den Beginn des 3. Jahrtausends vor Christus datiert wird, entstehen in der Zeit von 2100 bis 2000 v.Chr. – der Regierungszeit der sumerischen Herrscher von Ur. Die erste Niederschrift – die sogenannte altbabylonische Version – entstand im 18. Jahrhundert v.Chr., zu einer Zeit, in der Mesopotamien von Robert Rollinger und Manfred Schretter als „Schmelztopf des Nahen Ostens“ (S. 13) bezeichnet wird: Parallel zur Niederschrift kam es zu einer Welle der Immigration der Amorriter. Eine zweite Fassung entstand zwischen dem 9. und 3. Jahrhundert v.Chr. und wird als „Ninivitisches Epos“ bezeichnet – zum ersten Mal wird hierbei auch ein Autor genannt: Sin-leqe-unninni.

5 Joseph Campbell (2008): *The Hero with a Thousand Faces*. 3. Auflage. Novato (Kalifornien). S. 163.

Einen mündlichen Ursprung hat auch der Erzählstoff von Homers *Odysee*, deren Verschriftlichung zur selben Zeit stattfand wie die Ninivitische Version des *Gilgamesch-Epos*: Die Abfassungszeit der *Odysee* wird auf das Ende des 8. Jahrhundert v.Chr. datiert. Rollinger und Schretter sehen hierbei nicht nur eine zeitliche Verbindung der Erzähltexte: Beide betonen, „die Abhängigkeit des antiken Griechenlands vom Kulturraum des Nahen Ostens“ (S. 19). Von den Aramäern hatten die Griechen das Alphabet und vom Vorderen Orient Großteile des Wissens übernommen.

Die *Reise in den Westen* ist der jüngste der drei Texte und wurde als Roman im 16. Jahrhundert während der Ming-Dynastie im damaligen Kaiserreich China veröffentlicht. Im Text sind starke Einflüsse von chinesischer Folklore und Mythologie sowie konfuzianistisches, buddhistisches und taoistisches Gedankengut zu finden. Eine erste vollständige Version wurde 1592 anonym veröffentlicht; darauf folgten zwei kürzere Versionen. Die Autorschaft wird Wu Cheng'en zugeordnet. Die Problematik der eindeutigen Zuordnung des Autors beruht unter anderem darauf, dass Passagen des Texts als Volkserzählungen überliefert wurden. Erste Zuschreibungen des Textes zu Wu Cheng'en finden sich bereits 1625, doch auch heute ist eine eindeutige Verifizierung umstritten – ein Schicksal, das Homer bzw. die *Illias* und die *Odysee* mit der *Reise in den Westen* teilen. Unabhängig davon basiert die Erzählung auf historischen Ereignissen und auf dem chinesischen Mönch Xuanzang, der im 7. Jahrhundert n.Chr. eine Reise nach Indien unternahm, die dreizehn Jahre gedauert hat. Seine Reise hielt er in einem Buch fest.

Betrachtet man also den Kontext der drei Werke, so finden sich große Überschneidungen: Alle drei wurden zur Zeit eines Großreiches geschrieben: des mesopotamischen, des griechischen und des chinesischen. Dies klingt zunächst nach homogenen Gesellschaften mit einer festen Kultur, Sprache und Identität. Tatsächlich waren sie jedoch alle von Wanderungen und Migration betroffen. Bereits erwähnt wurde die erste Welle von Immigranten im Babylon des 18. Jahrhunderts v.Chr. während der Niederschrift der ersten Fassung des *Gilgamesch-Epos*. Ähnliches geschah jedoch auch zur Zeit der zweiten Fassung: Während der Zeit der größten Rezeption des Epos – zwischen dem Ende des 2. und dem Beginn des 1. Jahrtausends v.Chr. – gab es eine neue Immigra-

tionswelle semitischer Stämme aus dem Nordwesten, die ihre eigene Sprache – das Aramäische – mitbrachten.

Zur Zeit der Niederschrift des Homerschen Epos führte das griechische Reich seine ‚Große Kolonisation‘ vom 8. bis ins 6. Jahrhundert v.Chr. durch, nach deren Ende sich der griechische Siedlungsraum von Spanien bis zum Kaukasus und von Südrussland bis Ägypten erstrecken sollte. Das österreichische, archäologische Institut spricht hierbei von einer „der einflussreichsten Migrationsphänomene der Antike, die Geschichte und Kultur des Mittelmeerraums geprägt haben“. ⁶ Diese antike Mobilität sorgte laut dem Althistoriker Hans-Joachim Gehrke zu einer Herausbildung einer kollektiven, griechischen Identität. Bei den Griechen habe die Migration die Unterscheidung von ‚denen‘ und ‚uns‘ verstärkt, die Einteilung in Hellenen und Barbaren.

Gleichzeitig führt er in seinem Werk *Kleine Geschichte der Antike* weiter aus, dass archäologische Funde aber zum Teil eine andere Sprache sprächen: So stoße man vielerorts auf Dinge, die offenbar nicht nur mit einem griechischen, sondern einem interkulturellen Kontext verbunden seien. Im Hinterland Siziliens habe beispielsweise ein lokaler Herrscher einen Palazzo im Stil eines griechischen Tempels bauen lassen. Auch Materialien, die man auf der Insel Ischia gefunden habe, seien einem „Multikulti-Bereich mit Einfluss aus vielen Regionen“ zuzuordnen. ⁷

Auch in der Ming-Dynastie (1368–1644) kam es zu umfangreichen Wanderungsbewegungen. Einige wurden mit Hilfe der Verwaltung oder des Militärs durchgeführt. Zu den größeren Migrationen gehörten die Umsiedlung reicher Haushalte und landloser Bauern aus Südchina, die Umsiedlung von Beamten und Handwerkern sowie die Stationierung von Soldaten und ihren Verwandten im ganzen Land. Weiter erfolgten Umsiedlungen von kapitulierenden oder gefangenen mongolischen Soldaten oder Zivilisten in Nordchina sowie Umsiedlungen von

6 Stefanos Gimatzidis, u.a.: Migration, Kolonisation und Kolonialismus. In: Ders.: *Historische Archäologie im Mittelmeerraum*. Ein Forschungsprojekt des österreichischen, archäologischen Instituts. <https://www.oeaw.ac.at/oeai/forschung/historische-archaeologie/historische-archaeologie-im-mittelmeerraum/migration-kolonisation-und-kolonialismus> [zuletzt aufgerufen am 01.09.2023].

7 Vgl. Hans-Joachim Gehrke: Die Hochkulturen im Nahen Osten: Religion, Technologie und Herrschaft. In: Ders.: *Kleine Geschichte der Antike*. S. 11–36. München, 2003.

Menschen aus Grenzgebieten. Die Zahl der betroffenen Soldaten und Zivilisten belief sich auf 11 Millionen, was etwa 16 Prozent der Gesamtbevölkerung entspricht. Die nicht-militärischen Migranten machten 7 Millionen aus, über 10 Prozent der Gesamtbevölkerung.⁸

Sowohl der *Gilgamesch-Epos* wie auch die *Ilias* und die *Odyssee* haben seit fast dreitausend Jahren eine enorme Bedeutung in der westlichen Kultur. Über Homers Epen schreibt John T. Kirby, dass sie

“were seen even by the ancients as the foundation of Hellenic (and thus also of Roman) culture. They have been compared to the Judeo-Christian Bible for their treatment of the interaction between the human and the divine; they have been characterized as an ‘oral encyclopaedia’ of Greek culture; they were rapturously and endlessly revered by later writers in the ancient world; they have inspired countless later works of verbal and visual art – in ancient Greek, in Latin, and in more modern languages. Taken together as the record of a more or less unified legendarium, they are undeniably one of the most important sources for classical Greek myth.”⁹

2.2. Inhaltliche Analyse der Reisedarstellungen

Bezieht man die *Ilias* mit in die Erzählung rund um Odysseus ein, so gilt für alle drei Texte, dass deren Ursprung im Heimatland der Protagonisten liegt:

Gilgamesch verlässt zwei Mal die sumerische Stadt Uruk, über die er herrscht: Beim ersten Mal gemeinsam mit seinem Freund Enkidu, um gemeinsam mit ihm zum Zedernwald zu ziehen und dort den Walddämon Humbaba zu töten. Auf der neunten von insgesamt elf Tafeln begibt er sich als Reaktion auf den Tod Enkidus erneut auf Wanderschaft. Der unsterblich gewordene Urahn Uta-napisti wird zum Ziel der zweiten Reise, um selbst die Unsterblichkeit zu erlangen.

8 Siehe dazu: Karl-Heinz Pohl: Geschichte Chinas. Von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. In: Ders.: *China für Anfänger. Eine faszinierende Welt entdecken*. 3. Auflage. Freiburg, 2008. S. 48–53. Außerdem: Kathy Lo; Zhou Zhenhe: Migrations in Chinese History and their Legacy on Chinese Dialects. In: *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series*. 1991 (3), S. 29–49. Sowie: Geoff Wade: Engaging the South: Ming China and Southeast Asia in the Fifteenth Century. In: *Journal of the Economic and Social History of the Orient*. 2008 (51/ 4), S. 578–638.

9 Kirby, John. An Ancient Greek JOURNEY TO THE WEST: Reading the ODYSSEY through East-Asian Eyes. 2016. S. 15.

Odysseus bricht von Ithaka auf, um in den Krieg gegen Troja zu ziehen. Die *Odyssee* beschreibt die abenteuerliche Rückreise nach Ende des Krieges von Odysseus und seinen Männern nach Ithaka, wobei Odysseus letztlich als Einziger den heimatlichen Hafen erreicht. In der Retrospektive erzählt er den Phäaken seine Erlebnisse, wobei er explizit darum gebeten wird:

„Aber nun sage mir du und berichte die lautere Wahrheit, / Wo du verschlagen wurdest, zu welchen orten der Menschen / Du hinkamst, zu den Menschen und dichtbesiedelten [sic!] Städten; / Welche von ihnen sich feindlich zeigten und wild oder rechtlos, / welche den Fremden freund und gottesfürchtig gewesen.“ (8. Gesang, V. 572–576)¹⁰

Die Figuren, die in diesem Fall in die Nähe der Lesenden rücken, zeigen hierbei dezidiert Interesse am kulturellen Austausch mit fremden Kulturen, jedoch auch eine eindeutige Voreingenommenheit, die Kulturen nach ihren eigenen Maßstäben normativ auf- bzw. abwertet (vgl. „gottesfürchtig“).

Die *Reise in den Westen* besteht wie der *Gilgamesch-Epos* aus mehreren Teilen: Während der erste Teil die Vorgeschichte rund um die wohl bekannteste Figur des Textes, den Affenkönig Sun Wukong, erzählt, handelt die übrige Erzählung vom Mönch Tripitaka, der nach Indien geschickt wird, um von dort buddhistische Schriften zurückzubringen. Diese Reise dauert insgesamt vierzehn Jahre – wobei im Text nur neun Jahre dargestellt werden – und ist letztlich erfolgreich. Als Belohnung erreichen sowohl Tripitaka als auch Sun Wukong die Budhaschaft.

Darüber hinaus gibt es hierbei auch formale Gemeinsamkeiten, die sich aus der mündlichen Herkunft der drei Geschichten erschließen lassen: Die Texte sind rhythmisch angelegt, arbeiten mit Wiederholungen und fast liedartigen Strophen, sodass ihr Inhalt leicht einprägsam und vortragbar ist. In Homers Text werden beispielsweise Figuren bei ihren Auftritten immer gleich ausgerufen: So erhält Odysseus das Attribut des „göttergleichen“ (1. Gesang, V. 20)¹¹ oder „erfindungsreichen“ (16. Gesang, V. 167)¹² vorangestellt, sein Sohn ist der „kluge“

10 Homer: *Odyssee*. S. 132.

11 Homer: *Odyssee*. S. 3.

12 Homer: *Odyssee*. S. 167.

(1. Gesang, V. 213)¹³ – in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß wird er an der gleichen Stelle als „der verständige Jüngling Tele-machos“ bezeichnet.

Der *Gilgamesch-Epos* zeichnet sich durch „die Einheit einer einzelnen Zeile [...], die in der Regel durch eine Zäsur in zwei Sinnelemente zerfällt – eine ideale Größe fürs Zuhören“¹⁴ – aus. Der Text ist in vierzeiligen Strophen geschrieben und verwendet in erster Linie das Mittel der Repetitio. Beispielhaft hierfür ist die 9. Steintafel, in der mithilfe von Parallelismen die zwölf Stunden seiner Wanderung beschrieben werden: Alle beginnen mit der Floskel „Nach [einer/zwei/drei/usw.] Stunde[n]“, auf die immer derselbe Satz folgt: „Das dunkel dort war dicht, und licht gab es keines; es erlaubte ihm nicht, zurück-zublicken.“¹⁵

Die *Reise in den Westen* ist geprägt durch eine nüchterne Sprache in Prosa, die jedoch immer wieder durch liedartige Einschübe unterbrochen ist. Deren einzelne Zeilen sind deutlich kürzer und dadurch leicht einzuprägen. So findet sich exemplarisch in der Mitte des 12. Kapitels ein solcher Einschub, der immer mit der Floskel „XY sprach:“ eingeleitet wird: „Von Bergstürzen und Erdbeben / Mag man Zeuge werden, / Selten aber sieht man einen / Für den anderen sterben!“¹⁶

Die Erzählsituation ist in allen drei Texten unterschiedlich: In Homers Epos ist es Odysseus selbst, der seine Reise autodiegetisch und rückblickend den Phäaken erzählt, ehe die Handlung in die Gegenwart zurückkehrt und heterodiegetisch berichtet, wie er letztlich nach Ithaka zurückkehrt und sich an den Freiern seiner Frau rächt.

Auch die *Reise in den Westen* ist eine retrospektive Erzählung der Reise, der Erzähler ist nicht Teil der Handlung, tritt jedoch zu Beginn jedes Kapitels zum Vorschein, wenn er sagt: „Lasst uns nun berichten“¹⁷, „Berichten wir weiter“¹⁸ oder „Wie wir erzählt haben“¹⁹. Besonders ist hierbei die Verwendung der 1. Person Plural, die eine Nähe

13 Homer, *Odyssee*. S. 9.

14 Robert Rollinger; Manfred Schretter: Zur Poetologie. In: Schrott, Raoul: *Gilgamesch. Epos*. S. 173–175. Hier: S. 173.

15 Raoul Schrott: *Gilgamesch. Epos*. S. 244–245.

16 *Wu Cheng-en: Die Reise in den Westen*. S. 171.

17 *Wu Cheng-en: Die Reise in den Westen*. S. 323.

18 Ebd. S. 533.

19 Ebd. S. 1270.

zwischen Erzählfigur, Vortragendem²⁰ und Zuhörer schafft. Ähnlich verhält es sich auch mit den abschließenden Worten jedes Kapitels, die immer den Inhalt des nächsten Kapitels andeuten und zum Fortfahren aufrufen: „Da wir aber nicht wissen, was aus diesem Gang werden sollte, lasst uns das nächste Kapitel anhören.“²¹

Der *Gilgamesch-Epos* ist die einzige der drei Erzählungen, bei der erzählte und erzählende Zeit zusammenfallen: Es wird zwar die Präteritumsform der Verben verwendet, doch gibt es keine Erzählinstanz, die sich durch Kommentare oder Bemerkungen zu Wort meldet. Der heterogene Erzähler ist darüber hinaus auch keine Figur der Handlung, kann die interne Fokalisierung wechseln und die Gedanken und Gefühle aller Figuren beleuchten und dem Lesenden offenbaren.

Inhaltlich ist in allen drei Texten nicht der Weg das Ziel: Die Protagonisten verfolgen mit ihren Reisen ein bestimmtes Ziel, das sie zunächst von Zuhause fortführt, ehe sie sich auf den Heimweg begeben. Diese Wanderung ist von Hindernissen, Abenteuern und Gefahren – aber auch von Begegnungen mit anderen Menschen und Kulturen geprägt. Dadurch sind alle drei Werke stark abhängig von Mobilität.

Faszinierend ist hierbei u.a. die Verwendung gleicher Motive: Das Thema der Suche nach Unsterblichkeit und die Abkehr von diesem Wunsch. Odysseus wird von Kalypso Unsterblichkeit und ewige Jugend versprochen, wenn er bei ihr bleibt. Er wünscht sich jedoch die Rückkehr nach Ithaka zu seiner Frau Penelope. Umgekehrt verhält sich Gilgamesch: Dieser will, nachdem Enkidu gestorben ist, das Geheimnis der Unsterblichkeit lüften und selbst unsterblich werden. Der Weise, zu dem er sich deshalb begibt, erzählt ihm, dass es im Meer eine Pflanze gebe, die ewige Jugend verleihe. Sogleich macht sich Gilgamesch auf den Weg, findet die Pflanze und verliert sie später an eine Schlange. Ohne die Pflanze muss er nach Uruk zurückkehren und erkennt, dass nur Geschichten einem Menschen Ewigkeit verleihen können. Also beschließt er, am Fuße der Stadtmauer eine Schatulle aus Holz zu vergraben, wo seine Geschichte auf Tafeln geschrieben für die Nachwelt erhalten bleiben soll.

20 In diesem Artikel wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit ausschließlich das generische Maskulinum verwendet.

21 Ebd. S. 1269.

Auch in der Erzählung *Reise in den Westen* wird das Thema Unsterblichkeit hinsichtlich der Figur des Sun Wukong angesprochen: Nachdem er die Sterblichkeit entdeckt und erkennt, dass auch er, trotz seines luxuriösen Lebens, eines Tages sterben muss, beschließt er, alles aufzugeben, um sich auf die Suche nach Unsterblichkeit zu begeben. Er verlässt seinen Berg, hüllt sich in menschliche Kleidung und findet einen daoistischen Meister. Später arbeitet er für den Jadekönig als Wächter der Pfirsichplantage der Unsterblichkeit. Vor einem Bankett schleicht er sich in den Palast, stiehlt die Pfirsiche des ewigen Lebens, den kaiserlichen Wein und die Elixierpillen der Unsterblichkeit. Dadurch wird er unsterblich, wird jedoch von Buddha im Zweikampf besiegt und in einen Felsen verbannt.

Gerade Sun Wukong und Gilgamesch werden daher stark von den Folgen der Reise geprägt: Am Anfang, als Sun den Himmel erobert, ist er egoistisch und genussüchtig und gleicht den Dämonen, die er später bekämpft. Am Ende jedoch wird er selbst zum Buddha.

Ebenso legt Gilgamesch seinen Egoismus im Zuge der Reise, vor allem jedoch durch die Begegnung und die Freundschaft mit Enkidu, ab. Enkidu, der zunächst als wildes, menschenähnliches Wesen in der Steppe bei Uruk mit den Tieren der Wildnis zusammenlebt, verkörpert hierbei das Fremde und Andersartige. Zunächst ist er Gilgameschs Feind – erst nach einem Kampf, der unentschieden ausgeht – schließen sie Bruderschaft.

Für alle drei Reisenden bedeutet die Wanderung, dass sie scheinbar unmögliche Hindernisse und Aufgaben überwinden müssen. Hinzu kommt, dass alle Wanderungen von göttlichen Figuren begleitet werden, die sowohl als Helfer wie als Gegner in Erscheinung treten können. Hierbei sollte auch erwähnt werden, dass in allen drei Reisen gerade Gewässer übermenschliche Hindernisse darstellen und von Göttern, Heiligen oder Dämonen verzaubert sind: Odysseus' Heimreise über das Mittelmeer wird durch Poseidons Fluch zu einer jahrzehntelangen Irrfahrt; Gilgamesch durchquert mithilfe des Fährmanns des Ut-napishti das „Meer des Todes“²², dessen Berührung den sofortigen Tod bedeuten würde. Ebenso behandelt das 53. Kapitel der *Reise in den Westen* ein verzaubertes Gewässer: Bei der Überfahrt (ebenfalls in

22 Anonym: *Gilgamesch: Epos*. Übersetzt von Raoul Schrott. Frankfurt am Main 2004. S. 140

einer Fähre mit einer alten Frau als Fährfrau) überkommt Tripitaka übermenschlicher Durst, er trinkt vom Wasser des Flusses und leidet wenig später unter starken Bauchschmerzen. Am anderen Ufer wird das Rätsel gelöst: Der Fluss heißt eigentlich „Mutterfluss“²³, das Trinken seines Wassers sorgt dafür, dass der Konsument schwanger wird.

Odysseus' unmögliche Aufgabe ist in erster Linie die Reise selbst: Er muss versuchen, trotz der gezielten Feindseligkeit seines Widersachers nach Ithaka zu gelangen. Eines der bekanntesten Abenteuer auf seiner Reise findet auf der Insel des einäugigen Riesen bzw. Zyklopen Polyphem statt. Weitere tödliche Gefahren sind u.a. der Sirenengesang und das sechsköpfige Ungeheuer Skylla. Nicht zu vergessen ist natürlich Poseidon, der ihn mehrfach versucht zu töten und der alles in seiner Machtstehende versucht, um die Rückkehr von Odysseus zu verhindern.

Gilgamesch muss unter anderem den Himmelsstier des Göttervaters Anu besiegen, später wandert er durch die Weite der Steppe, muss den Weg zu seinem Urahn in völliger Finsternis finden und das tödliche Wasser des Todes als erster Sterblicher überhaupt überqueren. Er scheitert schließlich an der Aufgabe, sechs Tage und sieben Nächte wach zu bleiben.

Eine ähnliche Hybris-Erfahrung macht Sun Wukong im ersten Teil der *Reise in den Westen*: Der Glaube an seine Unbesiegbarkeit führt schließlich dazu, dass Buddha ihn für 500 Jahre unter einen Berg sperrt. Die Reise, die er gemeinsam mit dem Mönch Tripitaka bestreitet, ist für sich genommen ebenfalls so gut wie unmöglich: Unpassierbare, wilde Flüsse, brennende Berge und Dämonen stehen ihnen im Weg. Auf ihrer Reise durchqueren sie andere Länder, u.a. ein Königreich, dessen Bevölkerung rein weiblich ist, und begegnen z.B. verführerischen Spinnengeistern ähnlich den Sirenen auf Odysseus Reise.

Am Ende der Reisen kommt es zu anderen Formen der Unsterblichkeit: Wukong erlangt das Amt des Buddhas, Odysseus sein Familienglück und Gilgamesch erkennt, dass er durch gute Taten in Erinnerung bleiben wird.

Ein weiterer Aspekt, der in Bezug auf die Werke zu betrachten ist, ist die Rolle der Frauen. Protagonistinnen gibt es in allen drei Werken

23 Wu, Cheng'en: *Die Reise in den Westen. Band I*. Übersetzt und kommentiert von Eva Lüdi Kong. Stuttgart 2020. S. 644.

nicht – alle Hauptfiguren sind Männer: Odysseus und der Gott Poseidon, Gilgamesch und Enkidu, Tripitaka und Wukong. Frauen treten in Nebenrollen auf, wobei sie in einem Blogbeitrag über Homers Werk in zwei Kategorien zusammengefasst werden: “Helpers and Hindrances”²⁴. Das Ungleichgewicht der Geschlechterverteilung in patriarchalen Gesellschaften, in denen alle drei Werke geschrieben wurden, drückt sich u.a. in der Odyssee auch in Zahlen aus: “Of the 19 main characters mentioned in the play, only seven are female, and one is a sea monster.”²⁵

“Helpers” bzw. Helferinnen sind meist Göttinnen und/oder Familienangehörige der Helden: In der *Odyssee* sind dies in erster Linie Odysseus Frau Penelope, die ihre Heiratsanwärter so lange wie möglich austrickst, bis Odysseus zurückkommt, sowie die Göttin Athene, die ihm und seinem Sohn Telemachos als Schutzgöttin zur Seite steht. Sie ist es, die Zeus darum bittet, Odysseus in die Heimat zurückkehren zu lassen. Außerdem beauftragt sie Nausikaa, die Tochter des Phäakenkönigs Alkinoos, sich um den schiffbrüchigen Odysseus zu kümmern. Ihre göttlichen Fähigkeiten benutzt sie dabei insbesondere zur eigenen Verkleidung sowie um Odysseus bei seiner Rückkehr nach Ithaka als alten Mann zu tarnen und so seine Rache an Penelopes Freiern zu ermöglichen.

In der *Reise in den Westen* gibt es die göttliche Frauengestalt in Form von Guanyin, eine von acht Bodhisvatta von Buddha, d.h. Personen, die die Buddhaschaft erreicht haben und somit abseits des Reinkarnationszyklus stehen. Sie ist diejenige, die bestimmt, wer Tripitaka auf seiner Reise begleitet und beschützt – und lässt dabei u.a. Gnade gegenüber dem eingesperrten Sun Wukong walten. Dabei gibt sie Tripitakas Begleitern die Chance, sich zu beweisen und so selbst aufzusteigen bzw. sich von ihren Bannstrafen zu befreien. Darüber hinaus tritt sie auch während der Reise mehrfach auf, um die Gruppe durch ihre magischen Fähigkeiten zu unterstützen. Wenn Aufgaben unmög-

24 Clark: Female Characters In The Odyssey – Helpers and Hindrances. In: *Classical literature*. 11.01.2022. <https://ancient-literature.com/female-characters-in-the-odyssey/> [02.09.2023].

25 Ebd. [02.09.2023].

lich erscheinen, rufen Tripitaka und seine Begleiter daher Guanyin: „Die einzige Möglichkeit, die uns bleibt, ist Bodhisattva Guanyin.“²⁶

Im *Gilgamesch-Epos* vereint sich diese Aufgabe in Gilgameschs Mutter Ninsun, die Göttin von Uruk, die u.a. in die Zukunft schauen und Träume deuten kann, wodurch sie zu einer wichtigen Beraterin ihres Sohnes wird. Außerdem gibt es die Dirne Šamḫat, die die Brücke zwischen göttlicher Helferin und Verführerin schlägt: Auf Geheiß von Gilgamesch bezirzt sie Enkidu und bringt ihn so dazu, sein freies Leben in der Wildnis aufzugeben und in die Zivilisation einzutreten.

In diesem Zusammenhang lassen sich bestimmte Nebenfiguren der gleichen Kategorie zuordnen: Die Begleitpersonen, die die Protagonisten auf ihrer Reise leiten und ihnen als Ratgeber oder als Beschützer zur Seite stehen. In Odysseus' Fall ist dies die Kriegsgöttin Athene, bei Gilgamesch der Fährmann Urshanabi. Tripitaka erhält schlagkräftige Unterstützung in Form der Dämonen, die mit ihm reisen (allen voran Sun Wukong), aber auch in Guanyin.

Andere nennenswerten Frauenfiguren fallen in Clarks zweite Kategorie „Hindrances“: Im *Gilgamesch-Epos* ist dies die Göttin Ishtar, deren Liebesavancen von Gilgamesch abgewiesen werden und die daraufhin Rache schwört. Sie ist dafür verantwortlich, dass der Himmelsstier Gilgameschs Reich bedroht und teilweise verwüstet.

In der *Reise in den Westen* tritt u.a. in Kapitel 27 ein weiblicher Leichendämon auf, der Tripitakas Begleiter Bajie durch ihre Schönheit bezaubert. Dabei tarnt sie sich als einfache Bäuerin, doch als sie angegriffen wird, entpuppt sich ihr wahres – hässliches – Äußeres.

In der *Odyssee* sind wichtige ‚hinderliche‘ Frauengestalten die Sirenen, deren Gesang unzählige Schiffsmannschaften in den Tod getrieben haben sowie die Nymphe Kalypso und die Göttin Kirke, die beide versuchen, Odysseus an sich zu binden und ihn für mehrere Jahre davon abhalten, nach Hause zurückkehren zu können: Die *Odyssee* beginnt auf Betreiben von Athene mit einem Ratsschluss der Olympischen Götter, der darüber diskutiert, ob der von Poseidon verfolgte Odysseus endlich von Kalypsos Insel Ogygia heimkehren darf.

Dies war ein kurzer Überblick über Gemeinsamkeiten der drei Werke. Reisen dient bei allen als übergeordnetes, handlungsgebendes

26 Cheng'en Wu: *Die Reise in den Westen*. Übersetzt und kommentiert von Eva Lüdi Kong. Stuttgart 2020. S. 782.

Motiv und wird auf ähnliche Art dargestellt. Die Helden verlassen ihre Heimat und damit alles, was für sie bis dahin sicher und haltgebend war: *Die Reise in den Westen* führt die Gruppe von China nach Indien und auch Odysseus begegnet anderen Kulturen, z.B. den Phäaken, auf seinem Weg von Troja nach Ithaka. In den Erzählungen finden sich dabei Übereinstimmungen der unterschiedlichen Nationen – vor allem eine gemeinsame Mahlzeit spielt hierbei eine große Bedeutung, da diese die Möglichkeit des Zusammenkommens und des interkulturellen Gesprächs ermöglichen.

3. Fazit: Reisen als transnationales Mythenmotiv seit Beginn der Literatur

Es ist bedeutsam, dass drei Werke unterschiedlicher Kulturen und Zeiten – aus dem Nahen Osten, dem griechischen/westlichen Raum sowie dem asiatischen Raum – eine ähnliche Thematik auf vergleichbare Art und Weise angehen. Durch ihre Eigenschaften als stark rezipierte Hypotexte tragen sie daher zur Hinterfragung gängiger Abgrenzungen von Nationalliteraturen bei.

Zu Beginn sprach ich von Mads Rosendahl Thomsens Idee, dass die Kanonbildung das Nationenverständnis durch Transnationalität unterminieren kann, indem ein Werk für mehrere verschiedene Nationalliteraturen von Bedeutung ist. In meinem Artikel habe ich versucht, deutlich zu machen, dass auch kanonische Werke unterschiedlicher Nationalliteraturen mit ähnlicher, transnationaler Thematik dazu beitragen können, die inhaltlichen Unterschiede zwischen diesen Nationalliteraturen anzuzweifeln. Wenn sich unabhängig voneinander drei einflussreiche Werke auf inhaltlicher Ebene vergleichen lassen und einige Gemeinsamkeiten aufweisen, so muss hinterfragt werden, ob auf inhaltlicher Ebene jemals eine klare Grenzziehung zwischen Literaturen möglich gewesen ist. Damit stellen sich also folgende Fragen: Gab es diese Grenzen jemals – oder handelt es sich hierbei von Anbeginn um ein Konstrukt; ein Filter, der künstlich auf Literatur gelegt wurde? Ist Transnationalität wirklich erst ein Phänomen des 20. bzw. 21. Jahrhunderts? Oder bedeutet es nicht vielmehr, dass die Literaturwissenschaften erst jetzt – durch den stärkeren Austausch der Länder und Philologien, der sich aus der verstärkten Globalisierung und Internationalisierung ergeben hat – ein Bewusstsein für Transnationalität entwickelt haben, das jedoch selbst schon immer existierte?

Gleichzeitig unterscheiden sich die Erzählungen stark von zeitgenössischer, transnationaler Literatur: Alle drei Texte wurden von Autoren in ihrer Muttersprache und in ihrem Mutterland verfasst. Odysseus ist Grieche in einer griechischen Erzählung aus dem antiken Griechenland. Ebenso ist Tripitaka ein chinesischer Mönch in einer chinesischen Erzählung aus der Ming-Dynastie. Und auch Gilgamesch entstand als Produkt eines lokalisierbaren Reichs.

Unabhängig vom Produktionsrahmen bedeutet dies für die Protagonisten, dass sie gefestigte Identitäten haben: Sie wissen, woher sie kommen und welcher Kultur sie angehören. Gleichzeitig bleiben sie nicht in der Fremde, sondern kehren nach Hause zurück: Von Anfang bis Ende ist klar definiert, was *Eigen* und was *Fremd* ist. Die Reise selbst führt sie zwar ins Ungewisse, doch ist die Reisebewegung selbst kreisförmig und zum Ursprung zurückkehrend.

Letztlich geht es allen Reisen um einen Einblick in die menschliche Natur und die transformative Kraft, die Reisen in Menschen freisetzen kann. Darüber hinaus sollte erwähnt werden, dass die Texte auch ähnliche Thematiken und gleiche Grundsatzfragen nach Leben und Tod, Religion, Liebe und Hass aufwerfen, die geprägt vom jeweiligen Kulturkreis beantwortet werden. In diesem Sinn repräsentiert das Motiv der Reise also auch ihre transformative Kraft in Bezug auf Literatur. Erst durch den Kontakt mit anderen Kulturen, durch den verstärkten Austausch und Migration hat sich die Erkenntnis gebildet, das Konzept fester Grenzen, wie es die Vorstellung von Nationalliteraturen vorsieht, anzuzweifeln: So wie Odysseus, Gilgamesch und Tripitaka bzw. Sun Wukong ihre Horizonte erweitern, so ergeht es im realen Leben auch der Literaturwissenschaft und ihrem Verständnis von Literatur: Neue Erkenntnisse führen zu einer Neubewertung der eigenen Maßstäbe – und damit auch eines bisherigen Kanons –, welche so ständig erneuert und hinterfragt werden und selbst eine zirkuläre Struktur aufweisen, wobei sich Anfang und Ende immer neu definieren.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Anonym: *Gilgamesh: Epos*. Übersetzt von Raoul Schrott. Frankfurt am Main 2004.
- Homer: *Odyssee*. Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe. Stuttgart 2019.
- Wu, Cheng'en: *Die Reise in den Westen. (Band I und II)* Übersetzt und kommentiert von Eva Lüdi Kong. Stuttgart 2020.

Sekundärliteratur

- Abusch, Tzvi: The Development and Meaning of the Epic of Gilgamesh. An Interpretive Essay. In: *Journal of the American Oriental Society*. 2001 (121/4). S. 614–622.
- Blumenberg, Gerhard: *Die Antinomie des Gesetzes*. 1. Auflage. Berlin 2013.
- Bösch, F. & Büschel, H. Transnational and Global Perspectives as Travelling Concepts in the Study of Culture. In B. Neumann & A. Nünning (Hgg.): *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin/Boston, 2012. S. 371–388.
- Clark (11.01.2022): Female Characters In The Odyssey – Helpers and Hindrances. In: *Classical literature*. <https://ancient-literature.com/female-characters-in-the-odyssey/> [02.09.2023]
- Gehrke, Hans-Joachim: *Kleine Geschichte der Antike*. München, 1999.
- Hall, Edith: *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer's Odyssey*. Baltimore, 2008.
- Gimatididis, Stefanos, u.a.: Migration, Kolonisation und Kolonialismus. In: Ders.: *Historische Archäologie im Mittelmeerraum*. Ein Forschungsprojekt des österreichischen, archäologischen Instituts. <https://www.oead.ac.at/oeai/forschung/historische-archaeologie/historische-archaeologie-im-mittelmeerraum/migration-kolonisation-und-kolonialismus> [Stand: 01.09.2023].
- Kirby, John. An Ancient Greek JOURNEY TO THE WEST: Reading the ODYSSEY through East-Asian Eyes. 2016. S. 15.
- Lo, Kathy; Zhenhe, Zhou: Migrations in Chinese History and their Legacy on Chinese Dialects. In: *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series*. 1991 (3). S. 29–49.
- Michaux, Gilles: Gilgamesh and Homer: a comparative study of motif sets, distinctions and similarities. In: *Mathesis*. 2003 (12). S. 9–25.

- Pohl, Karl-Heinz: Geschichte Chinas. Von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert. In: Ders.: *China für Anfänger. Eine faszinierende Welt entdecken*. 3. Auflage. Freiburg, 2008. S. 48–53.
- Rosendahl Thomsen, Mads: Transnationalität und Kanon. In: Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne (Hgg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin/Boston 2019. S. 215–227.
- Tippner, Anja: Erinnerung und Transnationalität. In: Bischoff, Doerte und Komfort-Hein, Susanne Hgg.): *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin, 2019. S. 156–170.
- Wade, Geoff: Engaging the South: Ming China and Southeast Asia in the Fifteenth Century. In: *Journal of the Economic and Social History of the Orient*. 2008 (51/ 4). S. 578–638.
- Wolff, Hope Nash: Gilgamesh, Enkidu and the Heroic Life. In: *Journal of the American Oriental Society*. 1969 (89/2). S. 392–398.

Stephanie Siegl
(Augsburg)

Transnationale Räume als Orte des Umdenkens

Eine Problematisierung der Brückenmetapher im Migrationsdiskurs und des Zwischenraums als Niemandland nationaler Zugehörigkeiten

Abstract

Im Kontext des Migrationsdiskurses ist die Brücke ein Symbol des Übergangs zwischen verschiedenen Nationen und Kulturen und insbesondere in der deutsch-türkischen Literatur eine vielgenutzte Metapher. Sie spannt jedoch auch einen Zwischenraum auf, der von Isolation und Zerrissenheit gekennzeichnet ist. Anhand lyrischer Beispiele von Zehra Çirak, Zafer Şenocak und Aras Ören werden die verschiedenen Deutungsebenen der Brückenmetapher analysiert und problematisiert. Mit Hilfe der Theorie des *third space* von Homi Bhabha wird das binäre Raumverständnis der Brücke durch eine hybride Vorstellung von Identität und Kultur erweitert und so der Brückenraum zum transnationalen Zwischenraum umgedeutet.

Einleitung

Die Brücke als Metapher und literarisches Symbol kann vielfältige Bedeutungen annehmen. In ihrer grundlegendsten Funktion verbindet sie zwei gegenüberliegende Punkte miteinander: Das Bekannte mit dem Unbekannten, das Diesseits mit dem Jenseits, den Menschen mit Gott. Die Brücke kann auch eine Grenze oder einen Übergang darstellen, wie von der Kindheit zum Erwachsensein. Brücken können einstürzen, sie können hinter sich abgebrochen oder gebaut werden und das zwischen geographischen Orten, zwischen Individuen, zwischen Vergangenheit und Gegenwart oder Nationen und Kulturen. Für viele

Menschen aus Einwandererfamilien¹ ist die Erfahrung des ‚Dazwischen‘ ein Teil ihrer Lebensrealität. Sie bewegen sich zwischen unterschiedlichen Kulturen. In Deutschland stammen die meisten Migrantinnen und Migranten aus der Türkei, viele von ihnen fühlen sich wie „zwischen diesen zwei Welten“². Als „Brücke zwischen Orient und Okzident“ besitzt die Türkei als Land selbst eine Brückenfunktion und war ein bedeutendes Bindeglied für die wirtschaftliche Erschließung des Ostens³. So ist es nicht verwunderlich, dass viele deutsch-türkische Schriftsteller:innen, die sich zwischen einem deutschen und einem türkischen Kulturkreis bewegen, auch auf die Metapher der Brücke zurückgreifen. Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich mit lyrischen Werken von Zehra Çirak, Zafer Şenocak und Aras Ören als deutsch-türkischen Schriftsteller:innen, die das Motiv der Brücke unterschiedlich nutzen. Sie alle begreifen die Brücke als Zwischenraum und stellen implizit die Frage nach dem Wesen dieses Raumes. Mit dem Begriff der Transnationalität und insbesondere mit Homi Bhabhas Vorstellungen eines *third space* soll sich einer Antwort darauf angenähert werden. Kultur spielt eine tragende Rolle bei der Bildung einer nationalen Identität. Erst durch die Verknüpfung der Nation mit ihren territorialen Grenzen entsteht das Spannungsverhältnis zur dynamischen, im Menschen verinnerlichten Kultur. Demnach ist Transnationalismus, der zwangsläufig Grenzen verwischt und auflöst, untrennbar

-
- 1 Der *MEDIENDIENST Integration* verweist auf das Stigma des Begriffs ‚Migrationshintergrund‘ und die unzureichende Aussagekraft über die Lebensbedingungen der Menschen. Darüber hinaus wird nicht zwischen selbst zugewanderten Personen und ihren Nachkommen unterschieden. Da es im Folgenden um alle Menschen geht, die sich in ihrem Alltag in unterschiedlichen kulturellen Kontexten bewegen, wird daher auf die Bezeichnung ‚Menschen aus Einwandererfamilien‘ zurückgegriffen (vgl. Gräf, Sarah, Pürckhauer, Andrea. Alternativen zum ‚Migrationshintergrund‘, in: *MEDIENDIENST Integration*, 22.04.2020, <https://mediendienst-integration.de/artikel/alternativen-zum-migrationshintergrund.html>.)
 - 2 Özyer, Nuran. Vom Leben in zwei Welten, in: *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, hrsg. von, Franciszek Grucza et al., Frankfurt am Main 2010, S. 33–37, hier S. 33.
 - 3 McGowan, Moray. Brücken und Brücken-Köpfe: Wandlungen einer Metapher in der türkisch-deutschen Literatur, in: *Die andere Deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*, hrsg. von Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazici, Würzburg 2004, S. 31–40, hier S. 34.

mit dem Begriff der Kultur verbunden und Transkulturalität kann als Folge von Transnationalität betrachtet werden.

1 Die Brücke als Zwischenraum

Um die Metapher der Brücke als Verbindung zweier Punkte in ihrer Bedeutsamkeit zu erfassen, ist es zunächst erforderlich, die Begriffe von Raum und Ort voneinander zu unterscheiden. Der Ort als „Grenze des umfassenden Körpers“⁴ macht ihn für Aristoteles zum beweglichen Element vor dem unbeweglichen Hintergrund des Raumes. So wird der Ort als Standpunkt oder Position verstanden. Die Bewegung von einem Ort zum anderen setzt beide in Beziehung zueinander: Ein Raum entsteht, der zum Zwischenraum, zum „*spatium*“⁵ zwischen den Körpern wird.⁶ Der französische Philosoph Michel de Certeau betont hierbei verstärkt den Aspekt der Bewegung. Der Raum als „*ein Ort, mit dem man etwas macht*“⁷ entsteht erst durch die Interaktion zwischen dem Menschen und seiner Umgebung. Während der Ort lediglich gesehen wird, erfordert der Raum eine Bewegung durch ihn hindurch. Darin enthalten ist bereits eine bestimmte Intention, eine Richtung, die durch die Handlung entsteht. Der Raum wird zum „Geflecht von beweglichen Elementen“⁸. Der Ethnologe und Anthropologe Marc Augé greift die von de Certeau eingeführte Unterscheidung von Raum und Ort auf und stellt dem Raum als Ort einen Nicht-Ort gegenüber. Nicht-Orte als Räume, die nur den Zweck eines Durchschreitens besitzen,⁹ haben selbst weder eine Historie noch eine eigene

4 Aristoteles. *Acht Bücher Physik*, Leipzig 1854, Buch IV, 212a.

5 Auch Martin Heidegger verweist in seinem Aufsatz „Denken, Bauen, Wohnen“ auf den Begriff des *spatium*. Für ihn ist der Raum der Brücke „als Abstand, als Stadion, das, was uns dasselbe Wort Stadion lateinisch sagt, ein «spatium», ein Zwischenraum. So können Nähe und Ferne zwischen Menschen und Dingen zu bloßen Entfernungen, zu Abständen des Zwischenraums werden“ (Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1959, S. 156).

6 Vgl. Wirth, Uwe. Zwischenräumliche Bewegungspraktiken, in: *Bewegen im Zwischenraum*, hrsg. von Uwe Wirth, Berlin 2012, S. 7–34, hier S. 8.

7 De Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 218.

8 Ebd.

9 Vgl. Wetenkamp, Lena. *Europa erzählt, verortet, erinnert: Europa-Diskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Würzburg 2017, S. 168.

Identität. Sie sind Grenzräume, in denen wir uns nur befinden, um sie zu durchqueren. Für Augé produziert insbesondere die urban geprägte Moderne eine Vielzahl dieser Orte, die durch Entfremdung und Anonymität gekennzeichnet sind:¹⁰ Bahnhöfe, Flughäfen, Wartesäle, die Autobahn oder das Fahrzeug selbst.¹¹ Entstehen in diesen anonymen Grenzräumen Begegnungssituationen so bezeichnet sie Mary L. Pratt als *contact zones*, als Räume "in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations"¹². Die *contact zone* enthält als eine Art transkultureller Begegnungsraum diverser Menschen und Gruppen von Menschen jedoch zwangsläufig ein Spannungs- und Konfliktpotential, etwa durch kulturelle Unterschiede oder soziale Ungleichheiten. Durch ihren Begriff der Zone schafft Pratt ein besseres Verständnis von Zwischenräumen. So stellt man sich einen Ort als von klaren Grenzziehungen umrandeten Standpunkt vor, während der Raum als nahezu grenzenloser Bereich wahrgenommen wird, den man ohne Beschränkungen durchschreiten kann. Die Grenzzone beinhaltet jedoch beide Momente: Die Statik der Begrenzung und die Dynamik des Übergangs. Was bedeuten diese Überlegungen für den Orts- und Raumbezug der Brückenmetapher? Die mit dem *spatial turn* stattfindende Neukonzeption des Raumbegriffs versteht Raum als „soziale Konstruktion“,¹³ die „kulturell produziert und kulturell produktiv“¹⁴ ist. Ein Brückenraum kann einerseits einen Nicht-Ort im Sinne Augés darstellen, da sie nur dem Übergang von einer Seite zur anderen dient. Andererseits wird sie durch ebendiese Bewegung zum Zwischenraum,

10 Dass diese Deutung von Nicht-Orten nicht zwangsläufig so ausfallen muss, zeigen die Untersuchungen von Lars Wilhelmer. In seinem Weiterdenken von Marc Augé deutet er Nicht-Orte zu hyperkulturellen Räumen um, die weit mehr sind als identitätsleere Durchgangsräume der Moderne (Wilhelmer, Lars. *Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: transcript, 2015).

11 Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt 1994, S. 94/95.

12 Pratt, Mary L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York 2008, S. 8.

13 Hallet, Wolfgang, Neumann, Birgit. Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung, in: *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann, Bielefeld 2009, S. 11–32, hier S. 13.

14 Ebd., S.11.

der gleichzeitig durch die Einbettung in einen transnationalen Kontext ein Grenzraum ist.

2 Die Problematisierung der Brückenmetapher

Im Gedicht *Sich warm laufen* aus ihrem Gedichtband *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten* schreibt die deutsch-türkische Schriftstellerin Zehra Çirak: „Weil man weiß, dass auch Brücken ein Ende haben / Braucht man sich beim Übergang nicht zu beeilen / Doch auf Brücken ist es am kältesten“.¹⁵ Çirak schildert hier die Übergangssituation auf der Brücke. Nicht die Orte stehen im Mittelpunkt, die die Brücke versucht zu verbinden, sondern die Brücke als Zwischenraum selbst. Die Überschreitung dieses Zwischenraums hat keine zeitliche Beschränkung und die Gewissheit eines Ziels, einem Ende der Brücke, ist fortwährend vorhanden. Beides vermittelt ein gewisses Maß an existentieller Sicherheit, die jedoch mit einer negativen Besetzung des Raumes einhergeht, denn „auf Brücken ist es am kältesten“. Die Kälte ist dabei Symptom einer Heimatlosigkeit, eines Zustandes zwischen den Ufern. Bereits der Titel *Sich warm laufen* deutet an, dass dieser Zustand nur durch die Bewegung durch den Raum hindurch überwunden werden kann. Das wirft gleichzeitig die Frage auf, ob ein Ankommen auf der anderen Seite der Brücke überhaupt notwendig ist, oder ob das Leben im Zwischenraum mit einer Dynamik, die die Kälte mit Wärme ersetzt, ein zu erreichendes Ziel darstellen kann. Was genau Çirak erzielen will, deutet sie in *Kulturidentität* an, indem sie schreibt: „Ich bevorzuge weder meine türkische noch meine deutsche Kultur. Ich lebe und sehne mich nach einer Mischkultur“¹⁶. Interessant ist hierbei vor allem ihre Beschreibung dieser Mischkultur:

„Am liebsten möchte ich französisch essen und tierisch satt römisch baden, gerne will ich bayrisch wandern und afrikanisch tanzen. [...] Am liebsten möchte ich indisch einschlafen als Vogel auf dem Rücken eines Elefanten und türkisch träumen vom Bosphorus. Will ich also etwas, womit ich mich wiedererkenne, oder etwas, womit andere mich einordnen können?“¹⁷

15 Çirak, Zehra. *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten*, Köln 1991, S. 93.

16 Ebd., S.94.

17 Ebd.

Mit dieser Beschreibung löst Çirak die Brücke vollends auf, indem sie gängige Kategorisierungen verwirft und eine völlig selbstdefinierte Kultur schafft, die inhärent transnational ist. Ebenso ist ihre Wunschvorstellung einer Mischkultur transkulturell, da sie „eine Kulturgrenzen überschreitende Dynamik und Fluidität [signalisiert]“¹⁸. Durch die, mit ihrem letzten Satz aufgeworfene Frage, verschiebt sich die Problematik von kultureller Zugehörigkeit vom Betroffenen selbst auf seine äußere Wahrnehmung. Zuordnungen jeglicher Art geschehen nicht nur durch das Subjekt selbst, sondern werden ebenfalls von außen getroffen. Ohne die sozial-gesellschaftliche Erwartungshaltung sich für eine Seite der Brücke entscheiden zu müssen und sich einer Kategorie einzuordnen, wäre die individuell empfundene Spannung mit Sicherheit weitaus geringer. So tun sich mit Çiraks Beschreibung zwei unterschiedliche Dimensionen der Thematik auf: Das subjektive Gefühl kultureller Zugehörigkeit und die Zuordnung einer kulturellen Zugehörigkeit durch andere.

Die Brücke kann auf zweierlei Weise betrachtet werden: Von ihren beiden Ufern abgelöst wird sie zum isolierten Raum, als Verlängerung dieser beiden Ufer ist sie ein verbindender Raum beider Seiten. Eine Brücke ohne Ufer lässt einen leeren Raum entstehen, der ohne die Aussicht auf einen Endpunkt hoffnungslos erscheint. Çiraks Verse nehmen dabei eine Mittelposition ein, indem sie die Brücke als isolierten Zwischenraum darstellen, aber dennoch auf die Gewissheit eines Ufers verweisen. Im Sinne Augés ist die Brücke bei Çirak ein Nicht-Ort, ein Raum zwischen alter und neuer Heimat. Die Metapher verstärkt dabei das Bild des Dazwischen als ein „weder hier noch dort“ und positioniert das Subjekt innerhalb eines Zwischenraums, in dem es sich als entwurzelt und heimatlos begreift. Bezogen auf die Position der Schriftsteller:innen selbst, schlussfolgert auch McGowan, dass mit Brückenbildern „Texte von türkisch-deutschen Autoren zu einem schattenhaften Zwischendasein [...] verurteil[t] [werden], statt sie als Teil einer sich entwickelnden postnationalen deutschen Kultur zu verstehen“¹⁹. So stellt auch Nilüfer Kuruyazici die Frage nach der nationalen Verortung solcher Werke: Gehören sie zu einer nationalen Literatur

18 Langbehn, Volker. Transkulturalität und Global Studies, in: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hrsg. von Dirk Göttsche et al., Stuttgart 2017, S. 121–126, hier S. 121.

19 McGowan, *Brücken und Brücken-Köpfe*, S. 33.

oder bilden sie eine neue Kategorie, so wie einst die Gastarbeiterliteratur?²⁰ Allerdings muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass Werke von Schriftsteller:innen aus Einwandererfamilien durch postmigrantisches und transkulturelle Theorien mittlerweile differenzierter betrachtet werden. Frühere Kategorisierungen, die auch durch den Literaturmarkt vorgenommen wurden, wie etwa die der Gastarbeiterliteratur, werden mehr und mehr aufgelöst. Dementsprechend kann in Frage gestellt werden, ob McGowans Aussage eines „Zwischendasein“ auch heutzutage noch zutrifft. Da der Großteil, der hier analysierten Werke jedoch vor den 00er Jahren veröffentlicht wurde, bleibt die Aussagekraft von McGowans Kritik dennoch bestehen.

Problematisch ist auch das binäre Raumkonzept der Brücke. Eine Brücke wird geschlagen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, Identität und Alterität stehen sich direkt gegenüber und scheinen sich gegenseitig auszuschließen. Durch diese Simplifizierung kann die Metapher der Brücke das Klischee der gespaltenen kulturellen Zugehörigkeit von Menschen aus Einwandererfamilien verstärken²¹ und impliziert darüber hinaus, dass der Übergang von einer Seite zur anderen nur durch eine vollständige Assimilation erreicht werden kann. Zudem wird mit dem Bild der Brücke alles Nicht-Eigene dem fremden Ufer zugeordnet. Dabei ist die eigene Identität immer schon durch das von ihm Fremde geprägt. Das Eigene kann nur existieren, wenn es auch das Fremde, Nicht-Eigene gibt. Wird dieses Verhältnis jedoch zu binär verstanden, wird das Andere oftmals stigmatisiert.²² Die Literaturwissenschaftlerin Leslie A. Adelson betont in ihrem Aufsatz *Manifest gegen das Dazwischen* diesen Trennungsaspekt der Brücke. Darin schreibt sie:

„Die imaginierte Brücke »zwischen zwei Welten« ist dazu gedacht, voneinander abgegrenzte Welten genau in der Weise auseinander zu halten, in der sie vorgibt, sie zusammenzubringen. Im besten Falle stellt man sich die Migranten für alle Ewigkeiten auf dieser Brücke

20 Vgl. Kuruyazici, Nilüfer. Stand und Perspektiven der türkischen Migrationsliteratur unter dem Aspekt des ‚Fremden‘ in der deutschsprachigen Literatur, in: *Begegnungen mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche* (1991), S. 93–100, hier S. 95.

21 Vgl. McGowan, Brücken und Brücken-Köpfe, S. 31.

22 Vgl. Şenocak, Zafer. *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation*, München 2001, S. 35/36.

aufgehoben vor. Kritiker scheinen nicht genug Einbildungskraft zu besitzen, um sich Migranten bei der eigentlichen Überquerung dieser Brücke oder beim Erreichen von neuen Ufern vorstellen zu können“²³.

Erst durch die Brücke und dem Versuch der Verbindung werden beide Seiten als voneinander getrennt wahrgenommen. Zur selben Deutung gelangt auch Heidegger, wenn er schreibt: „Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. Die Brücke lässt sie eigens gegeneinander über liegen“²⁴. Die Brücke bewirkt damit das Gegenteil ihrer ursprünglichen, verbindenden Funktion.

Um genau dem entgegenzuwirken, wird ein Kulturbegriff erfordert, der sich von der Vorstellung von Kultur als abgeschottetem Raum mit klaren Grenzen entfernt, hin zu vielfältigen kulturellen Räumen, die ineinander verflochten sind und deren Grenzen zunehmend verwischen.²⁵ So sieht auch Şenocak in ihr „eine abschottende Tendenz. Gleichzeitig aber steckt in jeder Kultur auch das Potential zur Begegnung, ja zur Verschränkung mit dem Anderen“²⁶. Diese ineinander verflochtenen kulturellen Räume wirken sich sowohl auf die individuelle als auch auf die kulturelle Identität aus. Während Çirak einen individuellen Identitätskonflikt darstellt, erweitert sich dieser bei Şenocak zu einem kulturellen. So heißt es in einem Gedicht aus dem Band *Flammentropfen*:

„ich trage zwei Welten in mir
aber keine ist ganz
sie bluten ständig
die Grenze verläuft
mitten durch meine Zunge“²⁷

23 Adelson, Leslie A. Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen, in: *Text + Kritik: Literatur und Migration*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2006, S. 36–46, hier S. 38.

24 Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, S. 152.

25 Vgl. Küchenhoff, Joachim. Interkulturelle Gewalt und interkulturelle Übergangsräume: Konstruktion und Dekonstruktion des Fremden, in: *Interkulturalität. Konstruktionen des Anderen*, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg 2015, S. 21–40, hier S. 21.

26 Şenocak, *Zungenentfernung*, S. 39.

27 Şenocak, Zafer. *Flammentropfen*, Frankfurt 1985, S. 69.

Sieht man diese Verse im Zusammenhang mit Çiraks Gedicht, entsteht ein Eindruck der Innenperspektive jener Person, die in *Sich warm laufen* auf der Brücke steht und sich in einem Übergangsraum befindet. Im Vordergrund stehen Momente der Zerrissenheit, der Gespaltenheit von Identitätszuordnungen und nationaler oder auch kultureller Zugehörigkeit. Diese Zerrissenheit wird nicht nur durch das Bild der Brücke von außen erfahren, sondern kann sich auch durch die innere Wahrnehmung von Menschen ziehen, die sich in mehreren Kulturkreisen bewegen. Die beiden Kulturen bilden „zwei Welten“ und können deshalb nie vollständig sein, weil deren Schnittmenge – die Brücke – nicht mitgedacht wird. Ohne den Bereich, der beide Welten miteinander vermischt, bleiben sie unvollständig.²⁸

Die eigentliche Funktion einer Brücke – Orte miteinander zu verbinden – kann jedoch auch zu einer positiven Deutung der Metapher führen. Durch die Schaffung eines Zwischenraumes werden binäre Weltbilder nicht nur sichtbar gemacht, sondern gleichzeitig herausgefordert.²⁹ So kann der Übergang trotz der empfundenen Kälte ein produktives Potential besitzen. Eine Brücke ohne Ufer bedeutet nicht zwangsläufig die Unerreichbarkeit beider Seiten, sondern kann, als Aufforderung verstanden, einen Prozess der eigenen Selbstpositionierung anstoßen.³⁰ Dasselbe gilt für die Binarität beider Pole, die nicht darin resultieren müssen, dass eine Identität angenommen, die andere als entfremdet verworfen wird. Die Spannung, die dadurch entsteht, ist für Şenocak etwas grundsätzlich Produktives, wenn er schreibt:

„Aus der Spaltung aber kann aber eine doppelte Identität entstehen. Sie lebt von der Spannung. Die Füße lernen, auf zwei Ufern gleichzeitig zu gehen. Sie werden von der Hoffnung getragen, daß über jeden Abgrund eine Brücke geschlagen werden kann. Die »zweite Generation« kann diese Brücken bauen. Sie muß ihre Eigenständigkeit zwischen den Kulturen suchen, indem sie Elemente aus ihnen, wie

28 Der Grenzverlauf „mitten durch [s]eine Zunge“ verlegt die gespaltene Identitätszuordnung in den Bereich der Sprache. Der Zusammenhang zwischen Mehrsprachigkeit und Identität bietet viele Ansatzpunkte für weitere Forschungsfragen, muss an dieser Stelle jedoch ausgeklammert werden.

29 Vgl. McGowan, *Brücken und Brücken-Köpfe*, S. 32.

30 Vgl. Chiellino, Carmine. *Am Ufer der Fremde: Literatur und Arbeitsmigration 1870–1991*, Stuttgart 1995, S. 312.

von einer Mutter und von einem Vater, in sich trägt und zu einem neuen Keim verbindet“³¹.

Es bleibt die Forderung nach einem neuen, dritten Raum, der angesiedelt zwischen unterschiedlichen Ufern die kulturellen Räume beider in sich vereint. Trotzdem geht dieser Raum über eine bloße Kombination von unterschiedlichen Elementen hinaus. Die „doppelte Identität“ ist nicht nur Schnittmenge, sondern Nährboden für den „neuen Keim“, der einen neuen Raum bilden soll. Die Positionierung und Identitätsfindung innerhalb dieses Raumes erfordern eine „performative [...] Umgestaltung des passiven Brücke-Seins in eine aktive [...] Erforschung des dynamischen Identitätspotentials, das im noch nicht von Macht und ihren Diskursen abgesteckten No-Mans-Land liegt“,³² so deutet McGowan die Verse von Zehra Çirak. Der Kontakt zwischen unterschiedlichen Kulturen ist laut Adelson und Şenocak nicht in einem Raum außerhalb der Kultur denkbar.³³ Die Begegnungen und der Versuch des gegenseitigen Verständnisses finden „in der Kultur selbst statt“³⁴. Zu diesem Verständnis bemerkt Şenocak:

„Es bildet sich so etwas wie eine negative Hermeneutik heraus, die das vermeintlich Verstandene kritisch hinterfragt und das Unverstandene, Verdrängte in den Mittelpunkt rückt. Nicht eine Kluft geht durch unsere Welt, sondern viele sichtbare und unsichtbare Risse, die uns trennen und zugleich verbinden“³⁵.

Besonders interessant ist hier der Begriff der negativen Hermeneutik. Grenzen sollen nicht im Sinne einer Horizontverschmelzung ineinander aufgelöst werden. Ihre Überwindung gelingt nicht durch ihr Ver-

31 Şenocak, Zafer. Plädoyer für eine Brückenliteratur, in: *Eine nicht nur deutsche Literatur: Zur Standortbestimmung der „Ausländerliteratur“*, hrsg. von Irmgard Ackermann und Harald Weinrich, München 1986, S. 65–69, hier S. 69.

32 McGowan, *Brücken und Brücken-Köpfe*, S. 37.

33 Küchenhoff verweist dabei in der Psychotherapie auf einen „transkulturellen Übergangsraum[, der] seine therapeutische Funktion in der Begegnung und Interaktion der Akteure, der Patienten und Behandler [entfaltet]. Er ist in idealer Weise weder im Innen oder Außen, der eigenen oder fremden Kultur verortet“ (Küchenhoff, Joachim. *Interkulturelle Gewalt und interkulturelle Übergangsräume: Konstruktion und Dekonstruktion des Fremden*, in: *Interkulturalität. Konstruktionen des Anderen*, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg, S. 21–40, hier S. 28).

34 Şenocak, *Zungenentfernung*, S. 42.

35 Ebd., S. 103.

schwinden, sondern vielmehr durch die bewusste Auseinandersetzung, die dazu führt, dass Grenzen durchlässiger werden. Dabei sollen sie weder vollständig aufgelöst noch verfestigt werden.³⁶ So schreibt Şenocak auch: „[E]ine Grenze, die zugleich eine Mauer ist, wird früher oder später aufhören zu existieren“³⁷.

Die bei Çirak und Şenocak zugrunde liegenden und kritisch von ihnen thematisierten Vorstellungen von kultureller Zuordnung, verstehen den Kultur-, und damit verbunden den Heimatbegriff, als geographisch definierbar.³⁸ Demnach ist es in der Tat physisch nicht möglich sich in beiden Welten gleichzeitig zu bewegen, deshalb resultiert der Versuch zwangsläufig in einer physischen und psychischen Zerrissenheit. Notwendig sind hierfür kulturelle Grenzzonen, die „innerhalb von Kulturen liegen, diese gleichsam durchziehen und somit einen Third Space bilden“³⁹. Die Risse, von denen Şenocak spricht, können dabei als Verbildlichung dieser Grenzzonen gesehen werden, deren Grenzbereich immer von Spannungen durchzogen ist und deren Friedens- als auch Konfliktpotential in einem *third space* offen thematisiert werden soll.

3 *third space*

Der Begriff des *third space* wurde insbesondere durch Homi Bhabha geprägt, der zusammen mit Edward Said und Gayatri C. Spivak zu den bekanntesten Vertretern der postkolonialen Theorie gehört.⁴⁰ In *The Location of Culture* führt er die Kategorie eines dritten Raumes ein, der, als Zwischenraum gedacht, binäre Oppositionen überwinden will:

36 Şenocak stellt insbesondere die Bedeutung von Grenzen für das eigene Empfinden von Sicherheit und Geborgenheit heraus. So sieht er mit aufsteigenden nationalistischen Bewegungen das zunehmende Bedürfnis nach klaren Grenzziehungen (Ebd., S. 47).

37 Ebd., S. 15.

38 Vgl. Adelson, *Against Between*, S. 39.

39 Struve, Karen. *Third Space*, in: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hrsg. von Dirk Göttsche et al. Stuttgart 2017, S. 226–228, hier S. 227.

40 Vgl. Ünal, Saniye Uysal. *Interkulturelle Begegnungsräume: Neue Identitätskonstruktionen in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur*, Würzburg 2013, S. 21.

„What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself“⁴¹.

Dieses *In-Between* verdeutlicht sich laut Bhabha insbesondere an der Metapher des Treppenhauses:

„The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities“⁴².

Das Treppenhaus als statischer Raum stellt hierarchische soziale Unterschiede durch die verschiedenen Ebenen dar, ebenso wie die binären Oppositionen von ‚oben‘ und ‚unten‘ zwischen den Stockwerken. Doch durch die Bewegung durch den Zwischenraum hindurch wird eine Auflösung fester Identitätszuordnungen und Hierarchien bewirkt.⁴³ In gewisser Weise ist der von Bhabha gedachte *third space* sehr ähnlich zu Mary L. Pratts *contact zone*. Das Treppenhaus ermöglicht das Zusammentreffen von Menschen mit unterschiedlichen kulturellen, sozialen, geschichtlichen oder geographischen Hintergründen. Der grundlegende Unterschied liegt im Bestehenbleiben der „Ursprungskulturen“⁴⁴. In einer Grenzzone stehen sich zwangsläufig verschiedene Positionen gegenüber, die zwar in Kontakt treten, jedoch selbst als Positionen bestehen bleiben. Eine vollständige Durchquerung und damit Überwindung von hierarchischen Ebenen und Kategorien, so wie es durch die Bewegung durch das Treppenhaus bildlich dargestellt wird, wird nicht erreicht. Doch genau dafür plädiert Bhabha: Für ein

41 Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, London 1994, S. 1–2.

42 Ebd., S. 4.

43 Vgl. ebd.

44 Holdenried, Michaela. Kontaktzone (>contact zone<), in: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hrsg. von Dirk Göttsche et al. Stuttgart 2017, S. 175–177, hier S. 176.

zunehmendes Verblässen der Ursprungskulturen.⁴⁵ So spielt es für die Bewegung in einem Treppenhaus kaum noch eine Rolle aus welchem Stockwerk man gestartet ist.

Beeinflusst von Henri Lefebvre⁴⁶ formuliert Edward Soja 1996 in *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places* verschiedene Raumdimensionen: Der *firstspace* als materielle Räumlichkeit, der *Secondspace* als kognitive Abbildung dieser Materialität und der *thirdspace* als ein „transcending composite of all spaces (Thirdspace as Aleph)“⁴⁷. Der *third space* erfordert ein neues Verständnis von Identität, die nicht mehr binär, sondern hybrid gedacht wird. Auf Grundlage einer hybriden Identitätsvorstellung wird der *third space* zu einem Begegnungsraum, in dem ein kultureller Austausch stattfinden kann und die eigene Position immer wieder neu verhandelt wird. Hybridität, bei Bhabha nicht in einem biologischen Sinne verstanden, besteht darin, dass Unterschiede zwischen den Kulturen nicht länger parallel zueinander existieren, sondern das Resultat sind eines „continual process of translation which is internal to any culture, which in turn stems from an apprehension of cultural difference“⁴⁸. Eine Folge dieses Übersetzungsprozesses ist die Fluidität von Kultur, die einem ständigen Wandlungsprozess unterworfen ist. Kulturelle Hybridität ist dabei keine bloße Vermischung, sondern „der Name komplexer kultureller Formationen, die in einer kolonialen und damit einer deutlich hierarchisierten, asymmetrischen Konstellation entstehen und diese Konstellation zugleich destabilisieren“⁴⁹.

Im Gedicht *Süleymans Geschichte* aus dem Band *Die Fremde ist auch ein Haus* von Aras Ören wird vom türkischen Arbeiter Süleyman Öz erzählt, der sich auf der Suche nach Arbeit dazu entschließt, seine Heimat zu verlassen. Im Flugzeug sitzend, lässt er Istanbul hinter sich und erzählt seine Geschichte: „Zu einem, der neben ihm sitzt / zwischen Tegel und Yeşilköy / spricht er von seinem Schicksal und davon, / daß niemand es durchschaut“⁵⁰. Im Flugzeug als Nicht-Ort befindet

45 Vgl. ebd.

46 *The Production of Space* von 1974.

47 Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Malden 2012, S. 62.

48 Byrne, Eleanor. *Homi K. Bhabha*, Basingstoke 2009, S. 33.

49 Kerner, Ina. *Postkoloniale Theorien zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 126.

50 Ören, Aras. *Die Fremde ist auch ein Haus*, Berlin 1980, S. 19.

er sich buchstäblich zwischen zwei Ländern und Kulturen. Über seinen Zustand im Dazwischen heißt es:

„Woher konnte er wissen,
der wie ein Licht in die Leere schien,
der von der Mitte einer Brücke herabsah,
und die Enden der Brücke berührten keine Ufer,
daß ihm um mitzuteilen, was ihn quälte,
eine neue Stimme und neue Sprache fehlte“⁵¹.

Auf der von ihren Ufern abgelösten Brücke befindet sich der Arbeiter metaphorisch, im Flugzeug in der Luft wortwörtlich in einem isolierten Zustand ohne Bodenhaftung. Laut McGowan erfasst Örens Verwendung der Brückenmetapher „die Migration als ein Losmachen, das zugleich beängstigt und beflügelt“⁵². Sowohl die Leere, als auch sein undurchschaubares Schicksal, sprechen für die Ungewissheit seiner Situation, insbesondere bezogen auf seine Zukunft in der Fremde. Dass die Aussicht auf diese Zukunft nicht hoffnungslos ist, wird bereits dadurch angedeutet, dass sich das Flugzeug im Landeanflug befindet und er selbst „wie ein Licht in die Leere [scheint]“⁵³. Süleymans Unkenntnis über die Notwendigkeit einer neuen Stimme und neuen Sprache, die er benötigen wird, um sich ausdrücken zu können verstärkt diese Ungewissheit und so scheint auch der Hinweis „BITTE ANSCHNALLEN“⁵⁴ auf die Herausforderungen im fernen Land hinzuweisen. Darüber hinaus bleibt Süleymans Geschichte zu einem Großteil unerzählt. Sein Sitznachbar schläft bereits, dennoch erzählt er weiter, bleibt jedoch ungehört auch von den Leser:innen, da das Gedicht an dieser Stelle endet.⁵⁵ Auf der Mitte einer Brücke stehen bedeutet auch ungehört zu bleiben, da beide Seiten zu weit entfernt sind.

Örens Verse können als Weiterführung dessen gesehen werden, was Şenocak in seinem Gedicht beschrieben hat. Damit die zwei Welten, die innerhalb der Person existieren, nicht auseinanderreißen und die Grenzen, die durch seine Zunge verläuft, nicht zu einer Spaltung führen, muss sich die Brücke zwangsläufig von seinen Ufern abheben.

51 Ebd., S. 20.

52 McGowan, *Brücken und Brücken-Köpfe*, S. 36.

53 Ören, *Die Fremde ist auch ein Haus*, S. 20.

54 Ebd.

55 Vgl. ebd.

Eine Brücke, die nicht mehr mit den Ufern verbunden ist, ist kein Zwischenraum mehr, da es keine Verbindungsorte mehr gibt, sondern wird zu einem eigenständigen, abgelösten Raum. Ähnlich verhält es sich mit der Situation der Migrantinnen und Migranten, die sich zwischen ihren kulturellen Wurzeln und dem Leben in Deutschland hin und her bewegen. Ören selbst bemerkt zu seinen Werken:

„Eigentlich sollten meine Gedichte zwischen der türkischen und der deutschen Dichtung eine Brücke bilden. So, wie ich selbst in der türkischen und in der deutschen Wirklichkeit lebe. Aber mit der Zeit stellte es sich heraus, daß die beiden Enden der Brücke nicht mehr mit ihren Ufern verbunden waren. Sie konnten es nicht mehr sein. Dabei darf man sich nicht vorstellen, daß sich die Brücke verkürzt hätte. Im Gegenteil, es kommt mir so vor, als wäre die Brücke immer länger geworden, sie dehnt sich noch nach wie vor aus, doch mit noch größerer Geschwindigkeit rücken die beiden Ufer auseinander, denen sie auflag. Im Laufe der Zeit ist die Brücke ein unabhängiges Stück Wirklichkeit geworden. – Ebenso verhält es sich mit der Situation der Gastarbeiter“.⁵⁶

Allerdings ist auch hier, ähnlich wie bei Çirak, die Perspektive von Innen und Außen entscheidend. Eine von ihren Anfangs- und Endpunkten abgelöste Brücke erscheint von den Ufern aus als beängstigend und unsicher. Auf der Brücke stehend können die Ufer auch aus dem Blickfeld verschwinden. Und eine Brücke ohne Ufer hört auf, Brücke zu sein. Der Zwischenraum wird zum Ort, der Mensch selbst wird zur Brücke und vereint, ganz nach Şenocak, verschiedene kulturelle Welten in sich. Die Problematik, die hierbei entsteht, ist dieselbe wie schon bei Çirak: Es ist nicht nur die eigene Selbstwahrnehmung, sondern auch die Fremdwahrnehmung von außen, deren Blick der gesamten Thematik eine politische Dimension verleiht.

4 Transnationale Räume als Orte des Umdenkens

Setzt man die Gedichtausschnitte von Zehra Çirak, Zafer Şenocak und Aras Ören in Zusammenhang miteinander, lassen sich darin die verschiedenen Stufen einer sich entwickelnden kulturellen Hybridität erkennen: das Ausgeliefertsein in binären Identitätskonzepten, die ver-

56 Ören, Aras. *Privatexil: Gedichte*, Berlin 1977, S. 70.

innerlichte Gespaltenheit und die daraus resultierende Ablösung davon und die Inanspruchnahme eines neuen, dritten Raumes. Die Brückenmetapher im Migrationsdiskurs schlägt fehl, wenn sie durch den von ihr aus konstituierten Zwischenraum binäre Identitätskonzepte entstehen lässt oder diese verstärkt. Durch das Konzept des *third space* von Bhabha entsteht jedoch eine neue Vorstellung dieses Zwischenraums, der nur Bestand hat, wenn Kultur und Identität grundsätzlich anders gedacht werden. Begriffe des Transkulturellen, Transnationalen und der Hybridität sollen die Grenzen dieser Kategorien auflösen und ein neues Verständnis für Identität und Heimat schaffen, das nicht länger territorial verstanden wird, sondern den Bewegungen und Veränderungen einer zunehmend komplexen und globalen Welt gerecht werden kann. Daher müssen transnationale Räume „Orte des Umdenkens [sein], das heißt, imaginative Räume, in denen kulturelle Orientierung radikal neu durchdacht wird“⁵⁷. Die Brücke als Metapher beeinflusst durch ihre starke bildliche Aussagekraft unsere Wahrnehmung von Nation und Kultur und verkennt, dass beides ineinander verschränkte Konzepte sind, die sich nicht durch lineare Verbindungen in Beziehung zueinander setzen lassen. Wie die Texte von Çirak, Şenocak und Ören gezeigt haben, ist die Brücke als Zwischenraum durch Isolation und Zerrissenheit gekennzeichnet. Um diese Spannungen und Widersprüche anzuerkennen und gleichzeitig Identität und Nationalität als hybride Konzepte zu begreifen, muss dieser Zwischenraum transnational gedacht werden.⁵⁸

Das binäre Raumverständnis der Brücke und ihre ambivalente Deutbarkeit als Metapher lässt die Frage entstehen, ob es ein anderes geeignetes Bild gibt, um einen transnationalen Raum metaphorisch darzustellen. Für Georg Simmel stellt die Brücke das menschliche

57 Adelson, *Against Between*, S. 40.

58 Die Metapher der Brücke kann durch ihre bildliche Symbolebene die Art und Weise beeinflussen, wie über kulturelle Räume und Zugehörigkeiten nachgedacht wird. So ist es vorstellbar, das Umdenken, das für transnationale Räume erforderlich ist, bereits in die architektonische Gestaltung von Zwischenräumen miteinfließen zu lassen. Sollen Zwischenräume und Nicht-Orte zu Begegnungsräumen und Zonen des gegenseitigen Austausches werden, müssen diese materiell umgestaltet und neu gedacht werden: Sie müssen wohnlicher werden. Möglicherweise kann diese Umgestaltung menschlicher Lebensbereiche, auch sozio-kulturell dazu dienen, den Gedanken von Transnationalität und Transkulturalität besser zu manifestieren.

Bedürfnis nach Vereinigung dar.⁵⁹ Für ihn jedoch deutlich geeigneter ist die Metapher der Tür. Denn während bei der Brücke die Getrenntheit der beiden Ufer als naturgegeben erscheint und ihre Verbindung aus dem Willen des Menschen entspringt,⁶⁰ verbindet die Tür beide Momente mit einem intentionalen Akt. Ähnlich zu Şenocaks Begriff der negativen Hermeneutik und des daraus resultierenden Grenzbegriffes, der nicht völlig aufgelöst werden soll, sondern dessen Bestehen bedeutend für das eigene Sicherheits- und Geborgenheitsempfinden des Menschen ist, betont auch Simmel die Geschlossenheit der Tür. Durch ihre Beweglichkeit ist es jedoch immer möglich, sie zu öffnen, die eigene Grenzziehung aufzuheben und zu überschreiten.

Die Metapher der Tür vereinigt das menschliche Bedürfnis nach Grenzen mit dem bewussten Heraustreten aus dem privaten Raum in einen offenen Begegnungsraum, der lediglich die andere Seite desselben Ganzen darstellt, da „das Trennen und das Verbinden nur die zwei Seiten ebendesselben Aktes sind“⁶¹. So eignet sich die Tür für die metaphorische Darstellung eines transnationalen Raumes als Ort des Umdenkens, da sich die hindurchtretende Person mit dem Öffnen der Tür bewusst dafür entscheidet, warum sie hindurch geht und wohin sie geht:

„Weil der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muß und ohne zu trennen nicht verbinden kann – darum müssen wir das bloße indifferente Dasein zweier Ufer erst geistig als eine Getrenntheit auffassen, um sie durch eine Brücke zu verbinden. Und ebenso ist der Mensch das Grenzwesen, das keine Grenze hat. Der Abschluß seines Zuhause-seins durch die Tür bedeutet zwar, daß er aus der ununterbrochenen Einheit des natürlichen Seins ein Stück heraustrennt. Aber wie die formlose Begrenzung zu einer Gestalt kommt, so findet seine Begrenztheit ihren Sinn und ihre Würde erst an dem, was die Beweglichkeit der Tür versinnlicht: an der Möglichkeit, aus dieser Begrenzung in jedem Augenblick in die Freiheit hinauszutreten“⁶².

Eine zunehmend komplexe und globalisierte Welt produziert zwangsläufig neue Formen des Zusammenkommens und kulturelle Schnitt-

59 Vgl. Simmel, Georg. *Das Individuum und die Freiheit: Essays*, Berlin 1984, S. 8.

60 Vgl. ebd., S. 10.

61 Ebd., S. 9.

62 Ebd., S. 11.

stellen, die durch kulturelle, aber auch sprachliche Unterschiede erhebliche Konfliktpotentiale birgt. Transnationale Räume als Orte des Umdenkens zu begreifen, bedeutet diese Spannungen in eine produktive Neu-Evaluation gewohnter Denkmuster und Identitätsvorstellungen umzuwandeln. Das kann nur durch ein hybrides Verständnis von Kultur und Identität gelingen.

Literaturverzeichnis

- Adelson, Leslie A. „Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen“. *Text + Kritik: Literatur und Migration*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München: text+kritik, 2006. 36–46.
- Aristoteles. *Acht Bücher Physik*. Leipzig: W. Engelmann, 1854.
- Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt: Fischer, 1994.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Byrne, Eleanor. *Homi K. Bhabha*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Chiellino, Carmine. *Am Ufer der Fremde: Literatur und Arbeitsmigration 1870–1991*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Çirak, Zehra. *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1991.
- De Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag, 1988.
- Göttsche, Dirk et al. (Hrsg.). *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Gräf, Sarah, Pürckhauer, Andrea. „Alternativen zum ‚Migrationshintergrund‘“. *MEDIENDIENST Integration*, 22.04.2020, <https://mediendienst-integration.de/artikel/alternativen-zum-migrationshintergrund.html>.
- Hallet, Wolfgang, Neumann, Birgit. „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“. *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, 2009. 11–32.
- Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1959.
- Holdenried, Michaela. „Kontaktzone (>contact zone)“. *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Hrsg. Dirk Göttsche et al. Stuttgart: Metzler, 2017. 175–177.
- Kerner, Ina. *Postkoloniale Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012.
- Kuruyazici, Nilüfer. „Stand und Perspektiven der türkischen Migrationsliteratur unter dem Aspekt des ‚Fremden‘ in der deutschsprachigen Literatur“. *Begegnungen mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche* Bd. 8 (1991): 93–100.

- Küchenhoff, Joachim. „Interkulturelle Gewalt und interkulturelle Übergangsräume: Konstruktion und Dekonstruktion des Fremden“. *Interkulturalität. Konstruktionen des Anderen*. Hrsg. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2015, 21–40.
- Langbehn, Volker. „Transkulturalität und Global Studies“. *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Hrsg. Dirk Göttsche et al. Stuttgart: Metzler, 2017. 121–126.
- McGowan, Moray. „Brücken und Brücken-Köpfe: Wandlungen einer Metapher in der türkisch-deutschen Literatur“. *Die andere Deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*. Hrsg. Manfred Durzak und Nilüfer Kuruyazici. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2004. 31–40.
- Ören, Aras. *Die Fremde ist auch ein Haus*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1980.
- *Privatexil: Gedichte*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1977.
- Özyer, Nuran. „Vom Leben in zwei Welten“. *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Hrsg., Franciszek Grucza et al. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010. 33–37.
- Pratt, Mary L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 2008.
- Simmel, Georg. *Das Individuum und die Freiheit: Essays*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1984.
- Şenocak, Zafer. *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: edition Körber-Stiftung, 2011.
- *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation*. München: Babel Verlag Bülent Tulay, 2001.
- „Plädoyer für eine Brückenliteratur“. *Eine nicht nur deutsche Literatur: Zur Standortbestimmung der „Ausländerliteratur“*. Hrsg. Irmgard Ackermann und Harald Weinrich. München: Piper, 1986. 65–69.
- *Flammentropfen*. Frankfurt: Dağyeli, 1985.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell, 2012.
- Struve, Karen. „Third Space“. *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Hrsg. Dirk Göttsche et al. Stuttgart: Metzler, 2017. 226–228.
- Ünal, Saniye Uysal. *Interkulturelle Begegnungsräume: Neue Identitätskonstruktionen in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2013.
- Wetenkamp, Lena. *Europa erzählt, verortet, erinnert: Europa-Diskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2017.
- Wirth, Uwe. „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“. *Bewegen im Zwischenraum*. Hrsg. Uwe Wirth. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012. 7–34.

Philipp Schröder
(Hannover)

Das literarische Spiel mit dem ‚Wir‘ Zugehörigkeit und Gemeinschaft in Lena Goreliks *Wer wir sind* (2021)

Abstract

Im Mittelpunkt dieses Beitrages steht die These, dass literarische Texte Vorstellungen von Zugehörigkeit und Gemeinschaft nicht nur artikulieren, sondern ebenso aktiv verhandeln und erschreiben. Dabei soll der Roman *Wer wir sind* (2021) von Lena Gorelik genauer untersucht werden, der eine Zugehörigkeitsform bereits im Titel trägt: das ‚Wir‘. Davon ausgehend untersucht dieser Beitrag, inwiefern die gewählte Form der Auseinandersetzung eine dezidiert literarische ist. Denn die Pointe des Romans ist, dass er eine ästhetische Antwort auf komplexe Zugehörigkeitsfragen gibt, die das Leben einer migrierten Protagonistin unermüdlich begleiten.

Lena Goreliks Roman *Wer wir sind* (2021) beschäftigt sich mit einer der grundlegendsten Fragen, die sich nicht nur Menschen mit Migrationsgeschichte über die eigene Identität stellen: Wer bin ich und wer sind wir? Dabei steckt das Plurale bereits im Titel des Romans; er soll genau jene Frage beantworten, die den Spalt zwischen der persönlichen und kollektiven Identität ausmacht.

Einleitend stellt die Protagonistin fest: „Ich schreibe nichts. Ich schreibe über dich, über uns. Ich schreibe uns auf, ich erzähle von mir, ich kann dich nicht weglassen, ich bin, weil ihr seid, und wir sind [...]“.¹ Dieses Zitat steht programmatisch für die Machart von *Wer wir sind*. Es geht der Autorin folglich darum – so eine These – die eigene Identität

1 Lena Gorelik, *Wer wir sind*, Berlin 2021, S. 19. Im Folgenden zitiert mit der vorangestellten Sigle ‚WWS‘ und Seitenzahl in Klammern.

tät durch das Erzählen zu ergründen. Hierbei ist zentral, dass das ‚Wir‘ zweierlei Funktionen erfüllt. Einerseits ist das Sprechen in der Wir-Person ein inhaltlicher Aspekt, der mit Prozessen von Migration und Zugehörigkeit verbunden ist. Andererseits verhandelt Gorelik das ‚Wir‘ in dem Roman auf literarische Weise. Der Roman stellt aus, dies wäre eine nächste These, dass das ‚Wir‘ eine ästhetische Antwort auf die komplexen Fragen der Zugehörigkeit bieten soll und damit bewusst offenbleibt. Dort, wo Zugehörigkeit statisch wird, eröffnet die Literatur einen Raum der Fluidität. Es geht im Folgenden also darum, einen Text, den man als ‚postmigrantisch‘² bezeichnen könnte, danach zu befragen, inwiefern die Komplexität von Zugehörigkeit in einer literarischen Weise ausgehandelt und thematisiert werden kann.

1 Wer sind ‚wir‘? Über Zugehörigkeit und Gemeinschaft

Gorelik spricht nicht wie selbstverständlich von einem ‚Wir‘. In ihrem publizistischen Band *„Sie können aber gut Deutsch“*³ aus dem Jahr 2012 beschreibt sie bereits, wann sie in der ‚Wir‘-Form spricht und was sie darunter versteht:

„Ich sage ‚Wir‘, wenn ich über diejenigen spreche, die nicht mehr gefragt werden wollen, wann sie nachhause gehen. Ich sage ‚Wir‘, wenn ich diejenigen beschreibe, die diese Fragen stellen [beispielsweise ‚Wo kommen Sie *wirklich* her?‘; Anm. P.S.]. Auch sage ich ‚Wir‘, wenn ich mich über Menschen aufrege, die seit Jahrzehnten hier le-

2 Lena Gorelik sagt über diesen Begriff in ihrer Poetikvorlesung, die sich mit ‚postmigrantischem Schreiben‘ auseinandersetzt, folgendes: „Postmigrantisch – vielleicht sollte ich mich diesem Thema widmen, da das Wort in der Ausschreibung der Poetikdozentur so leuchtet. Oder ich sollte mich gänzlich von der Verpflichtung befreien, über das Konzept des postmigrantischen Schreibens nachzudenken – vielleicht ist es das, was ‚postmigrantisch‘ bedeutet. ‚Postmigrantisch‘ bedeutet auf jeden Fall, dass ein ‚migrantisch‘ gibt und ich wage es nicht, das Verb ins Präteritum zu setzen: gab.“ (Lena Gorelik, Auftaktvorlesung zur Poetikdozentur NEUE DEUTSCHE LITERATUR am 30.11.2022 in Hannover, <https://www.youtube.com/watch?v=uez3kJ7pztg> (05.12.2022), TC: 00:41:04–00:41:26) – Da der Begriff ‚postmigrantisch‘ auch bei Gorelik im Ungewissen bleibt, fokussiert sich dieser Aufsatz auf die genuin literarische Machart der Texte und nachrangig auf die gesellschaftspolitischen Diskurse.

3 Lena Gorelik, *„Sie können aber gut Deutsch“*. Warum ich nicht mehr dankbar sein will, dass ich hier leben darf, und Toleranz nicht weiterhilft, München 2012.

ben und kein Wort Deutsch sprechen. Oder mich über diejenigen freue, die sich beklagen werden, dieses Buch sei total unnötig, denn natürlich sind wir längst ein ‚Wir‘.“⁴

Es wird deutlich, dass das ‚Wir‘ nicht eindeutig auf eine Gruppe zu beziehen ist, da es für verschiedene (gesellschaftliche) Gruppen flexibel eingesetzt werden kann – diese sind alle ein ‚Wir‘. Das fordert Rezipient:innen des Textes heraus, denn es steht die Frage im Vordergrund, wer nun mit einem solchen ‚Wir‘ gemeint ist. Es ist nicht Goreliks Anspruch, Eindeutigkeit herzustellen: „[D]as Leben ist ambivalent und die Sehnsucht nach Eindeutigkeit ist fatal, sie kann nur geradewegs in eine Sackgasse führen.“⁵ Dennoch kann man an dieser Stelle zwei Komponenten feststellen: Erstens ist der Gemeinschaftsaspekt ein zentrales Motiv der Texte Goreliks, denn das Sprechen in einer ‚Wir‘-Form ist ein konstitutives Element ihrer Schreibweise. Zweitens stellt eine solche Positionierung die Frage nach der eigenen Verortung in dem Dschungel aus Zugehörigkeitsmöglichkeiten. Deswegen ist die literarische Arbeit von Lena Gorelik als die einer ‚Identitätssuche‘ begreifbar.⁶ Die Autorin fokussiert die Ambivalenz, die Zugehörigkeit provoziert – insbesondere dann, wenn Zugehörigkeit zu einer Form von Eingrenzung wird. Gorelik stellt kollektive Zugehörigkeit per se zur Disposition. Und gleichzeitig verwendet sie eine solche plurale Zugehörigkeitsform, nämlich das ‚Wir‘, und setzt es sprachlich vielfältig ein. Was inhaltlich der Kern von einem solchen ‚Wir‘ ist, bleibt offen. Das soll es auch sein, denn „[d]ie Sätze, die ich mit einem ‚Wir‘ zu bilden versuchte, klangen allesamt belanglos, gewollt, programmatisch,

4 Ebd., S. 13.

5 Gorelik, Auftaktvorlesung zur Poetikdozentur NEUE DEUTSCHE LITERATUR, TC: 1:13:05–1:13:09.

6 „So sind ‚Testphasen für Identität‘ [...] auch Goreliks literarische Versuche, durch Vielfalt und Breite ihrer Themen die Gefahr von Verhärtungen zu vermeiden; Verhärtungen, die eine ihrer selbst sichere Identität nur vortäuschen könnten, weil sie weder gegenwartswach noch lernoffen sind. Sie versucht, über das Schreiben von lebendig und humorvoll, aber zugleich ernsthaft suchenden Geschichten zu Klärungen der unterschiedlichen Identitätszuschreibungen zu kommen.“ – Ortwin Beisbart, Was heißt gelingende Integration? Lena Goreliks literarische Wege der Selbstbestimmung, in: *Identitätsdiskurs im deutsch-jüdischen Dialog*, hrsg. von Norbert Honsza u. Przemyslaw Snurkowski (Polnische Studien zur Germanistik, Kulturwissenschaft und Linguistik, Bd. 7), Frankfurt/M. 2017, S. 77–95, hier S. 82.

pathetisch. Sie klangen wie das, was sie waren: ein Konzept.“⁷ Einem solchen ‚Konzept‘ möchte sich die Autorin verweigern. Und so verbleibt Zugehörigkeit als „ein immer-wieder-Werden [...], [es] lebt die Fragmentierung als mehr oder minder bewusste Selbsterfahrung in ihr inne“.⁸ Damit ist diese lediglich „ein temporärer Fixpunkt“⁹ und nicht endgültig festzulegen.

Zugehörigkeit wird von Gorelik beschrieben und das heißt, sich zu einer Gemeinschaft zugehörig zu fühlen, bedeutet, sie sich selbst anzueignen – und dies in dem Rahmen, den Literatur ermöglicht. An einer Stelle schreibt die Autorin: „Ob wir es wollen oder nicht, ob wir es gutheißен oder nicht, gehören *sie*, nein, gehören *wir* zu Deutschland.“¹⁰ Diese performative Selbstkorrektur im Schreiben untergräbt die gängige Wir-Sie-Unterscheidung, wenn es um die Frage geht, ob Migrant:innen ‚zu Deutschland gehören‘. An späterer Stelle formuliert Gorelik ihren Anspruch an die Gesellschaft wie folgt:

„In dieser wirklich offenen Gesellschaft, in diesem Deutschland, würden WIR leben, ein WIR, in dem das ‚Wir‘ und ‚Ihr‘ von heute zusammenkommen und miteinander leben, ohne einander zu stören, ohne einander die Zugehörigkeit abzusprechen.“¹¹

Hieraus wird deutlich: Goreliks Schreiben fußt auf einer Vorstellung davon, dass es einen Punkt geben muss, an dem sie aus der ‚Wir‘-Form sprechen kann. Dies wird dadurch erfüllt, indem im Text und durch die Sprache eine Gemeinschaft des ‚Wir‘ kreiert wird. Das überschneidet sich mit dem gesellschaftspolitischen Anspruch, der insbesondere in Goreliks „*Sie können aber gut Deutsch!*“ im Fokus steht. Das ‚Wir‘ nimmt bei der Autorin auf die eigene Geschichte und Kultur Bezug, aber auch auf die Gesellschaft und ihre Zuschreibungen; es formieren sich verschiedene Vorstellungen eines ‚Wir‘. Im Vordergrund steht immer die Vielschichtigkeit der eigenen Identität und ihre Ambivalenz.

7 Gorelik, *Auftaktvorlesung zur Poetikdozentur NEUE DEUTSCHE LITERATUR*, TC: 00:29:07–00:29:18.

8 Monika L. Behravesch, *Migration und Erinnerung in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur* (Figurationen des Anderen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien, Bd. 4), Bielefeld 2017, S. 33.

9 Ebd., S. 36.

10 Gorelik, „*Sie können aber gut Deutsch!*“, S. 28 (Hervorhebungen P. S.).

11 Ebd., S. 237.

2 Wie sind ‚wir‘? Das Erschreiben von Zugehörigkeit

Das ‚Bauen‘ eines solchen ‚Wir‘ geschieht in dem Roman *Wer wir sind* auf verschiedene Art und Weise. Primär geht es darum, das ‚Wir‘ aufzuspalten und wieder zusammenzufügen und somit verschiedene Facetten von Gemeinschaft und Zugehörigkeit im Möglichkeitsraum der Literatur zu erproben. Hierbei wird Augenmerk auf die literarische Gestaltungsweise gelegt, mithilfe derer Lena Gorelik komplexe Zugehörigkeitsfragen verhandelt.¹² Das ist deshalb relevant, weil es die Literatur ist, in der sich Gorelik diesen Fragen stellt und in ebenso literarischer Form nicht nur thematisiert, sondern ihre eigene (Nicht-)Zugehörigkeit aktiv erschreibt.

2.1 Spalten und Zusammenfügen: Die Rolle der Familie für das ‚Wir‘

Die im Kontext von Migration entstehende Diskrepanz zwischen der Kinder- und Elterngeneration ist Weertje Willms zufolge ein typisches Charakteristikum der Texte von Autor:innen russisch-deutscher Herkunft.¹³ Dies wird in dem Roman produktiv eingesetzt, indem sprachliche Unterschiede in der Personenform ausschlaggebend für die Zugehörigkeit der Protagonistin werden.

Der Roman beginnt mit dem russischen Wort für ‚Ich‘, das phonetisch ‚ja‘ bedeutet (vgl. WWS 9). Dieses ‚Ja‘ zum ‚Ich‘ ist nach Anne Amend-Söchting ein Akt der Selbstermächtigung, in erster Linie die Befähigung zur Konstituierung der eigenen Identität.¹⁴ Die Autorin beginnt, ihre Geschichte von sich aus zu erzählen, bereitet aber schon zu Beginn das Spannungsfeld zwischen dem Eigenen und der Abhän-

12 Weertje Willms konstatiert treffend, dass in den Texten russisch-deutscher Literatur „eine enge Verflechtung zwischen der formalen Gestaltung und den jeweiligen im Spannungsfeld der Migration sich konstituierenden Identitätskonzeptionen der Hauptfigur zu erkennen ist.“ – Weertje Willms, Zum Zusammenhang von Identität und literarischer Form in Texten russisch-deutscher Autorinnen der Gegenwart am Beispiel von Julya Rabinowich und Lena Gorelik, in: *Migration et identité*, hrsg. von Thomas Klinkert (Freiburger romanistische Arbeiten, Bd. 7), Freiburg i.Br./Berlin 2014, S. 169–194, hier S. 171–172.

13 Vgl. ebd., S. 176–177.

14 Vgl. Anne Amend-Söchting, *Wirken des Erinnerns im Hier und Jetzt*, https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=28043 (11.04.2023).

gigkeit von etwas Kollektivem vor (vgl. WWS 19). Über dieses Abhängigkeitsverhältnis schreibt Elisabeth Hartmann, dass

„das individuelle Ich [eines] Romans bzw. der Protagonist oder die Protagonistin [...] einem mehr oder weniger als definiert vorausgesetztem kollektiven Wir, einer Gemeinschaft und Gruppe, einer Gesellschaft, Kultur oder Nation zugeordnet [ist].“¹⁵

Diese Zuordnung zu einer Gemeinschaft oder Kultur ist in diesem Fall ambivalent – das ‚Wir‘ ist als Bezugspunkt bewusst variabel und zugleich kontextsensibel: „Ich schreibe ‚wir‘ auf, auch das haben sie mir nicht beigebracht, ich zu sagen. Das lerne ich erst in der deutschen Sprache.“ (WWS 86) Das zeigt einen Spalt zwischen dem russisch-familiären ‚Wir‘ und dem deutschen ‚Ich‘ auf. Dieser Zwiespalt ist durchaus krisenhaft, das sich an der mehrmals wiederholten Sorge der Mutter, die Familie (also auch das ‚Wir‘-Gefühl) zu verlieren, äußert. So erzählt die Protagonistin:

„Wir haben so viel auf dem Weg [der Migration; Anm. P.S.] verloren, da zählen die Mosaiksteinchen nicht. Meine Mutter denkt, vielleicht auch uns. Die Familie haben wir verloren, alles, was wir einmal waren an Gefühl. Den Zusammenhalt, dieses Gefühl. [...] Wir, gemeinsam. Ich renne vor diesem Gefühl davon, schreie ein Ich in den Wind hinter mir.“ (WWS 21)

Hier zeigt sich, dass die Erzählerin ein vermeintlich ‚gemeinsames Wir‘ vorerst in ein ‚Ich‘ auflöst, um ihre Geschichte erzählen zu können. Dies wird auch dadurch begründet, dass die Autorin das ‚Ich‘ erst in der deutschen Sprache gelernt habe – in der Sowjetunion gebe es nur das ‚Wir‘ (vgl. WWS 86), das ‚Ich‘ trieb man als egoistisch aus (vgl. WWS 9). Für die Anfänge bleibt das aber der Standpunkt der Familie – und genau der wird durch die Erfahrungen der Migration nach Deutschland als 11-jähriges Kind gebrochen.

Eine solche entfremdete Situation in Deutschland erlebt die Protagonistin abermals als Kind, wenn sie bei Anita, einer deutschen Farmerin, unterkommt. Diese hat sich zuvor im Wohnheim vorgestellt und möchte geflüchteten Kindern helfen (vgl. WWS 176–179). Die Prota-

15 Elisabeth Hartmann, Die Artikulation kollektiver Identität und Alterität im literarischen Diskurs, in: *Normen, Ausgrenzungen, Hybridisierungen und 'Acts of Identity'*, hrsg. von Monika Fludernik u. Hans-Joachim Gehrke (Identitäten und Alteritäten, Bd. 18), Würzburg 2004, S. 83–94, hier S. 85.

gonistin ist deshalb mit anderen Kindern auf dem Bauernhof zu Gast und erlebt dort euphorische Momente der Unbeschwertheit, unter anderem beim Spielen auf dem Hof oder mit den Tieren (vgl. WWS 188–189). Sie fängt an, die Zeit in Deutschland zu genießen und kommt dabei auch in Kontakt mit ‚typisch deutschen‘ Produkten wie Wackelpudding, der ihr nicht schmeckt (vgl. WWS 192). Diese positiven Momente auf dem Bauernhof sind eine neue Form des ‚Wir‘, die sich aus der Selbstermächtigung, als ‚Ich‘ sprechen zu können, weiterentwickelt. Denn wie Ortwin Beisbart feststellt, geht ein „Weg in die Zukunft von den Einzelnen aus, die gemeinsam ihre Zukunft, ein ‚Wir‘ bauen wollen.“¹⁶ Um dieses ‚Wir‘ bauen zu können, dekonstruiert Gorelik es in seine Bestandteile. Das neue ‚Wir‘ zu bauen, heißt aber möglicherweise auch Altes hinter sich zu lassen, in dem Fall die Familie der Protagonistin. Schließlich reflektiert diese in einer Meta-Perspektive, was der neue, utopische ‚Wir‘-Moment auf dem Bauernhof für das Verhältnis zu ihren Eltern eigentlich bedeutet:

„Es gibt vielleicht nicht viel zu verstehen für Eltern, die sich gerade zu sechst in eine Telefonzelle drängen, [...] die ihre Kinder ein Leben erzählen hören, das sie nicht kennen. [...] Die Entfremdung lässt sich an den deutschen Worten abmessen, die sich im russischen Erzähl-schwall selbstbewusst breitmachen, bis sie sich nicht mehr messen lässt. Unsere Eltern hören zu, quetschen Nachfragen dazwischen: ‚Wann kommt *ibr* wieder?‘
‚Wissen *wir* nicht, hat Anita gesagt.“ (WWS 185–186; Hervorhebungen P.S.)

Die Erzählerin unterläuft sprachlich die herkömmliche Unterscheidung zwischen ‚Wir‘ und ‚Ihr‘: Die Eltern fragen, wann ‚ihr‘ wiederkommt und die Protagonistin antwortet mit einem ‚wir‘ – ein ‚Wir‘, das nicht mehr nur ihre Zugehörigkeit zur Familie umfasst, sondern längst mehr ist. Gewissermaßen handelt es sich um ein deutsch-russisches ‚Wir‘. Das Verlangen nach einer Abgrenzung zur Familie resultiert daraus, dass der Protagonistin die eigene Familie fremd wird. Dies ist

16 Ortwin Beisbart, Jüdisch und deutsch. Perspektiven der Erinnerung und des Zusammenlebens für das 21. Jahrhundert, in: *Religion, Kultur, Geschichte. Beiträge zur historischen Kulturforschung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Heidrun Alzheimer, Michael Imhof und Ulrich Wirz, Petersberg 2015, S. 764–788, hier S. 782.

auch ein Verweis auf das Zeitliche von Zugehörigkeit – die ‚alte‘ Zugehörigkeit wird durch die ‚neue‘ abgelöst.

Die Konfrontation der verschiedenen Zugehörigkeiten wird im weiteren Verlauf produktiv: Als reflektierende Erwachsene „weiß [sie, die Protagonistin; Anm. P.S.] den intergenerationellen Zusammenhalt zu schätzen“¹⁷ und fühlt wieder eine Verbundenheit zu ihrer Mutter aufgrund eines sich wiederholenden Scham-Komplexes. Die Mutter der Protagonistin spürt die Scham gegenüber ihrer Großmutter wegen der jiddischen Sprache (vgl. WWS 288–289), während sich die Protagonistin im pubertären Alter wegen „der Verunsicherung ihrer Eltern“¹⁸ und aufgrund derer Sprachbarrieren schämt. Für die literarische Aushandlung des ‚Wir‘ ist die Familie demnach ein Schlüsselpunkt, denn an ihrem Zustand des Zusammenhalts orientiert sich die personale und kollektive Zugehörigkeit:

„Wenn ich ‚ich‘ schreibe, wenn ich im Singular schreibe, dann erzähle ich immer von uns. Davon, wie wir einander sehen, wie wir einander betrachten, fordernd, überprüfend, ängstlich, bewertend, meinen zu wissen, meinen einordnen zu müssen, meinen immerzu.“¹⁹

Dieses Zitat verdeutlicht auch die Rolle der literarischen Selbstreflexion für die Identitätsfindung, die für sie ein dezidiert literarischer Prozess ist.

2.2 Von vorgestellten Häusern und Seifenblasen: Die Imagination des ‚Wir‘

Die Verhandlung der eigenen Geschichte in Abhängigkeit der Familie ist nicht die einzige Gestalt, die für die Konstruktion einer ‚Wir‘-Zugehörigkeit zum Tragen kommt. Die erwähnte Scham erlangt ebenso an anderer Stelle eine Bedeutung, nämlich „[d]ie simpelste Scham

17 Małgorzata Dubrowska u. Anna Rutka, Autofiktionale Generationenerzählungen in den neusten Romanen über postsowjetische Migration: Zu Sasha M. Salzmanns *Im Menschen muss alles herrlich sein* (2021), Lena Goreliks *Wer wir sind* (2021) und Dmitrij Kapitelmans *Eine Formalie in Kiew* (2021), in: *Porówmania* 32 (2022) H. 2, S. 234–246, hier S. 239.

18 Ebd.

19 Lena Gorelik, *Post-Identität. Was nach den Debatten kommt*. Vortrag im Rahmen der Konferenz *IchDuWir* vom 11.02.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=W8yS6sTM9S8> (17.02.2023), TC: 00:01:54–00:02:13.

von allen, *die* zu sein.“ (WWS 144; Hervorhebung P.S.) Die Scham ist das, was emotional aus dem Wunsch dazuzugehören, übrigbleibt. Daraus entsteht für die Protagonistin ein selbstermächtigendes Moment, denn: „Ich spiele mit den deutschen Worten. Ich ordne sie an, befehle ihnen, sich mir zu beugen, sich richtig hinzustellen, nein, nicht so, anders eben, ich bin es, die dieses Spiel gewinnt.“ (WWS 145) Dieses Spiel mit den deutschen Worten und Zugehörigkeiten greift in die Vorstellung von einem deutschen ‚Wir‘ hinüber. An voriger Stelle erwähnt die Protagonistin, dass sie „ein imaginäres Haus, es ist riesengroß“ (WWS 143) habe. Der Wunsch nach einem Haus steht im Kontrast zum Wohnheim – die Protagonistin wünscht sich demnach auch eine eigene räumliche Identität, in der sie sich entfalten kann. Bis jetzt verbleibt dieser Wunsch noch ‚imaginär‘. Doch was bedeutet dies im Kontext einer Wir-Zugehörigkeit? Über einen Brief an ihre Tante in Russland schreibt die Protagonistin folgendes:

„Ich beginne jeden Satz mit ‚wir‘. Mit ‚wir‘ sind Kinder gemeint, die nur in meinem Kopf existieren. Mit jedem Satz dichte ich mich vom Wohnheimtisch fort, an dem ich diesen Brief auf liniertes deutsches Papier schreibe, werde größer, werde kleiner, weil kein Satz dieses Briefes stimmt. Dichte ein Leben, Zeile für Zeile.

„Die Welten in deinem Kopf waren schon immer größer als das, was tatsächlich passiert“, sagt meine Mutter.“ (WWS 146)

Diese Stelle illustriert ein imaginiertes ‚Wir‘, das größer als das eigene ‚Ich‘ ist. Deshalb ist dieses ‚Wir‘ eine ‚vorgestellte Gemeinschaft‘²⁰ und ist in erster Linie die Konstruktion einer transnationalen Gemeinschaft. Die Protagonistin schreibt sich in diese hinein, gesteht sich aber ein, dass diese Realität (noch) im Bereich der Vorstellung liege (vgl. WWS 146).

Hierin äußert sich noch ein weiteres Prinzip: Das „riesengroße“ (WWS 143) Haus ist größer als das reale ‚Wir‘, das in der Familie getragen wird. Während die Familie eine reale beziehungsweise authentische Gemeinschaft darstellt, ist das neue ‚Wir‘ an dieser Stelle ein ‚darüber hinaus‘, eine Utopie. In räumlicher Hinsicht ist dies also Gorelik's lite-

20 Vgl. zu dem Konzept der ‚vorgestellten Gemeinschaft‘ (engl. ‘imagined communities’) Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, aus dem Englischen übersetzt von Benedikt Burkard, Frankfurt/M. und New York 1988, S. 15–16.

rarischer Versuch, ein größeres ‚Wir‘ zu denken, als es bisher nur die Zugehörigkeit zu ihrer Familie ausgemacht hat. Die Mutter verweist indessen darauf, dass die Welten doch „schon immer größer als das, was tatsächlich passiert“ (WWS 146)²¹ seien, das den noch nicht realisierten Charakter dieses neuen ‚Wir‘ zeigt. Im geschützten Raum der Literatur setzt Gorelik der realen Welt also „Gegenbilder einer konstruierten, ästhetischen und fiktionalen Welt“²² entgegen.

Eine weitere aufschlussreiche Metapher ist die des „Bade-Schaum[s]“ (WWS 174), welche Goreliks Poetik des ‚Wir‘ bildhaft verdeutlicht. Als die Protagonistin bei der Farmerin Anita für ein paar Tage unterkommt und in einer Badewanne in Schaum badet, fängt sie an, ihn als Verdeckung von gefühlter Fremdheit zu begreifen (vgl. WWS 181–182). Die Schaumblasen verdecken das vorherige „Ich“. In der Badewanne sitzen „die kleine und die große Lena“ (WWS 181) zusammen. Die ‚kleine Lena‘ ist eine konkrete Figur, aber lässt sich ebenso metaphorisch verstehen: Dadurch, dass sich die beiden ‚Lenas‘, die ‚kleine‘ und die ‚große‘ so in der Badewanne wiedertreffen, zeigt es einerseits einen Abstand zu sich selbst, andererseits eine Versöhnung durch die räumliche Nähe. Sie sind sich selbst nah und fern zugleich. Erneut spielt die Zeitlichkeit von Zugehörigkeit eine große Rolle und wird durch die Figuren in dem Roman aktiv aufgegriffen. Nicht zuletzt ist der Schaum selbst im metaphorischen Sinne die Verdeckung von realen Unterschieden:

„Wir sitzen in der Badewanne, das Telefon klingelt. Wir hören das Telefon nicht, wir sind dabei, den Schaum zu begreifen. Wir greifen ihn, lachen. Ich will nie wieder aufhören zu lachen, will in dieser Badewanne bleiben, will nicht mehr zu meinen Eltern zurück, zu meiner Großmutter, in dieses Wohnheim. Ich sitze in einer Badewanne, lege mir Schaum auf die Haare wie eine weiße Krone.“ (WWS 182)

21 Wenig später sagt die Mutter dasselbe nochmal abgewandelt: „Die Welten in deinem Kopf waren schon immer größer[.] [...] Schreib auf gar keinen Fall über uns.“ (WWS 147) Dies trotzdem zu tun, ist erneut ein Indiz dafür, dass sich die Protagonistin von den Erwartungen der Familie entfernt und eigene Möglichkeiten sucht, von pluralen Zugehörigkeitsformen zu sprechen.

22 Hartmann, *Die Artikulation kollektiver Identität und Alterität im literarischen Diskurs*, S. 92.

Diese Metaphorik des Schaums und der Seifenblasen²³ zeigt, dass sie sich aus dem kahlen Wohnheim fortschreiben, sich räumlich sowie emotional distanzieren möchte. Die euphorischen Beschreibungen des ‚Schaumerlebnisses‘ (vgl. WWS 181–182) deuten darauf hin, dass die Ich-Erzählerin ‚deutsche‘ Gefühle erlebt und beschreibt. Dies steht im Kontrast zu ihrer Familie, denn die Ich-Erzählerin scheint mit einer ganz anderen Welt als ihre Eltern in Kontakt zu kommen, die sich mit vielen anderen ein Badezimmer mit geregelter Duschzeit und einer Dusche „für alle sechzig, die Frauen, die Männer, die Jungen, die Alten“ (WWS 148) teilen müssen – sie besitzen eben keinen Badeschaum. Das Kind erlebt – im Gegensatz zu den Eltern – in dieser Badewanne einen utopischen ‚Wir‘-Moment, in dem sich vorherige Grenzen erstmals metaphorisch verflüssigen. Sie, die Migrantin aus der Sowjetunion, im ‚deutschen‘ Schaum (vgl. WWS 182–183). Dies wird weiter fortgeführt, indem sie das Wohnheim mit der Situation in der Badewanne gegenüberstellt: „Ich beginne, ‚wir‘ zu sagen. Wir sitzen in der Badewanne, währenddessen hat irgendjemand im Wohnheim an die Zimmertür der anderen geklopft.“ (WWS 183)

Der performative Ausspruch „Ich beginne, ‚wir‘ zu sagen“ (ebd.) verweist abermals auf die Funktion von Literatur für die Zugehörigkeit. Es geht Gorelik folglich darum, im Rahmen der Literatur neue „Räume imaginerter, möglicher Welten, Wirklichkeiten und Identitäten“²⁴ zu schaffen und innerhalb dieser die eigene Zugehörigkeit zu erproben. Mit Bezug auf die Entfremdung von der Familie geht es auch darum, dass „im Vorgang der Literarisierung versuchsweise [...] [eigene Erfahrungen, Anm. P.S.] simuliert und zugleich verfremdet [werden], so daß sie als Vertraute und Unbekannte zugleich erscheinen.“²⁵

23 Zu den Seifenblasen schreibt Gorelik: „Meine Liebe zu Deutschland besteht aus weißen Seifenblasen, die zwischen meinen Fingern zerplatzen. Geräuschlos, ohne Aufhebens.“ (WWS 182). Der Schaum hat möglicherweise noch eine weitere semiotische Funktion: Das russische Wort für ‚Wir‘ ist ‚мы‘, das für ‚Schaum‘ oder ‚Seife‘ ist ‚мыло‘. Auf der Zeichenebene der kyrillischen Zeichen geht der ‚Schaum‘ aus dem ‚Wir‘ hervor. Es sei auf die Notwendigkeit weiterer sprachwissenschaftlicher Forschung hingewiesen, dennoch ist es ein sicherlich nennenswerter Befund.

24 Hartmann, *Die Artikulation kollektiver Identität und Alterität im literarischen Diskurs*, S. 90.

25 Ebd.

3 Fazit

Dies scheint der Kernpunkt zu sein, den Gorelik mit dem Schreiben aus der ‚Wir‘-Form zu bezwecken versucht. Der Roman erprobt durch das Erzählen von Geschichten, dem Neuordnen und der Variation in der Erzählweise verschiedene Formen der Zugehörigkeit, die sich weiterhin als ‚fluide‘ und ‚hybrid‘ beschreiben lassen. *Wer wir sind* probiert demnach eine Poetik des ‚Wir‘ aus, die keiner genauen Definition unterliegt, sondern vom Kontext abhängig ist und besonders performativ zum Vorschein tritt. Zudem kann das ‚Wir‘ einerseits eine integrative Funktion haben, indem es hier beispielsweise die beiden ‚Lenas‘ in der Badewanne zu einem ‚Wir‘ verbindet, andererseits aber auch eine sprachliche Abgrenzungsfunktion zur Familie. Darüber hinaus sind die Seifenblasen in der Badewanne beispielweise nur temporär – sie zerplatzen, genauso wie das ‚Wir‘ dort lediglich als eine Übergangserscheinung und Momentaufnahme wirken kann. Diese Janusköpfigkeit macht das ‚Wir‘ schwer greifbar.

Lena Gorelik spielt mit den Rezipient:innen ihres Textes ein Spiel und verwehrt sich durch die uneindeutige Schreibweise jeglichen Versuchen einer Eingrenzung. Das ‚Wir‘, das schon im Titel des Romans eine Antwort zu sein scheint, wird im gesamten Verlauf des Romans versuchsweise als Bezeichnung verschiedener Gemeinschaften und Gruppen verwendet oder als Entlarvung überholter Wir-Ihr-Gegensätze eingesetzt.

Auf literarische Weise erarbeitet Gorelik eine Vorstellung von Zugehörigkeit, die nicht abgeschlossen ist und sich in fortwährender Reflexion wiederfindet. Die Pointe ist somit, nicht nur inhaltlich, sondern besonders formal-literarisch, darüber nachzudenken, was Zugehörigkeit bedeutet. Und auch ein Verweis auf die Zeitlichkeit von Zugehörigkeit ist wichtig für das Schreiben Goreliks. Die Struktur in *Wer wir sind* ist eine zyklische, „Vergangenheit und Gegenwart [gehen] eine symbiotische Beziehung ein.“²⁶ Darüber hinaus erhält diese Schreibweise eine Bedeutung als ein ‚Dazwischen des Schreibens‘, eine Leerstelle, die bisherige Identitätskonstellationen hinterlassen. Hier beginnt Gorelik mit der Selbstermächtigung zu Beginn, die eigene Zugehörigkeit überhaupt ergründen und schreiben zu können und endet schließlich mit der Feststellung, dass Gemeinschaft und Zugehörigkeit ein

26 Amend-Söchting, *Wirken des Erinnerns im Hier und Jetzt*.

,Wir'-Element haben, das eben ambivalent und nicht statisch ist – das Erschreiben dieses literarischen Zwischenraums wird zu einer bewussten Entscheidung.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Gorelik, Lena, *Auftaktvorlesung zur Poetikdozentur NEUE DEUTSCHE LITERATUR* am 30.11.2022 in Hannover, <https://www.youtube.com/watch?v=uez3kj7pztg> (05.12.2022).
- Gorelik, Lena, *Post-Identität. Was nach den Debatten kommt*. Vortrag im Rahmen der Konferenz *IchDuWir* vom 11.02.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=W8yS6sTM9S8> (17.02.2023).
- Gorelik, Lena, „*Sie können aber gut Deutsch!*“ *Warum ich nicht mehr dankbar sein will, dass ich hier leben darf, und Toleranz nicht weiterhilft*, München 2012.
- Gorelik, Lena, *Wer wir sind*, Berlin 2021.

Sekundärliteratur

- Amend-Söchting, Anne, *Wirken des Erinnerns im Hier und Jetzt*. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=28043 (11.04.2023).
- Anderson, Benedict, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, aus dem Englischen übersetzt von Benedikt Burkard, Frankfurt/M. und New York 1988.
- Behravesch, Monika L., *Migration und Erinnerung in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur* (Figurationen des Anderen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien, Bd. 4), Bielefeld 2017.
- Beisbart, Ortwin, Jüdisch und deutsch. Perspektiven der Erinnerung und des Zusammenlebens für das 21. Jahrhundert, in: *Religion, Kultur, Geschichte. Beiträge zur historischen Kulturforschung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Heidrun Alzheimer, Michael Imhof und Ulrich Wirz, Petersberg 2015, S. 764–788.
- Beisbart, Ortwin, Was heißt gelingende Integration? Lena Goreliks literarische Wege der Selbstbestimmung, in: *Identitätsdiskurs im deutsch-jüdischen Dialog*, hrsg. von Norbert Honsza und Przemyslaw Snurkowski (Polnische Studien zur Germanistik, Kulturwissenschaft und Linguistik, Bd. 7), Frankfurt/M. 2017, S. 77–95.

- Dubrowska, Małgorzata u. Anna Rutka, Autofiktionale Generationenerzählungen in den neusten Romanen über postsowjetische Migration: Zu Sasha M. Salzmanns *Im Menschen muss alles herrlich sein* (2021), Lena Goreliks *Wer wir sind* (2021) und Dmitrij Kapitelmans *Eine Formalie in Kiew* (2021), in: *Porównania* 32 (2022) H. 2, S. 234–246.
- Hartmann, Elisabeth, Die Artikulation kollektiver Identität und Alterität im literarischen Diskurs, in: *Normen, Ausgrenzungen, Hybridisierungen und 'Acts of Identity'*, hrsg. von Monika Fludernik und Hans-Joachim Gehrke (Identitäten und Alteritäten, Bd. 18), Würzburg 2004, S. 83–94.
- Willms, Weertje, Zum Zusammenhang von Identität und literarischer Form in Texten russisch-deutscher Autorinnen der Gegenwart am Beispiel von Julia Rabinowich und Lena Gorelik“, in: *Migration et identité*, hrsg. von Thomas Klinkert ((Freiburger romanistische Arbeiten, Bd. 7), Freiburg i.Br./Berlin 2014, S. 169–194.

Zu den Autor:innen

Alexa Bornfleth studierte in Tübingen Germanistik, Politikwissenschaft und Literatur- und Kulturtheorie. Sie schloss ihren Master 2022 mit einer Arbeit zur *Erasure Poetry* ab. Neben dem Studium war sie als Tutorin im Studiengang Internationale Literaturen sowie als wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für Komparatistik und im SFB 1391 *Andere Ästhetik* tätig. Über die Studienstiftung des deutschen Volkes organisierte sie 2022 die Nachwuchs-Tagung *Ästhetik der Krise* an der Universität Tübingen mit. Aktuell macht sie ein Volontariat bei Penguin Random House in München, im Lektorat des btb Verlags.

Nach einem Bachelorstudium der Komparatistik, Slavistik und Kulturanthropologie studiert **Luzie Horn** im Master Weltliteratur an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2022 hat sie an der Studentischen Tagung zur Osteuropaforschung an der FU Berlin teilgenommen, in deren Tagungsband ihr Artikel „Heldinnen der russischen Literatur: Evdokija Rostopčinas Neljudimka als Ausnahme?“ erscheint. 2023 war sie Organisatorin der 2. Studentischen Tagung zur Osteuropaforschung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Chandrika Kumar arbeitet nach dem Studium der Germanistik und Philosophie an der Jawaharlal Nehru Universität, Neu-Delhi als Dozent für Germanistik an der Doon Universität, Dehradun. Er hat eine M. Phil.-Arbeit zum Thema „Die Begegnung mit Indien in der deutschen Lyrik um 1800: Eine Untersuchung der Themen, Motive und Bilder der indischen Lebenswelt“ geschrieben. Zur Forschung und Weiterbildung hat er Stipendien von der University Grants Commission (UGC) in Indien und von der Weimar-Jena-Akademie, dem DAAD, dem Goethe-Institut sowie der Alexander von Humboldt-Stiftung in Deutschland bekommen. Er hat an mehreren wissenschaftlichen Tagungen teilgenommen und einiges veröffentlicht, wozu noch literarische Übersetzungen zählen. Derzeit promoviert er zum Thema

„Die Sprachen des Friedens: ‚Das dialogische Prinzip‘ Martin Bubers und ‚die gewaltfreie Kommunikation‘ Marshall Rosenbergs“ an der Universität Mumbai.

Benjamin Löber studierte Wirtschaftswissenschaften sowie allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaften an der Universität Erfurt und schloss seinen Bachelor mit einer Arbeit über Nicht-Örtlichkeit in ausgewählten Theatertexten von Hans Henny Jahnn ab. Seit 2021 ist er Masterstudent der transnationalen Literaturwissenschaften an der Universität Bremen und war 2023 an der Austragung und Organisation des *13. Studierendenkongress der Komparatistik* beteiligt.

Marco Maffeis promoviert zurzeit über Europa-Narrative im Roman der Gegenwart an der Bergischen Universität Wuppertal, wo er auch seinen Master in Allgemeiner und vergleichender Literaturwissenschaft und Frankoromanistik absolviert hat. Zuvor hat er in Verona und Düsseldorf Romanistik und Germanistik studiert. Seine Forschungsschwerpunkte sind Europa als Thema der Gegenwartsliteratur, die Gedächtnisforschung, die Intertextualitätstheorie, das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion sowie die literarischen und theoretischen Schriften von Umberto Eco.

Bettina Neumann Villarroel, 1996 in Viña del Mar geboren, studierte Pädagogik, Linguistik und lateinamerikanische Literatur in Valparaíso. Sie ist Studentin des Masterstudiengangs am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin und interessiert sich für Fragen der Rezeptionskritik, feministischen Theorie, Lyrik und Übersetzung.

Kira Marie Niederberger studiert seit 2020 am Gutenberg-Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nach dem Erlangen des Bachelors of Arts in Komparatistik, Kulturanthropologie/Volkskunde sowie französischer und englischer Literatur, hat sie 2023 mit dem Master of Arts in Weltliteratur begonnen.

Maximilian Richter studiert in Augsburg Vergleichende Literaturwissenschaften und Internationale Literatur. Neben dem Studium ist er als wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für Komparatistik und als Tutor im Bereich der Literaturtheorie tätig. Seine Abschlussarbeit befasst sich mit Fragen der Autorschaft angesichts künstlicher Intelligenz.

Fleur-Nicole Riskin wurde 1998 in Berlin geboren. Derzeit studiert sie im Master Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Sie hat ihren Bachelor dort in AVL, Deutscher und Englischer Philologie gemacht. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt in der Anglistik und der Komparatistik. Sie beschäftigt sich vor allem mit Literatur aus dem 19. Jahrhundert, mit *Gothic*-Texten und mit dem Verhältnis von Wissen(schaft) zu und in Literatur. Publikationen: Fjodor Dostojewski, in: *E.T.A. Hoffmann Portal der Staatsbibliothek zu Berlin*, Sommer 2019; Michail Bulgakow, in: *E.T.A. Hoffmann Portal der Staatsbibliothek zu Berlin*, Sommer 2019 ; “You cannot evade what is going to happen because, in a sense, it already has happened.” Daniel Levines *Hyde*: Metafiktion in einem literarischen Spin-off, in: *Refubium – Repositorium der Freien Universität Berlin*, 12. April 2021.

Natalie Sauer hat an der Boston University „English Language and Literature“ sowie „German Language and Literature“ absolviert. 2023 absolvierte sie den Masterstudiengang „Deutsche Literatur und Kultur“ und „Deutsch als Fremdsprache“ an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Derzeit bereitet sie sich auf eine Promotion in der Literaturwissenschaft vor. Ihre Forschungsinteressen sind Satire, Literaturgeschichte und materielle Kultur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Publikationen: *Aufsatz*: „Spannung und Widerspruch in Karl Philipp Moritz’ *Versuch einer kleinen praktischen Kinderlogik*“, in: *Zeitschrift studentischer Beiträge* 2023.

Philipp Schröder studiert Germanistik und Geschichte im Bachelor an der Leibniz Universität Hannover und hat im Jahr 2023 die Poetikdozentur NEUE DEUTSCHE LITERATUR des Deutschen Seminars der Leibniz Universität Hannover mit anderen Studierenden begleitet.

Er arbeitet als studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Komparatistik des Deutschen Seminars.

Stephanie Siegl, geboren 1998, hat an der Universität Augsburg Vergleichende Literaturwissenschaft studiert. In ihrer Bachelorarbeit hat sie sich mit dem Verhältnis von Sprache zur Wahrnehmungswirklichkeit des Menschen beschäftigt und dabei John Deelys Semiotik und Hans-Georg Gadammers Hermeneutik miteinander verglichen. Aktuell studiert sie im Master Ethik der Textkulturen in Augsburg.

Helene Weinbrenner schließt derzeit ihr Masterstudium der Germanistik und Komparatistik in St. Andrews ab, das sie 2022 in Bonn begann. Zuvor studierte sie in Freiburg Psychologie, Germanistik und Altphilologie. Aktuelle Interessen umfassen u.a. Schnittstellen von Translation und Memory Studies sowie ökokritische und posthumanistische Perspektiven auf Literatur. Aus ihrer Bachelorarbeit zu Paul Celans Übersetzungswerk ging neben diesem Aufsatz eine Publikation im Schiller-Jahrbuch hervor.

